

ВВЕДЕНИЕ

Путь, пройденный каждой наукой, осмысливается ее историей. История вводит в единый и непрерывный поток разрозненные факты и явления, высвечивает причинно-следственные связи, приводит закономерности в систему. Наука утверждается и обретает гражданское признание благодаря собственной истории. Из этой общей закономерности выпадает армянское литературоведение, поскольку история его до сих пор не написана, хотя необходимость назрела уже давно. На долгом пути своего развития армянское литературоведение накопило большой опыт, нуждающийся в обобщении и осмыслении, и в создании его истории.

Нельзя сказать, что попыток обобщить итоги пройденного армянским литературоведением пути не предпринималось, но во второй половине XIX и первой половине XX вв. они ограничивались преимущественно рамками истории литературы. Историки литературы в предисловиях к своим книгам (или в рецензиях на эти книги) бегло характеризовали труды своих предшественников и подводили краткие итоги. Остальные же разделы литературоведения не удостоивались и такого скромного разбора, хотя в указанных предисловиях рассматривались иногда и вопросы теории и метода. Столь беглые и случайные обзоры были равнозначны почти полному их отсутствию, поэтому вполне справедливо сетование М. Абеяна, который, работая в 1942 году над книгой “История древнеармянской литературы”, писал, что у нас нет ни литературной, ни филологической критики, которой мог бы воспользоваться современный литературовед. “В создавшихся условиях, – признается М. Абеян, – историк литературы должен почти всегда сам анализировать тот или иной памятник и в большинстве случаев излагать лишь свои взгляды, подчас не ссылаясь на мнения других...”¹. Это недовольство Абеяна свидетельствует о том, что еще до создания истории армянского литературоведения или критики должна была быть создана как минимум полная история армянской литературы – по всем ее периодам. Эта труд-

ная и сложная задача в целом была решена, когда рядом с абеяновской “Историей древнеармянской литературы” встали пять объемистых томов “Истории новой армянской литературы”, изданные Институтом литературы АН Армянской ССР (1962-1979), а также двухтомная “История армянской советской литературы” (1961, 1965), вузовские учебники М.Мкряна и Гр. Тамразяна, посвященные армянской литературе прошлого и современного периодов (1976, 1980). В перечисленных книгах, особенно в их предисловиях, проанализированы также вопросы литературной критики и литературоведения, дан общий анализ литературной мысли и освещена наука о литературе соответствующих периодов.

Были предприняты и отдельные частные попытки дать оценку пути, пройденного армянским литературоведением. Академик Эд. Джрбашян в своем учебнике “Теория литературы” отвел некоторое место этому вопросу. История армянского литературоведения проанализирована с точки зрения как научного метода, так и академических школ соответствующих периодов. Это дает ключ к пониманию общего пути и неравномерности хода исторического развития армянского литературоведения. В другом своем труде, посвященном армянской критике начала XX в., он рассматривает и вопрос о литературных школах².

Часто обращался к проблемам истории армянского литературоведения, особенно к методологическим ее вопросам, и С. Саринян. Кроме соответствующих разделов вводных частей третьего и четвертого томов “Истории новой армянской литературы”, он посвятил истории армянского литературоведения и ее методологии также ряд статей и исследований (“К вопросам методологии истории армянской литературы”, “К вопросам методологии литературоведения”, “Путь развития историографии армянской литературы”³) и монографии, посвященные армянскому романтизму и критическому реализму⁴. Все это, несомненно, благотворно сказалось на создании истории армянского литературоведения.

Важным вкладом в создание целостной истории некоторых периодов армянского литературоведения является труд З. Гу-

касян “Советское армянское литературоведение” (1981), – который охватывает историю литературоведения 1920-1930-х гг. В этой книге З. Гукасян освещает историю сложного и противоречивого периода армянского литературоведения и восполняет важный пробел в этой неисследованной сфере знания.

Работы в области критики также приобретают важное значение, ибо они призваны дополнить, а в настоящее время и подготовить создание истории армянского литературоведения, основы которого только-только закладываются. Интерес к истории критики возрос у нас особенно в конце XX века, менее чем: за десять лет вышли в свет многие ценные исследования. Особого внимания достойно двухтомное исследование “Армянская критика”⁵ Гр. Тамразяна, так как оно расширяет имевшееся до сих пор представление об армянской критике и прослеживает ее историю вплоть до самых истоков – времени зарождения самой армянской литературы. Автор обнаруживает логику развития литературной мысли и критического мышления в армянском средневековье и указывает ту основу, на которой в новые времена сформировались некоторые особенности армянской критической мысли.

Институт литературы АН Армянской ССР выпустил в свет двухтомный труд “Истории армянской критики” (1985, 1998), охватывающий период с середины XVIII в. до начала XX в. и в значительной степени восполняющий пробел в этой области. Достойные внимания труды об отдельных звеньях истории критики создали Л. Асмарян (“Армянская литературная критика 70-80-х гг. XIX в.”, 1979”), Л. Мнацаканян (“Из истории армянской реалистической критики конца XIX в.”, 1974; “Из истории западноармянской критики”, 1981), Х. Гюльназарян (“Армянская критическая мысль в 20-е годы”, 1971), М. Тадевосян (“Теория армянского классицизма”, 1977). Если к перечисленным трудам присовокупить соответствующие страницы монографий об отдельных авторах, то список работ по истории армянской критики будет почти исчерпан.

Проделана хоть и важная, но все еще недостаточная работа,

что еще больше подчеркивает необходимость создания полной истории армянского литературоведения.

Представляемая работа подготавливалась нами в течение многих лет двумя томами “Хрестоматии по армянской литературной критике” (1981, 1984, составление и комментарии) и монографией “Вопросы теории и истории литературной критики” (1982). Данный труд – “История армянской литературно-теоретической мысли X-XIX веков” является попыткой с определенной точки зрения представить путь, пройденный армянским литературоведением с V в. до конца XIX в. Оставляя за рамками исследования филологию (являющуюся отдельной областью), мы рассматривали ход развития литературоведения в единстве ее составных частей, без их разделения, пытались выявить методологическую основу и направление развития литературоведения того или иного рассматриваемого периода. Каждый этап развития литературоведения характеризуется доминированием той или иной составляющей, поэтому, исходя из объективных обстоятельств, мы обращались, скажем, к вопросам историографии литературы только тогда, когда она могла дать весомый материал. Тем же принципом руководствовались мы и в отношении вопросов истории критической мысли, показывая те основные тенденции, которые лежали в основе литературной критики того или иного периода.

Таким образом, мы не ставили своей целью изложить обстоятельную и цельную историю всех составных частей литературоведения. В трудах каждого рассматриваемого автора (теоретических, критических, историографических) мы пытались выявить и систематизировать те принципы, которые имели методологическое и мировоззренческое значение. Нас интересовали подход и представления автора о роли и значении литературы, принципах анализа литературного произведения или явления, а не конкретная оценка им того или иного автора или произведения. То есть литературоведческий материал мы анализировали с точки зрения методологического развития, оставляя многие вопросы, связанные с процессом развития живой литературы для истории

критики. В этом смысле критика, исходя из литературоведческой теоретической основы, в своей направленности и в проявлениях зачастую отклоняется от литературоведения и под воздействием живого литературного опыта выходит за рамки научных принципов. В армянской критике это особенно заметно на фоне сосуществования академических литературных школ, поэтому наши характеристики взглядов отдельных писателей (Ширванзаде) или критиков (Арцруни, Агбалян), естественно, не могут быть исчерпывающими, поскольку по выдвигаемым ими проблемам данные писатели и критики не вмещаются в рамки какой-либо одной школы.

Стремясь к обобщениям, исследователь оказывается перед серьезной опасностью нивелирования личностей. Вот почему во избежание этой опасности мы на фоне общей картины какого-либо явления приводим лишь наиболее характерные примеры, а о других говорим в более общих чертах. Следуя этому принципу, мы выделили в V в. Хоренаци, среди представителей романтической эстетики – Раффи, в рамках культурно-исторической школы – А.Чопаняна и т.д.

В ходе работы нам стало ясно, что только знание всего материала дает возможность найти истинные критерии даже для оценки отдельных явлений и периодов. Критерии оценки явления как такового непременно смещаются, когда оно рассматривается как звено в общей цепи развития. Отмечая необходимость создания истории литературы, американские литературоведы Рене Уэллек и Остин Уоррен писали, что история – вовсе не непрерывный, лишенный смысла поток событий и не индивидуализация общих величин: “Исторический процесс выдвигает каждый раз новые формы, которые невозможно было предвидеть. Зависимость индивидуальных произведений искусства от шкалы ценностей есть, таким образом, необходимый коррелят их индивидуальности. Этапы развития определяются по соотношению со шкалой ценностей или нормативов, однако сами эти ценности выявляются только после рассмотрения всего процесса. Итак, мы попали в логический круг: чтобы судить об историческом про-

цессе, нужно располагать определенными оценками, вместе с тем из самого исторического процесса только и выводится шкала ценностей”⁶. Без этого взаимопроникновения восприятие исторического процесса становится бессмысленным, замечают они. Это же явление в равной мере распространяется и на историю литературоведения: та же диалектическая взаимосвязь проявляется и здесь. Именно поэтому мы старались в оценке явлений учитывать их самостоятельную ценность и место в истории.

С точки зрения материально-исторической основы, испытанных влияний и тенденций развития история армянского литературоведения подразделяется на несколько больших этапов, которые делают еще более зримым и очевидным поэтапный ход его развития.

Выделяя отдельные этапы пути, пройденного армянским литературоведением, мы руководствовались двумя принципами. Во-первых, исходной точкой нам служила научно обоснованная периодизация армянской литературы, которая в этом смысле основными своими чертами совпадает с литературоведением. И второе – для каждого отдельного этапа мы учитывали единство задач и проблематики, сходное восприятие путей развития научной и литературной мысли и общность поставленных задач и целей. На этой основе мы выделили в истории армянского литературоведения четыре больших этапа: “Литературоведческое мышление в средневековой Армении”, “Скращение национальных и западных классических традиций (мхитаристы)”, “Новое начало” и “Академические школы в армянском литературоведении второй половины XIX века”.

Первый этап был обстоятельно исследован в двухтомном труде Гр. Тамразяна “Армянская критика”. Наше обращение к тому же материалу оправдано не только тем, что историю естественно начинать с самого ее начала, с истоков, но и потому, что мы попытались подойти к материалу с несколько иной точки зрения. В труде Гр. Тамразяна представлена широкая картина развития художественной и критической мысли V-XIV вв. Здесь критика рассматривается в общей связи с литературным процессом.

Мы же анализировали определенные закономерности, не ставя своей целью исследование задач, связанных с индивидуальными различиями и пристрастиями отдельных авторов.

Материал второй части, относящийся к литературоведческим достижениям мхитаристов, до сих пор не удостоивался у нас пристального внимания. Отдельные явления, факты, порой и более крупные проблемы изучались по тем или иным поводам: труды мхитаристов часто использовались в качестве источников, однако целостная оценка их литературоведческой деятельности еще не была дана. Причина выделения мхитаристов среди остальных заключается в том, что, как бы многочисленны и разнохарактерны ни были их труды, их объединяет религиозно-идеалистическое мировоззрение, общий филологический характер и направленность литературоведческих изысканий.

Под “Новым началом” мы имеем в виду развитие критико-литературоведческих взглядов, возникших под воздействием просветительского движения и пробуждения национального самосознания в эпоху формирования капиталистических отношений. Армянское просветительское движение и составлявшая ее суть национальная идеология возникли в последней четверти XVIII в. в индоармянской колонии, в условиях развития капиталистических отношений. В национальной же среде (Восточной Армении) это движение продлилось до 30-40-х гг. XIX в., поскольку Армения была вовлечена в сферу капиталистических отношений только после присоединения к России (1828г.). Просветительское движение достигло своей кульминации в 50-60-х гг. XIX в. Деятели именно этого поколения стремились избавиться от сковывающих пут феодализма и средневековья, что нашло свое отражение также и в художественном мышлении, постепенно переходящем к современным и европейским формам.

Литературный процесс и отдельные писатели этого периода достаточно изучены и оценены. Нашей задачей было выявить логическую основу развития литературоведческого мышления, показать процесс теоретического обоснования перспектив развития литературы. На данном этапе проявляются тесные связи

армянской литературоведческой мысли с прогрессивным русским демократиическим литературоведением.

Об академических школах у нас имеются пока крайне общие представления. Дальше общего перечисления и беглых замечаний об отдельных авторах дело пока не шло. В сущности впервые обращаясь к этому вопросу, мы попытались дать по возможности цельное и систематизированное представление о существовании и смене этих школ в армянском литературоведении. Помимо трудов основателей этих школ, мы воспользовались также опытом истории русского литературоведения, в частности, трудами “История русского литературоведения” (М.,1980), “Академические школы в русском литературоведении” (М.,1976), которые были полезны при разработке структуры и периодизации материала нашего исследования. Что же касается истоков школ в армянском литературоведении, то они оказались в основном европейскими.

В армянском литературоведении мы выделили три академические школы – мифологическую, культурно-историческую и психологическую. Поскольку психологическая школа появилась у нас в XXв., то исследование, посвященное этой школе, мы опубликовали отдельно⁷.

Представляемая работа изложена одним из многих возможных способов. Будучи первым опытом в этой области, в частности, в смысле метода, наше исследование, вероятно, не лишено определенных недостатков и пробелов, которые могут быть учтены нами или другими исследователями.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

ГЛАВА ПЕРВАЯ У ИСТОКОВ (V век)

Литературная мысль в историографии

Предпосылки развития. Активное литературное и культурное движение, возникшее после создания армянского алфавита, не сбавило своих темпов и с утерей армянской государственности (428), когда армянский народ лишился своей политической независимости и, говоря словами Парпеци, подобно ветхому рубищу был разделен между Персией и Византией. Историческая закономерность проявилась в условиях Армении в форме исключения, поскольку ее культурное развитие не соответствовало исторической ситуации – политическому падению народ противопоставил духовный взлет – и на это была своя причина.

Создание армянского алфавита (406), в годы правления царя Врамшапуха и при его содействии и покровительстве было результатом государственной политики. Великодержавные устремления христианской Византии, дипломатические интриги и космополитическое содержание христианской религии поставили под угрозу само национальное существование армян. Христианство не локализовывалось, не приобретало национального характера: один и тот же бог на греческом (или сирийском) языке проповедовал все те же общечеловеческие истины. Необходимо было, чтобы Бог заговорил по-армянски, а для этого нужна была письменность, духовная литература на армянском языке, чтобы христианин вообще стал христианином-армянином и тем самым сохранил свой самобытный национальный облик рядом с другими христианскими народами. Вот почему царский двор, средоточие государственной власти в Армении, покровительствовал

развитию письменности и литературы. После падения государственности это покровительство взяла на себя церковь, и культура V в. развивалась в основном усилиями церковников. Армянская церковь уже в V в. приобрела национальный характер, поскольку еще веком раньше отделилась от византийской стараниями царя Папа, и основы своего бытия искала в армянской национальной действительности. А после утери государственности, и особенно после Шаапиванского собора церковь стала для армян также и высшим политическим органом. В деле сохранения национальных основ интересы церкви и народа совпали, и открылась широкая дорога для развития национальной по духу и религиозной по содержанию литературы, нацеленной на пробуждение национального самосознания и самопознания.

Если в сопротивлении Византии, великой христианской державе, были свои тонкости и сложности, то борьба против иной религии, в первую очередь, с персидским зороастризмом, велась более откровенно и прямолинейно. Армянские историки, философы и риторы М. Хоренаци, Е. Кохбаци и другие – от имени веры противопоставляли все армянское персидскому и тем самым подчеркивали воинствующий характер своих произведений. Борьба эта, несомненно, носила не только чисто культурный, но и политический характер. Оспаривая различные мнения по поводу этого вопроса, А. Мартиросян справедливо отмечает: “Неверно видеть в письменной литературе V века только культурную борьбу или считать ее “чисто церковной” литературой, в которой уже нет мотива оружия”¹. Истина заключается в том, что сражающаяся культура преследовала далеко идущую цель – достижение политической независимости, что наложило свою печать на всю литературу этого периода, хотя в V в. было множество политических потрясений и качественно разные этапы развития культуры. Речь идет об общенациональном духе и действенном характере историографии, философии и христианской литературы V в. вообще.

Цель была ясна, но необходимо было найти средства. И вот талантливые сыны армянского народа избрали путь доброволь-

ного изгнания, дабы усвоить политический опыт и культурные достижения, накопленные другими народами. Несколько поколений армянской молодежи учились в Афинах, Риме, Константинополе – этих древних центрах цивилизации, где бок о бок соседствовали традиции античного периода и эллинистической культуры. Набрало силу Движение Переводчиков, переводились на армянский догматические, философские, исторические, риторические и грамматические сочинения самого разного характера. Сокровища мировой культуры, зазвучавшие на армянском языке, создали благоприятную атмосферу для дальнейшего развития национальной культуры. Переводы эти носили отнюдь не механический характер. Очень часто они толковались и комментировались, творчески усваивались и арменизировались. Наряду и вместе со всем этим родилась и армянская историография V в. с ее двойным сочетанием критериев (исторической достоверности и прекрасного). Месроп Маштоц и Саак Партев, Корюн и Агатангелос, Езник Кохбацци и Давид Анахт (Непобедимый), Иоанн (Овнан) Мандакун и многие другие – вот те светлые личности, благодаря усилиям которых и наступил золотой век армянской литературы. Разорвав сковывающие цепи, неудержимым и бурным потоком хлынула духовная энергия армянского народа, копившаяся десятками веков.

Несмотря на всю свою противоречивость, единое национальное литературное движение V в. обладало уже нашедшими всеобщее признание принципами, которые в известном смысле восходили к литературоведческой системе – в изначальном, а порой даже современном значении этого понятия. Историки и риторы, грамматик и философы говорили – в большей или меньшей степени – в своих сочинениях о цели, методе, структуре, художественности предпринятого ими труда. Именно объяснения этих вопросов и стали первыми проявлениями литературоведческого мышления. И первое место среди них занимал вопрос цели, который почти у всех без исключения авторов сводился к понятию пользы.

Цель литературного произведения. Вообще вся литера-

тура в V в., как агиографическая, так и историографическая, писалась по заказу. Заказчиками выступали отдельные высокопоставленные личности, князья – каждый со своими широкими или сравнительно узкими требованиями, но все наши древние писатели, исполнители этих заказов, подходили к своей работе с точки зрения самого широкого требования – общенациональной пользы, выражая чувство высокой гражданственности.

Первый наш историк, Корюн – по сути автор жития, поскольку он написал биографию Маштоца, – выходит за рамки ограниченных, чисто житийных задач и создает труд поистине общенациональной значимости – “О письменах страны Армянской и народа Асканазеан, дарованных Богом” (“Житие Маштоца”). И гражданственность его носила не стихийный характер, а была глубоко осознанной. В пользу этого говорит то, что как Корюн, так и его последователи разясняли свою цель, мотивировали свои действия. “Но прежде всего предварим сие (повествование) предисловием: позволительно ли написать житие мужей совершенных? Мы не будем красноречиво рассуждать, с собственным мнением вступая в спор, а лишь имеющимися примерами опровергнем обратное”², – так подходит Корюн к объяснению обстоятельств создания жития. Он ощущает потребность обосновать необходимость написания жития Маштоца. Правда, объясняет он, обычно пишут жития так называемых канонических святых, но немало примеров и того, что в разных “духовных” книгах встречаются имена полководцев или других людей, прославившихся своими подвигами, описываются их доблесть и отвага в сражениях. В канонических книгах упоминаются также мудрецы, советники могущественных царей и другие видные люди. Так, Корюн упоминает Нимрода, который по Священному писанию считается основателем Вавилона и царства Вавилонского, упоминает и обладателя огромной силы Самсона, героя древнееврейского предания. Перечисляя множество таких примеров, Корюн заключает: “Итак, ободрившись позволением обоих (т. е. Библии и канонических писаний – Ж.К.), мы берем на себя смелость написать житие мужа праведного” (с.201). Таким

образом, Корюн прежде всего обосновывает свое право на выбор темы и материала. Далее он разъясняет цель своего труда – быть полезным людям, воспитывать их на примерах доброты и благородства. То же преследовали все авторы житий, их примеру следует и Корюн, “чтобы, поощряемые один другим, достичь исполнения добра”. (Там же).

Однако помимо этой основной и главной цели, Корюна волновала и другая, более частная задача. Да, пишет он, Господь удостоит своих избранных величайших наград в раю, однако простые смертные нуждаются в оценке своих деяний и в этом мире, дабы и они “засияли и духовным, и телесным сиянием” (с. 198). В этом желании Корюна нет ничего еретического, ибо впечатление жизни великих людей в книгах, согласно Корюну, также совершается по воле божьей.

Таким образом, агиография преследует как цель всеобщей пользы и воспитания, так и не менее важную задачу оценки великих людей и создания общественного мнения и отношения к ним, что в конечном итоге, также служит первой задаче.

Тем же принципом пользы руководствуется в своем труде и Агатангелос. Очень важное место отводит он книгам, называя их духовными жемчужинами, и находит, что и книги создаются с меньшим трудом, чем добываются сами жемчужины. Как моряки совершают далекие плаванья и подвергаются многочисленным опасностям, чтобы добыть в дальних морях жемчуг, так и писатель плавает по морю книг, чтобы достичь света мудрости и истины и найти свои духовные жемчужины: “Точно так же и мы, но не дерзко и бездушно, как отроки, сломя голову бросились вперед, а приневоленные силой приказа налоговзымателей – князей, пустились в плавание по морю книг истории”³. С какой же целью преодолеваются все эти трудности? Агатангелос дает на это своеобразный ответ. Книга становится средством духовной связи с читателем. Начинается своего рода духовный торг, где средством торговли, то есть духовного общения, становится книга. Читатель приобретает мудрость и свет мысли, а писатель – внимание читателя. И эта приобретенная обоими духовная вы-

года – благо для всей страны: “Поспешим же открыть торговлю наших купеческих лавок, начнем продавать внимающим плоды наших трудов, получая (от них) внимание и отдавая (им) сию историю” (с. 28). По воззрениям Агатангелоса, книга должна служить пользе общества, предлагать ему образцы отваги и мудрость, приносить всеобщее духовное богатство. Весьма знаменательно, что пользу от книги Агатангелос возвышает до уровня общего блага страны, рассматривая ее как один из необходимейших компонентов процветания: “...поставим прибыль от нашей продажи на службу благоденствия страны и к твоим сокровищам прибавим то, что мы приобрели в нашем путешествии по морю (книг)”. (Там же).

Полезность литературного произведения более четко представляет себе Егише, Книга должна давать образцы патриотизма и на примерах добрых и злых людей и их деяний воспитывать поколения в духе добра и добродетели. И в этом смысле Егише проявляет даже некоторый субъективизм, поляризуя описываемых им героев, концентрируя и сгущая в них либо положительные, либо отрицательные качества, чтобы представить их более ревностными к добру или склонными ко злу и тем самым вызвать у читателей стремление к высокому и отвращение к плохому и низкому. Он сам признается в этом по поводу Васака: “Написана сия памятная запись о нем ради обличительного посрамления грехов его. Всякий, кто услышит сие и познает, да бросит вослед ему проклятие и да не пожелает (следовать примеру) деяний его”⁴.

Важную воспитательную роль истории и вообще книги с наибольшей глубиной воспринимал крупнейший мыслитель Армении V в. Мовсес Хоренаци. Он находит, что история дает знание мирских порядков, учит политическим нравам: “Перечитывая их творения, мы узнаем гражданские законы и постановления человеческих обществ”⁵.

Очень разные по стилю, уровню и творившие в разных исторических обстоятельствах (колебания политической жизни, внутренние расслоения духовного сословия, разница в степени

образованности и таланта писателей, описываемых исторических отрезков), все наши мыслители V века были удивительно едины в общем восприятии цели и воспитательной роли предпринимаемого ими труда. Идущие первыми создают плодородную почву, на которой вырастают другие и наследуют представление о пользе и как завет предков, и, что более важно, как обязательный творческий принцип. Именно в этом причина того, что этот принцип, важный для первого историка-агиографа V в. Корюна, в той же степени присущ и последнему историку этого века – Казару Парпеци. Парпеци еще более расширяет рамки принципа и более подробно трактует воспитательную роль истории: “Дабы народ, узнав о благом житии и духовных лиц, возымел желание подражать их подвижничеству, а отважные, слушая о деяниях других, ранее подвизавшихся, приумножили бы личную свою храбрость, чтобы оставить славную память по себе в роде своем. А трусливые и ленивые, глядя на себя и слушая порицания других, возгорелись доброю завистью и стремились стать лучше”⁶. Подобно Егише, Парпеци также подчеркивает возможность воспитания на противопоставлении положительного и отрицательного.

Можно с уверенностью сказать, что тем же принципом пользы руководствовались и авторы богословских, философских, риторических и грамматических произведений. Для краткости упомянем лишь католикоса Иоанна Мандакуни, все речи и проповеди которого были направлены на искоренение некоторых дурных нравов и бытовых пороков своего времени и преследовали цель вернуть заблудших христиан в лоно церкви. И не суть важно, что защитник веры к числу этих пороков относил и народные игры, и гусанские действия и с ненавистью говорил о них (“О беззаконном дьявольском театре”), грозя слушателям и зрителям адскими муками и страшным судом. Причиной этого были светский характер и социальное содержание гусанских действий, “в коих сыновья отвращались от отцов и слуги от господ”, а также само положение Мандакуни как властителя духовного и светского.

Грамматические и риторические книги большей частью использовались как учебники и тем более своей целью имели пользу.

Отнюдь не полностью приведенные здесь факты свидетельствуют о том, что первыми проявлениями армянской литературоведческой мысли были не привнесенные извне теоретические принципы, а выводы, продиктованные живой действительностью, призванные удовлетворить требованиям этой самой живой действительности.

Таким образом, у армянских писателей V в. было одно общее и твердое мнение о роли и цели творчества: книга должна служить интересам народа и обладать воспитательной ролью. Это было скорее нравственной, нежели литературоведческой задачей, однако именно в этом проявилась характерная закономерность литературоведческого мышления древнего мира. Литературы разделенных временем и пространством стран и народов, не имевших между собой контактов, начались с постановки нравственных вопросов. “В древнюю эпоху, пытаясь анализировать такое сложное явление, как художественная словесность, китайские авторы рассматривали ее прежде всего в этическом плане (подчеркнуто нами – Ж.К.). Их интересовала общественная роль литературы, ее вклад в дело “исправления нравов”, “воспитания образцового гражданина”, – отмечают историки китайской литературы”⁷. Кстати, это наблюдение относится к китайской литературе V-VI вв. Разумеется, здесь и речи быть не может о взаимовлияниях, а имеются в виду лишь общие закономерности развития литературного мышления.

Вопросы метода, стиля, структуры. Корюн был первопроходцем и первооткрывателем, поэтому ему часто приходилось обращаться к Священному писанию и опираться на его авторитет. Идущие за ним чувствовали себя более свободно, и хотя они также опирались на Библию, однако уже не для оправдания, а для утверждения своих точек зрения. Но, желая подчеркнуть высокий научный уровень своего труда и благородство стиля, армянские писатели V в. чаще ссылались на греческую науку,

канонами которой руководствовались. И вообще греческая мысль наложила свой отпечаток на все области армянской культуры V в., на что были свои объективные и субъективные причины. Из всех цивилизованных народов древнего мира именно с греками у армян были наиболее длительные и плодотворные контакты. Как страна, находящаяся в сфере эллинизма, Армения еще с ранних эллинистических времен приобщилась к достижениям греческой античной и эллинистической цивилизации, что отразилось как на ее государственно-политической системе (Арташес I, Тигран II, Артавазд II), так и на архитектуре (комплекс Гарнийского храма), литературе (драмы Артавазда II) и искусстве (в 53г. до н. э. в Арташате были поставлены “Вакханки” Еврипида, представления давались в Тигранакерте и других городах), а также в других сферах.

И хотя влияние эллинизма исторически длилось с III по I вв. до н.э., однако как типологическое явление, то есть как синтез греческой и местной культур, оно продолжалось до V в. н. э., времени крушения Римской империи. И когда после создания письменности в Армении первые армянские переводчики были посланы обучаться в Александрию – прославленный центр эллинизма, там еще живы были традиции классической литературы, окрашенные, конечно же, христианством.

Армянские переводчики побывали и в других известных научных центрах, к примеру Эдессе; однако Александрия сыграла в их жизни особую роль. Именно в Александрии своего наивысшего развития достигли эллинистическая литература, литературоведение и грамматика. Во II в. до н.э. своими литературоведческими трудами прославился здесь Аристарх, а “Искусство грамматики” Дионисия Фракийского на многие века определило развитие грамматической мысли. Все это было не только знакомо будущим армянским переводчикам и писателям. Еще в V в. Мовсес Хоренаци, Давид Анахт и другие сформировали в Армении так называемую греческую школу – научное и переводческое направление, просуществовавшее до VIII в. Это направление, носившее вначале чисто гуманитарный характер, впоследствии

расширило свои границы, вобрав другие области знания, пока Анания Ширакаци не заложил у нас основы естественных наук. Были переведены на армянский догматические (“Опровержение постановлений Халкедонского собора” Тимофея Элура), грамматические (“Искусство грамматики” Дионисия Фракийского), риторические (“Книга Хрий” Автония, приписываемая также Хоренаци, “О риторическом воспитании” Феона Александрийского), философские (“Введение в Категории Аристотеля” Порфирия, “Аналитика” Аристотеля, труды Филона, Зенона, Гермеса Трисмегиста и других) и многие другие сочинения. Переводы этих произведений создали в Армении определенную научную атмосферу, которая не только способствовала появлению богатейшей литературы V в., но и сделала возможным выработку критериев для оценки и трактовки этой литературы.

Из сказанного уже ясно, что все греческое было критерием уровня развития науки и культуры еще до создания греческой школы в Армении. Примером тому – свидетельство Агатангелоса. Он противопоставляет греческую науку и искусство местной и отдает предпочтение первой. Так, он с гордостью упоминает о своем западном образовании: “Агатангелос, из города Рима, обученного отечественной науке, изучившего римскую и греческую литературы и не очень несведущего в искусстве письма, дошло повеление”⁸ (с. 24). В главе “Спасительное обращение страны Армянской” он более проясняет свой замысел, подробно останавливаясь на задачах излагаемой им истории. Для ее написания он избирает принципы греческих хроник и стремится построить свое повествование в их стиле: “А мы, получив твое царское повеление, о храбрый среди мужей Трдат, написать обо всем этом, запечатали по правилам летописных книг, изложив по образцу греческого риторического искусства” (с. 255). Раскрывает Агатангелос и сущность греческого метода, тот принцип, по которому греки строят свои произведения. Создавая свои хроники, греки следуют определенному порядку, руководствуются определенными законами – согласно хронологии и последовательности событий: “Посему мы тщательно изучили разные исто-

рии и создали эту книгу, изложив все одно за другим, согласно порядку, закону времени и полученным нами от тебя приказам (подчеркнуто нами – Ж.К.)” (с. 26). Раскрывая свои предпочтения и метод, Агатангелос одновременно комментирует и анализирует собственное произведение. Однако он не ограничивается одним лишь указанием на истоки своего метода, а подчеркивает его преимущества перед другими, видимо, менее научными и более художественными и построенными без канонов произведениями, называя их авторов “лживыми повествователями”: “Он (Трдат – Ж.К.)” повелел нам повествовать правдиво и не слагать приятных легенд о его храбрости, (превознося) его более чем следует, а (поведать) о событиях, происшедших в разное время...” (с. 26). Из слов Агатангелоса видно, что он вскрывает не только причину такого противопоставления (высокое греческое искусство и ненаучные, лживые изложения), но и его сущность, то есть то, к чему сводится противопоставление этих двух методов – истинного и ложного, невероятного и достоверного, разумного и неразумного. Приведенные факты ясно показывают осознанное и принципиальное отношение автора к требованиям канонов создания произведения.

Подобные толкования и объяснения более развернуто и наглядно проявляются у Мовсеса Хоренаци и Казара Парпеци. В сущности, и первый историк своего века, Агатангелос, и последний, Казар Парпеци, высказывают удивительно сходные взгляды на творчество, свидетельствующие о том, что мы имеем дело с научным принципом, господствовавшим на протяжении всего V в. Парпеци также очень высокого мнения о совершенстве науки и искусства Греции и четко отделяет их от “пустословия скудоумных”. Отмечая в числе своих предшественников также Павстоса Бузанда, Парпеци крайне пренебрежительно отзывается о нем самом и его произведении – исходя из впечатления, оставленного трудом Бузанда. Кажущаяся непоследовательность Бузанда в изложении событий, его непринужденно-свободный язык и стиль, широкое использование народных преданий, недочеты хронологии и прочие недостатки не могли импонировать Парпеци, кото-

рый в своей работе руководствовался совершенно иными принципами. Главным принципом Парпеци в изложении его “Истории” было “... последовательно расположить все по требованию канонов научных и донести все с похвальной точностью до уха мудрого слушателя, не соблазняться небывалым ради суетного слова, не принижать случившегося и кратко повествовать вещи неважные, но все, что есть, использовать со здоровой осторожностью (подчеркнуто нами – Ж. К)”⁹.

Как Агатангелос отвергал “лживых повествователей”, так и Казар Парпеци не приемлет “пустословия скудоумных”, руководствуясь принципом ничего не добавлять и не убавлять, то есть быть рассудительным, благоразумным и точным. Видимо, во времена Парпеци расплодились лжецы и софисты, прикрывающиеся настоящей наукой, – именно в этом причина того, что он выражает сомнение относительно самой личности Бузанда: “Как же мог муж Павстос, в таком городе и среди такого множества опытных в науках и учении людей живший, поместить в своей Истории столь неугодные слуху вещи?” (с. 12). То есть греческая наука, наивысшая по мнению и Парпеци, не приемлет такого “неугодного слуху” стиля, как у Бузанда, а потому невозможно, чтобы человек с совершенным греческим образованием позволил себе писать так, как писал Бузанд. Здесь Парпеци выказывает не только свои предпочтения, но и выступает как рьяный поборник избранного им направления и призывает к борьбе с лженауками: поскольку ныне размножились греческие и особенно сирийские софисты, которые украшают свои бессмысленные речи именами мудрецов или занимаются плагиатом, то задача сведущих – отличать настоящее произведение от лживого и искаженного: “Люди невежественные и наглые написали свои пустопорожние и суесловные речи, смешали их с писаниями мужей ученых, но избиратель мыслей безошибочно отличит слова мудрецов и пустословие скудоумных” (с. 12). “Избиратель мыслей” – это сам критик, то есть тот, кто делает выбор между мыслями, книгами, научными принципами. Раскрыв в такой полемической форме свои взгляды и предпочтения, Парпеци одновременно призывает (или считает

долгом призвать) критика быть судьей в решении такого принципиального вопроса. Разумеется, не следует игнорировать то обстоятельство, что в своем требовании документальности и разумности Парпеци, солидаризуясь с Агатангелосом и Хоренаци, одновременно выражает характерное для конца века стремление к чисто научному, то есть абстрагированному от художественности и документальному изложению.

Как бы красноречивы ни были вышеприведенные факты, литературоведческая мысль V в. наиболее полное и цельное свое выражение нашла в произведении отца армянской истории Мовсеса Хоренаци – крупнейшего мыслителя и писателя своего времени. Хоренаци не только превзошел своих предшественников, что естественно, но и во многом предвосхитил пришедших позже.

Литературоведческие и критические взгляды Мовсеса Хоренаци. Мовсес Хоренаци был одним из младших учеников Месропа Маштоца и Саака Партева. Пополнив образование в Александрии, Эдессе, Иерусалиме и Риме, он вернулся в Армению с огромными познаниями в риторике, литературе и грамматике. Однако на родине Хоренаци и других учеников Маштоца ждал, вопреки ожиданиям, весьма холодный прием, причиной которого было, по мнению филологов (М. Абеяна, Г. Саркисяна), враждебное отношение к ним сторонников сирийской и персидской культуры. Следовательно, Мовсесу Хоренаци с самого же начала пришлось волею обстоятельств с боем отстаивать свои научные и литературные убеждения. Хоренаци, получивший греческое образование, хорошо знакомый с культурой других народов (египетской, халдейской, иудейской, сирийской, персидской), стремился укоренить в армянской действительности опыт греков, а чтобы его попытка не выглядела субъективной, обосновал ее с научной точки зрения. В своей “Истории” он отмечает, что хотя персы и халдеи тоже имеют писателей, однако он берет пример с греков, поскольку греки не только записали историю своего народа, но и перевели на греческий великие и достойные восхищения произведения искусства других народов, чем навсег-

да прославили Грецию. Достойны похвалы те, кто кропотливым трудом порадели о славе своей страны, и те, кто был внимателен к этим трудам мудрецов, кто воспринял и оценил подобный труд и восславил мудрецов. Характерно, что Хоренаци с самого же начала делает упор на общественное, благожелательное и плодотворное отношение к наукам и искусству всего греческого народа. Хоренаци стремился убедить, что процветание наук и искусства не может быть плодом только личного желания — для этого необходима общественная почва, всенародная и государственная забота. И вовсе не случайно упоминает он царя Птолемея Филадельфа, который “заботился о переводе на греческий язык творений и летописей всех народов”¹⁰. При совместных усилиях государства, ученых, людей искусства и самого греческого народа пышно расцвела культура в Греции. Именно такое заботливое отношение греков к наукам и имел в виду Хоренаци, называя Грецию матерью или кормилицей наук: “И потому смело могу назвать Грецию матерью или кормилицей наук” (с. 31).

Однако восхваление греков для Хоренаци вовсе не самоцель. Он последовательно проводит свою линию: греки — это пример, которому должны последовать армяне, чтобы вступить в число цивилизованных стран мира. Отец армянской истории без колебаний горькими и суровыми словами осуждает предков, которые были нелюбознательны и не радели о том, чтобы записать свою историю в виде повестей и летописей. Достойны похвалы те (цари), которые свои героические дела “начерчивали в повести и истории” (с. 31). Но откуда появляется потребность создавать повести, миф или историю? Дабы воспитывать и следовать примеру, — отвечает Хоренаци. Ибо читая подобные произведения, мы знакомимся с мирскими законами, учимся политическим нравам, а читая речи и предания, загораемся желанием подвига и мудрости: “Перечитывая их творения, мы узнаем гражданские законы и постановления человеческих обществ. Чтение ученых творений и сказаний халдеев, ассириян, египтян и гелленов рождает в нас желание идти по следам этих мудрых людей, посвятивших себя науке” (Там же). Следовательно, создание повество-

вания и истории в первую очередь – дело полезное, ибо они воспитывают поколения в духе героизма.

Однако возникает и другой вопрос: а не достаточно ли было бы одних иноязычных книг, не могли ли они, переведенные, послужить и интересам армян? И вот тут-то Хоренаци поднимает вопрос, который становится центральным звеном его литературоведческих взглядов. Армяне могут и должны иметь собственную литературу национального содержания, поскольку национальная действительность и прошлая история дают для этого достаточные основания: “И хотя мы народ не великий и весьма ограниченный числом, и немогущественный силою, и часто находившийся под чужим владычеством: однако и в нашем отечестве много совершено подвигов мужества, достойных воспоминания, которые ни один из наших государей не позаботился передать письму” (с. 31). Лучше и не скажешь! И очень важно отметить здесь, что Хоренаци имел в виду не одну только историю, но и художественную литературу – сказания, легенды, устные песенники (“Երգաշարի բանաստեղծություններ”). Кстати, это выражение – “устные песенники” – вызвало немало споров в филологии. Прочтения его были различны: разумные песни (Дюлорье и др.), устные песни (М. Эмин, Ст. Малхасян), однако правильным было бы, видимо, определение – художественные произведения.

Таким образом, для создания национальной литературы необходимо опереться на национальную жизнь и историю, и здесь уже не могут помочь даже греки. От других можно перенять форму, способ изложения, законы и каноны, но нельзя заимствовать содержание, поскольку литература и историография – явления суть национальные. И пусть никто не удивляется, что в историях соседних народов мы не находим деяний нашего народа, ибо подвиги наши не могут льстить самолюбию иных народов, они даже в чем-то унизительны для других: “К тому же какая была слава или гордость рассказывать подвиги мужества и храбрости чужих народов?” (с. 51). Более того они не только избегали запечатлевать героические эпизоды нашей истории, но и уничтожали книги подобного содержания. В качестве примера

Хоренаци приводит царя Нина, который, "будучи человеком кичливым и самолюбивым, желая себя одного выставить первоначальником завоевания, храбрости и совершенства, приказывает предать огню находившиеся в разных местах многие книги и сказания древних о чьих бы то ни было подвигах; равным образом запрещает описание подвигов своих современников, приказав писать касающееся только него одного". (Там же). Примеры и объяснения Хоренаци подводят к логическому выводу: национальная литература (история, повесть, предание и пр.) должна создаваться на основе собственной жизни и собственными силами. И руководствуясь выдвинутым им же принципом, он создает историю героической жизни своего народа, восславляя тех, кто был отважен, добродетелен, могуч и прекрасен и кто мог послужить образцом для потомков. Тигран I (Ервандуни) и Ара Прекрасный, прародители Гайк и Зармайр под пером Хоренаци превращаются в идеальные образы. Выдвигая вопрос о национальной литературе теоретически, Хоренаци показывает и практический пример, и в том и в другом случаях пробуждая в читателях чувство национального самосознания и достоинства.

Создавая свои исторические образы-идеалы, Хоренаци подчеркивает в них прекрасное – как в их деяниях, так и в облике. И хотя требование прекрасного можно с уверенностью вывести из самого творчества Хоренаци, временами он и сам делает признания (а в данных обстоятельствах важны именно эти признания), которые проливают свет на его эстетические воззрения. В этом отношении характерно описание прародителя Зармайра во время Троянской войны. Сначала Хоренаци говорит о трудности писать быстро, точно и красиво. Он жалуется на своего заказчика Саака Багратуни, который требует от него писать сжато, верно и в то же время ясно и изящно, как у Платона. Прекрасное требует усилий и не сочетается с быстротой изложения. Прекрасное заключается также в том, чтобы излагать события последовательно, соответственно их времени и месту. Итак, если перевести мысль Хоренаци в более современное русло, то это будет означать, что сама структура изложения должна способствовать достижению прек-

расного, созданию прекрасного слова. Вот почему он укоряет своего мецената, ибо из-за его торопливости забыл упомянуть в соответствующем месте об Александре Македонском и Троянской войне, а теперь, когда он вынужден говорить о них не в свое время и не в должном месте, не уподобляется ли он “бездарному плотнику”? “Не знаю, искусным или бездарным назовут нас плотником, если мы только теперь под конец хотим пригвоздить к нашему труду необходимое и достойное”, – с горечью отмечает он (с.71). И если надо по этому поводу упомянуть кого-либо, то в первую очередь, конечно, Гомера. Очевидно, что Хоренаци вспоминает Гомера не столько как исторический источник, сколько как автора прекрасного изложения, тем более, что в конце фразы он выдает свое пристрастие к прекрасному. Говоря об упомянутом Гомером армянском патриархе Зармайре, отец армянской истории высказывает пожелание, что было бы лучше, если бы он погиб от руки Ахилла, а не чьей-либо другой: “...Зармайр умирает там, раненый мужественными гелленами – или лучше – Ахиллесом, но не другим каким-нибудь героем” (с. 71). Просто героизм недостаточен для Хоренаци, он ищет в героизме прекрасное. Не рискуя ошибиться, можно сказать, что требование национального содержания литературы (подвиги, героические деяния народа) Хоренаци сочетает с требованием прекрасного. И даже больше: Хоренаци, по существу, воспринимает прекрасное в объективных и субъективных проявлениях. Объективное – это содержание человеческих поступков, подвигов и деяний: стремление к общественному благу (в Тигране), героическая смерть и т.д.; субъективное – достойное, красноречивое и ясное, как у Платона, описание всего этого. В своем восприятии прекрасного Хоренаци стремится к гармонии формы и содержания. Упоминание им имени Гомера было вовсе не случайным, однако для нас это может служить лишь косвенным фактом, ибо Хоренаци здесь не раскрывал скобок своих теоретических воззрений. Но вот по другому поводу, говоря о греческих мифах, он высоко оценивает красоту их формы и соответствие этой красоты их истинному содержанию. Противопоставляя в этом смысле греческие и

персидские предания, находя, что греческие мифы правдивы и обоснованы (содержательны), красноречивы и гладки (форма), Хоренаци пишет: “Или ты думаешь, что это – изящная, выложенная баснь греков, богатая смыслом, в которой под аллегорией скрывается истина?..” (с. 72). Прямые требования или пожелания, предъявляемые Хоренаци к прекрасному, можно показать и на других примерах, в частности, оценках армянской и персидской мифологии.

Вопреки с давних пор укоренившейся точке зрения, что наши историки V в. не только историки, но и писатели – благодаря высоким художественным достоинствам своих творений, – может все же возникнуть сомнение, что все вышеприведенные факты и выводы относятся исключительно к историографии, а не к литературе. Однако Хоренаци дает прекрасную возможность опровергнуть все подобные сомнения. Неоднократно выражая на страницах “Истории Армении” труда собственные предпочтения и эстетические требования, отец армянской истории упоминает многие виды литературных произведений, которые выходят за рамки историографии и входят зачастую в сферу литературы художественной. Говоря по разным поводам о книгах, которыми он пользовался, Хоренаци, исходя из их содержания, употребляет различные названия: повесть-история, архивные анналы, научная речь, историческое писание, устные песенники (“Երգաբանական պատմություն”)... Нетрудно заметить, что подобное разделение сводится к жанровой дифференциации. Еще в XIX в. исследователи Хоренаци относительно этих названий отметили, что это, по сути, произведения светского характера, возможно, даже художественные. В 14-й главе Книги первой своей “Истории” Хоренаци очень определенно и с явным различием говорит о “Храмовых историях”, “Книге царей” и гусанских сборниках, хранящихся в дворцовых архивах. Если первые представляют описания и историю культово-жреческих обрядов, а вторые носят светский характер (могут быть художественными или нет), то в художественности третьих – гусанских сборников – никаких сомнений возникнуть не может. В той же главе Хоренаци называет и чет-

вертый жанр – “зруйц” (сказание), характеристику которого, к счастью, раскрывает. В сказаниях, согласно словам Хоренаци, повествуется о всевозможных героических деяниях отдельных людей: “сказания древних о чьих бы то ни было подвигах” (с. 51). Интересное объяснение содержанию этих жанров дает М. Эмин: “Матиан тагаворац” (“Մատիան տաղավորաց”) означает “Книга царей”. “...Что и составляло политическую историю страны. Эти важные драгоценные исторические источники, к сожалению, не дошли до нас, хотя, как видно из слов М. Хоренского, они существовали еще в V веке и их имел под рукой ученый наш автор. В Армении и в соседственной Парсии история называлась “Книгою царей”: Шах-намэ, древнейшая история Ирана, до сих пор сохранила первоначальное свое название. Рядом с “Книгою царей” шла “Книга храмов” или “Храмовая история” (матиан мехениц, мехенакан патмутюн, մեհենական պատմութիւն): первая велась историографами, диванагирами (դիվանագիր) и хранилась в государственных архивах, вторая писалась жрецами и, разумеется, находилась при храмах. Храмовая история отличалась от Книги царей тем, что в ней политические события занимали второстепенное место и служили как бы дополнением к истории судеб мира жреческого. Эти последние источники равным образом должны были быть знакомы Моисею Хоренскому, ибо он не раз указывает на них в продолжении своей “Истории” (с. 251).

Сравнение с Шах-намэ само по себе красноречиво: книга персидских владык была не сухим перечнем престолонаследий и подвигов, а целым циклом полулегендарных историй, созданных буйным восточным воображением, где художественный вымысел сплетался с реальными историческими событиями. В своем примечании к слову “гусанакан” М. Эмин без колебаний отождествляет его с римскими певцами-рапсодами: “Гусанакан, գուսանական, – мало употребительная древняя форма множественного числа слова гусан, գուսան. Оно обозначает актера в широком смысле, и древнего, первобытного рапсода, поющего перед народом песни, сопровождая их мимикой (вспомним начало трагедии в Греции)” (с. 251).

И тем не менее, Эмин неверно объясняет выражение, “Երգարանը րիւիւրը”. Да, по сравнению с Флоривалем и Дюлорье, которые слово “банавор” перевели на французский язык как “банакан”, “рациональный”, М. Эмин частично уточнил его. Рациональных песен не бывает, таковых нет и у французов, таковыми не могли быть и древние армянские песни, объясняет Эмин. По всей видимости, он был убежден, что это сборники художественного характера, однако, по нашему мнению, он ошибался, считая их устными (в сегодняшнем, современном значении этого слова) сборниками-песенниками. Эту ошибку М. Эмина повторяли и последующие исследователи, вплоть до Малхасяна. Так, Хоренаци совершенно недвусмысленно свидетельствует, что речь здесь идет о письменных документах, которых нет у него под рукой, и о которых предки армян не позаботились. Ведь Хоренаци обвиняет предков в том, что они не подумали о том, чтобы оставить память о своем племени в мире письменно. Для подобной небрежности он не признает оправданий, поскольку для свершения подобного дела существовали другие, пусть даже чужие письмена – греческие и персидские, были и свободные от войн периоды. Хоренаци с горечью констатирует, что армяне просто не питали любви к наукам, и “Երգարանը րիւիւրը”. Из этого логически следует, что речь идет о письменных сборниках. Наконец, сам суффикс “-аран” (градаран – библиотека, матенадаран – хранилище рукописей, ергаран – сборник песен) показывает, что это – нечто, где собраны подобные труды: книги, рукописи, песни. По всей вероятности, Хоренаци имел в виду письменные литературные произведения. Выражение “Երգարանը րիւիւրը” и после М. Эмина становилось предметом исследований для многих ученых (М. Абебян, Ст. Малхасян и др.). Споры шли как о содержании песен (рациональные, рассудочные или художественные), так и о характере (письменные или устные). О письменном характере этих “ергаранов” достаточно убедительные доказательства приводит Гр. Тамразян: “С другой стороны (кроме того, что в слове “ерг” – песня Хоренаци вкладывал более широкий смысл – сказание, повесть, предание и т. п. – Ж.К.), эле-

ментарная логика подсказывает нам, что Мовсес Хоренаци, говоря о науке и литературе цивилизованных народов, имел в виду не устную словесность, которой была богата Армения, а письменную, которой Армения была лишена, и в новые времена также была небогата ею”¹¹.

Крайне интересна оценка, даваемая Хоренаци сказителям. Отец армянской истории стремится к максимальной точности и очень строг и требователен к используемым историческим источникам, однако он молчаливо принимает то, что сказитель может не быть точен и по своему вкусу изменять события и характеры. Следовательно, организующей, движущей силой их произведений выступает не точность и достоверность, а вкус. Хоренаци не употребляет ни неопределенное “литература”, как в 5-й главе, ни “историография”, “историк”, “архивные книги”; он точен и здесь и употребляет слово “випасан” – сказитель, романист, повествователь, определенно понимая под ним создателя художественных произведений: “...Мы снова возвратимся к изложенному выше, вкратце расскажем, как и что первые летописцы излагают об этих предметах, хотя и не могу в настоящее время сказать: в книгохранилищах ли царей нашли они так, или произвольно каждый из них, как ему вздумалось, изменял имена, сказания и эпохи, или же по какой-нибудь другой причине”¹² (подчеркнуто нами – Ж.К.).

Хоренаци видит сходство между письменным повествованием – випасанутюн и устным народным сказанием. Сходство это определяется одинаковым соотношением вымысла и правды, вероятного и невероятного. И в письменных творениях, и в народных преданиях одинаково трудно отделить историческую действительность от художественного вымысла – в обоих случаях авторы, руководствуясь своим вкусом, изменяют реальность. Именно в этом причина того, что источники подобного рода, то есть художественные, имеют для Хоренаци значение второстепенных, поскольку они отражают действительность не прямо, а аллегорически. Для подкрепления своей “Истории” дополнительными, второстепенными источниками Хоренаци упо-

минает устные рассказы грека Олимпиодора, которые традиционно переходят от поколения к поколению и по сей день рассказываются крестьянами. Однако Хоренаци не придает им значения как историческим источникам, точно так же, как сказаниям, и пишет: “Действительны или ложны эти сказания – нам нет до того дела” (с. 39). Есть, следовательно, качество, которое объединяет некоторые роды письменной литературы с устным народным творчеством, которое также стало передаваться в письменной форме (если речь идет о рассказах Олимпиодора, то их записывали люди по именам Горг, Банан и Давид) и отражало действительность аллегорически: “Одни давали сказаниям, находившимся в книгах, превратный смысл, другие – аллегорический ” (с. 39).

Итак, Хоренаци многократно обращается к народным преданиям, легендам, песням, повестям, историям, сказаниям, опять-таки разделяя их по жанрам и дополняя те, которые уже были указаны им как письменные. Таким образом, одна только “История Армении” Мовсеса Хоренаци достаточна, чтобы дать представление о тех жанрах, которые были уже известны армянам.

Однако свидетельства и упоминания Хоренаци не имели бы высокой ценности, если б он не выразил свое подчеркнутое отношение к этим образцам языческой литературы. Павстос Бузанд также часто вкрапливал в свое повествование народные легенды и предания и таким образом спас для нас отрывки об Аршаке II, Васаке Мамиконяне и др. Однако подход к этому материалу у указанных авторов был разным. Павстос не делал разницы между сообщаемыми им достоверными историческими сведениями и полулегендарными народными преданиями, а Хоренаци выступает как критик – он осмысливает, оценивает и комментирует эти предания и легенды, четко отграничивая свои достоверные источники от этих занимательных повествований. Первой и самой характерной чертой Хоренаци является то, что он не скрывал своего положительного отношения к образцам устного народного творчества. Несколько скупых слов у обычно немногословного и требовательного Хоренаци свидетельствуют о его доброжела-

тельности – так, он пишет по поводу предания о Мидийском Аждахаке: “Это подтверждается также Хронологическими песнями, которые, как я слышал, хранятся у жителей Гохтанской области, изобилующей вином” (с. 69).

В высшей степени благосклонно отношение отца армянской истории к народным сказаниям, относящимся к его любимому герою – Тиграну Ервандяну – и повествующим о его деяниях. Легенды о любимом герое нравятся Хоренаци: “Как для меня – повествователя, приятно, посреди моих рассказов, с точностью описать народного героя, Тиграна Первого, и его подвиги, так и для тебя – читателя, приятны будут рассказы о Тигране Ервандяне: каков человек и его подвиги, такова и его история” (Там же). Хоренаци стремится к тому, чтобы полюбившиеся ему легенды понравились и читателям, и откровенно высказывает свое желание. Нетрудно заметить, что в этом случае критерий оценки легенд у Хоренаци вытекает из его общественных и политических идеалов. Тигран Ервандян – идеал Хоренаци, воплощение лучших качеств могучего, разумного, мудрого и прекрасного правителя. Это был человек, почитаемый современниками и желанный пример для потомков. Поэтому Хоренаци не только не жалеет красок, чтобы должным, образом представить его, отводя ему исключительное место среди армянских Тигранов, как Арамазде – среди прочих богов, но и также воодушевленно оценивает легенды и песни, сложенные вокруг его имени и деяний. Свой восторг Хоренаци переносит даже на сына Тиграна – касаясь мифа о Ваагне и уверяя, что собственными ушами слышал песнь о рождении Ваагна. Именно Мовсесу Хоренаци мы обязаны счастьем ознакомления с этим прекраснейшим образцом древнейшей армянской поэзии.

Определенный субъективизм в оценке преданий, проистекающий из общественных и политических идеалов Хоренаци, еще более непосредственно проявляется при разборе им персидских преданий. Хоренаци с явным недовольством соглашается с требованием своего мецената включить в повествование и персидские предания. Он называет их грубыми и лживыми и считает

персидские предания бессмысленными и лишенными искусства сказками. Сравнивая их с греческими, которые он называет изящными, вышеченными и “со смыслом”. Первенство, естественно, Хоренаци отдает греческим. Естественно – потому что греческая мифология объективно явилась одной из чудеснейших страниц человеческой истории. Но и субъективно Хоренаци был сторонником всего греческого – это объяснялось его образованием. Примечательно одно очень характерное признание Хоренаци: говоря о родословной сыновей Ноя и перечисляя существующие источники, он считает, что брал факты из греческой литературы, прекрасно зная, однако, что греки заимствовали их у халдеев. И тем не менее, он признает их греческими, ибо брал он их у греков: “...но мы считаем все это греческим, ибо заимствовали у них” (с. 37). Если этот узкий субъективизм можно принять или не принять, то с субъективизмом, проистекающим от широты мышления и политической дальновидности Хоренаци, не считаться нельзя. Однако не стоит задерживаться на этом вопросе, поскольку в филологии не раз отмечалось, что Хоренаци, пробуждающий чувства национального самосознания и самопознания и воспитывающий своих читателей в духе патриотизма и независимости, не мог доброжелательно относиться к культуре и идеологии враждебной армянам Персии. Именно это обстоятельство дает основание историку горькими словами укорять недалековидность своего заказчика и сетовать на то, что тот хочет того, “чего не надо желать”. А потому Хоренаци, обычно угождавший своему князю-меценату, упорно отказывается вводить персидские сказания в ткань своей “Истории” и в виде приложения помещает их в конце Книги первой своего труда. По этому поводу Ст. Малхасян сделал тонкое замечание, отметив, что вопреки своему пренебрежительному отношению к персидским сказаниям, Хоренаци проявляет в отношении их прекрасную осведомленность и наверняка отлично изучил их, и, по единодушному мнению филологов, его сведения очень схожи со сведениями Фирдоуси, а некоторые моменты (о Ростоме) он знает даже более подробно, нежели Фирдоуси, который опирался на древние

предания.¹³

Однако было бы неверно утверждать, что Хоренаци руководствовался исключительно субъективными критериями, а также политическими соображениями и что проблема художественности не играла роли в его оценках. Ищущий “причинные” вещи, Хоренаци не признавал персидские предания также из-за их неестественности и невероятных преувеличений. Не случайно, что не нравились ему и те армянские предания, которые своими преувеличениями напоминали ему персидские. Так, пренебрежительно отзывается он о Торке Ангехе, поскольку в этой легенде народное воображение вышло далеко за рамки естественного и Торку приписывались те же качества, что и персидскому Ростому Сагчику. Сомневаясь в невероятных деяниях героев, превосходящих деяния героев языческих и еврейских легенд – Геракла, Сагчика, Самсона, – Хоренаци восклицает: “Признаюсь, это уже чересчур, и сказка хоть куда!” (с. 85), под словом “сказка” подразумевая “ложь”, “лживая история”. Но даже в этом случае, не веря в легенду из-за ее невероятных преувеличений и недостоверности, Хоренаци все же пытается найти скрытую под этими преувеличениями истину, – руководствуясь тем принципом, что предания есть аллегорическое отражение истины. Вот и на этот раз он уверен, что в основу подобных легенд легла действительно устрашающая сила Торка Ангеха: “Но какое тебе до этого дело? – справедливо то, что Торк имел действительно чудовищную силу и достоин был подобных сказаний”. (там же).

Говоря о легендах, устных преданиях и песнях-сказаниях, Хоренаци показал себя истинным критиком в современном значении этого слова. Во времена Хоренаци большая часть этих преданий и песен были живы, пелись и сказывались (как, например, “Рождение Ваагна”), и автор мог сам слышать и записывать их, а следовательно, это была пусть и устная, но живая и живущая литература (кое-что Хоренаци заимствовал из письменных источников). Кроме того, Хоренаци пересказывает эти легенды отнюдь не с нейтральных позиций – он их комментирует, оценивает, принимает или отвергает.

В одном случае он объясняет, что означает выражение “шел дождь золотой” из легенды об Арташесе и Сатеник, в другом – приводит варианты преданий об Артавазде или смерти Шамирам-Семирамиды и предлагает свои возможные толкования, отвергая достоверность того или иного варианта, и т. д. Все это, повторяем, сводится в конечном итоге к литературной критике.

В "Истории" Мовсеса Хоренаци можно проследить, в сущности, и элементы истории литературы. Если Хоренаци перечисляет и оценивает созданные до него не только историографические, но и литературные источники, записанные образцы устного народного творчества, произведения своих предшественников Корюна и Агатангелоса, цитирует мудрого автора четырех эпических сказаний, то тем самым в какой-то мере, пусть даже отдаленной, он подготавливает почву для истории литературы, закладывая начало традиции оценивать литературу завершившегося периода.

Значительно обогащают литературоведческие взгляды Хоренаци приписываемые ему грамматические толкования и риторический труд “Книга Хрий”, авторство которых оспаривается многими учеными.

Однако и изложенного, по нашему мнению, уже достаточно, чтобы убедиться, что в “Истории” Хоренаци выражена и система его литературоведческих взглядов. Подытоживая вышесказанное, можно заключить, что у Хоренаци наиболее четко проявились все литературоведческие тенденции его века. Поднявшись до беспрецедентно высокого уровня и в этой области, он выдвинул жизненно необходимые для своего времени и во многом очень актуальные задачи национального содержания, общественной пользы литературы, необходимости прекрасного, предпочтительности правдивости и разумности, усвоения опыта мировой литературы.

Литературоведческая ценность

грамматических толкований

В античном мире были приняты два принципа классификации наук и обучения – “тривиум” и “квадривиум”. В “тривиум”, или словесные науки, они же гуманитарные, входили грамматика, риторика и логика-философия, а в “квадривиум” – математика, музыка, геометрия и астрономия. В V в. в армянской действительности укоренился вначале “тривиум”, первое место здесь отводилось грамматике.

От V в. дошли до нас три толкования – Давида, Мовсеса и Анануна (Анонима). По всей видимости, первым в хронологическом порядке должен стоять Давид, поскольку некоторые приписывают ему перевод “Грамматики” Дионисия Фракийского. Эти дошедшие до нас толкования различны по объему, широте охвата и исполнительскому искусству письма. Наиболее цельно толкование Давида (по всей видимости, это сам Давид Анахт: между его философскими сочинениями и этим толкованием имеется значительное сходство), поэтому мы будем основываться главным образом на этом труде, по мере необходимости обращаясь также к остальным.

Прежде всего Давид устанавливает место грамматики среди прочих теоретических наук – философии, теоретической медицины и риторики, причем как Давид, так и остальные часто отождествляют грамматику и литературу. Такое же отождествление мы находим и у Мовсеса Кертюха. В труде “О грамматике” он так характеризует поэта: “писатель тот, кто знает части речи и роды писаний, кто сам владеет языком, так что придает блеск слову сказанному, ибо чистит и шлифует его, пока не доведет до неизъяснимой желанности слуху”¹⁴. А в другой редакции у Мовсеса написано: “И писатели – первые философы, ибо знают части речи”. А в продолжении высказывания труд писателя приобретает литературоведческий характер: “отличное знание мифов”, “познание словесное и теоретическое мифологических сказаний”. То есть наука грамматика включает в себя и учение о частях речи, и мифологию, и познание эпических преданий. Если хотя

бы в одной из этих областей познания имеется пробел, то ученый считается “несовершенным”: “Но говоря о шести частях, указуем грамматикам, что составляют они единство, и если хоть одной из них не владеет грамматик, не назову его совершенным художником”¹⁵, – пишет Давид. Более того, следуя за Фракийским, и армянские толкователи важнейшей частью работы грамматика также считали анализ сочинений, то есть литературоведческую, критическую работу. “И хотя великое искусство грамматики перечислено в самом конце, оно есть часть критических (подчеркнуто нами – Ж.К.) искусств, поскольку приучает мудрого ученого отдавать этим искусствам предпочтение”. В этом смысле наши толкователи важное место отводили расшифровке, то есть чтению с выражением, голосом, соответствующим содержанию, поскольку подобное чтение упражняет слух и подготавливает почву для суждения.

В грамматических толкованиях значительное место занимает характеристика литературных жанров. Есть среди названий жанров такие, которые идут непосредственно из греческой литературы и о существовании которых в армянской действительности у нас нет фактов. Это трагедия и комедия (нам неизвестен характер драм Артавазда II). Другие жанры – дамбанакан (эпитафия), каджолораки таг (хитроумно сплетенная песнь), кнаракан кертутюн (лирическая поэзия), хандахатакан (любовная песнь), были, по всей видимости, распространены и в армянской действительности в устной или письменной форме. Некоторые виды литературы характеризуются и по их жанровому содержанию, и по способу исполнения. Так, например, Давид указывает на происхождение трагедии от обряда в честь бога Диониса – “песни козла” (Գրիշազերգութիւն), характеризует ее сущность – “сочинение литературное в одеяниях героических” – и показывает способ ее исполнения: “Сказывается устрашающим гласом, преимущественно о деяниях, совершенно героических, а не заикаясь или пренебрежительно” (с. 240). Вкратце раскрывается и суть комедии: “сочинение литераторов, коим на посрамление, а коим к удовольствию, которое и назиданий множество несет в себе”. Ос-

тальные перечисленные выше жанры Давид характеризует уже не по их содержанию, а по внешним формальным признакам – поэтической структуре. А хандахатакан он характеризует уже по смыслу (“...к возлюбленной и от родителей к детям и так наподобие этого”), но ничего не говорит о его метрике.

Значительно обогащает вопрос характеристики жанров Ананун (Анонима). В определении трагедии он несколько раскрывает скобки и проясняет суть трагедийного действия. Однако заслуга Анануна кроется скорее в другом. Он единственный из толкователей, кто приводит образец “каджолораки тага” из армянской светской письменной литературы и проясняет особенности его метрической структуры. Это поистине неоценимая заслуга Анонима, поскольку он достигает сразу нескольких целей. Во-первых, он не ограничивается одним лишь абстрактным пояснением “каджолорака”, а приводит образец, чего не делают ни его предшественники, ни последующие толкователи. Во-вторых, он приводит пример из армянской литературы – единственный и исключительный образец светской письменной поэзии V в. Этот, называемый Давидовым, фрагмент стихотворения о Тигране и его сестре Тигрануи свидетельствует о том, что были, не могли не быть и другие стихотворения этого же или иных авторов. Стихотворение приписывается Давиду Анахту, а написано оно по канонам античного метрического стихосложения. И, в-третьих, Ананун (Аноним) объясняет сущность греческого метрического стихосложения, основанного на кратких и долгих гласных.

Расширяет Ананун и характеристику рапсодии. Если Давид рассказывает о происхождении рапсодии (“... когда вместо цветущей девы говорят “как Флора”), то Аноним останавливается на смысле, обретенном в результате всего обряда (“...и по какой причине и с какой целью берут лавр, символ неувядаемости, пышности и аромата”), что придает его характеристике еще большую цельность. Не исключено также, что Ананун дает явлениям свое собственное толкование.

В грамматических толкованиях были в значительной степени разработаны также вопросы стихосложения. Правда, авторы их механически заимствовали чуждые армянам законы греческого стихосложения, однако все же вооружили армянского читателя знаниями о поэтическом искусстве. Давид, например, определяет различие между прозой и поэзией, рассматривая прозу как пехоту, которая подробно повествует о событиях, а поэзию – как кавалерию, которая строится по частям, слогам. Дает он и определение стихотворной стопы: “Называется стопа, поскольку как все живое утверждается на ногах, так и литература вся, и твердо держится она на этих ногах-стопах, которые называются метром” (с. 264).

В грамматических толкованиях обильно цитируются отрывки из греческой литературы и мифологии, тем самым эти толкования одновременно прививают вкус к литературе.

Как в историографических, так и в грамматических трудах неоднократно подчеркивается принцип пользы. Давид вначале дает характеристику искусствам, различая их полезные и вредные роды, и затем предлагает во время анализа их отделить полезное произведение от вредного. То же самое предписывали и другие толкователи. Очевидно, это требование полезности исходило еще от Дионисия Фракийского и его греческих толкователей, однако оно вновь звучит в трудах армянских толкователей и сливается с тем же требованием армянских историков, образуя критерий для оценки литературного произведения.

Таким образом, в V в. грамматические толкования, несмотря на свою подчеркнутую грецизированность, в значительной степени способствовали развитию в Армении литературоведческой мысли и ввели в литературный обиход новые термины, понятия, теоретические воззрения.

Критерии толкования-анализа произведения в грамматике, риторике и философии

Хотя суждение о литературных произведениях (критика) в грамматических толкованиях и считалось главным и первостепенным, однако авторы V в. не сообщают нам подробных данных о принципах и критериях самого суждения. Давид особо подчеркивает необходимость выявления в произведении полезного и вредного. Главными для него являлись идея, содержание, различение истины и лжи, поскольку нередко раскольники прикрывали свою ересь именем истинного православия. И вот автор суждения, то есть критик или комментатор, обязан “строгим испытанием суждения осудить чуждую примесь”. То есть судящий не только отделяет чуждую идею от родной, но и осуждает автора чуждых идей.

Мовсес специально не останавливается на суждении, однако находит, что для того, чтобы слыть “совершенным” грамматиком, следует в совершенстве владеть всеми шестью частями грамматики (одной из них, и важнейшей, является, согласно Дионисию, суждение о произведениях – критика). Каждую из этих шести частей в отдельности он считает несовершенной (“поверхностный мореход словесного моря, но не знаток глубинных бездн”) и находит, что только единое применение всех принципов может привести к желаемому уровню анализа.

Граматики последующих веков расширяют границы суждения, они объясняют его принцип и цель, в то время как толкователи V в. были в этом отношении немногословны.

Однако то, чего недоставало в грамматических толкованиях V в., частично оказывалось выражено в риторических сочинениях. У риторики было то преимущество, что она относилась главным образом к художественным произведениям. Добиваясь своих целей, риторика опиралась преимущественно на литературный материал и каноны и правила черпала из литературы. Это обстоятельство отмечает в своем грамматическом толковании и Давид. Он находит, что и грамматика, и риторика опираются на литературное мастерство, “...поскольку поэтическое искусство питает грамматику и риторику славными выражениями, которые

одинаково используются и в мифах, и в назидательных речах”¹⁶. Существование самостоятельных риторических сочинений в Армении V в. сомнительно, хотя на армянский и была переведена “Риторика” Теона и существовала также “Книга Хрий”, об авторстве которой филологи спорят до сих пор, приписывая ее то Автонию (III в.), то Мовсесу Хоренаци. Углубление в эти филологические вопросы лежит вне задач нашего исследования – нас интересуют другие аспекты. Так или иначе, на армянском языке существовали – переведенные ли, переложенные или самостоятельные – пособия по риторике, по которым обучали в школах и в числе многих других риторических задач учили также методам анализа произведений. В “Книге Хрий” мы находим изложение теоретических основ опровержения и образец их практического применения на примере “Медеи” Еврипида. Каноны опровержения предписывают: “Опровержение есть полное раскрытие предмета. И опровергаться должно не сугубо достоверное или вообще невозможное, а то, что среднего свойства. И опровергая, следует вначале кратко сказать об авторе, а затем только опровергать, объясняя предмет”¹⁷. Достоин внимания то обстоятельство, что предметом критики становится произведение только “среднего свойства”.

Точно так же определяет Автоний каноны и для утверждения, создания, то есть он опять же опирается на творения “среднего свойства”: “...утверждение (или настаивание) имеет своим предметом не достоверно известное и не совершенно невозможное, а то, что является творением среднего свойства”.

Ограничив таким образом круг опровергаемых произведений, авторы риторик излагают затем принципы опровержений: “И опровергать по порядку. Первое – по неизвестному, второе – по невероятности. Третье – по невозможности. Четвертое – по неудобности. Пятое – по неблагоприятности. Шестое – по бесполезности. И науку эту воспринимают как полезнейшую среди прочих, ибо сила каждого творения определяется опровержением и утверждением” (с. 374).

Как видим, в канонах происходит коррекция: сила каждого

произведения раскрывается через опровержение и утверждение, то есть двойственным отношением к нему. Однако наш автор в этом своем труде ограничивается объяснением лишь опровержения. Этому общему канону следует анализ “Медеи” Еврипида, пункт за пунктом совпадающий с приведенными выше правилами.

Согласно первому пункту, автор анализа, или опровержения, показывает сомнительность времени действия “Медеи” и отмечает его как недостаток. Согласно второму пункту, автор находит невероятными поступки Медеи, поскольку в том опасном положении, в котором она очутилась, было бы логичней подумать о собственной безопасности, нежели о новых преступлениях посредством колдовства. Исходя из принципа вероятности, автор считает поступки Медеи невозможными и выражает мнение, что умные и образованные эллины вряд ли бы поверили в колдовство Медеи. И вот так, последовательно развенчивая это произведение Еврипида, автор опровержения приходит к выводу о бесполезности его.

Более непосредственно были связаны с живой действительностью те принципы толкования, которые предлагал в своих философских произведениях Давид Анахт. С четкой и строгой логичностью – что особенно было присуще Давиду – он сначала перечисляет те каноны, которые вообще характерны для толкований, затем начинает оценивать те или иные философские произведения.

Анализируя “Введение” Порфирия, Давид вначале называет те условия, которые необходимы для правильной трактовки произведения. Естественно предположить, что Давид не придумывает эти правила и что они издавна были общепризнанными, однако в методах их применения и даже последовательности можно уловить черты характера к личности автора. Самым важным Давид считал раскрытие цели произведения и определение его полезности. Это косвенно свидетельствует о том, что науки и литература не были самоцельными, и их существование определялось только степенью их общественной пользы. Роль же

толкователя состояла в том, чтобы определить, ради какой именно цели создано произведение и чем именно полезно оно людям. Определение полезности Давид считал более чем важным, поскольку это заранее подготавливало читателя: “Дабы (читатель) зная, для каких нужд пригодны вещи, содержащиеся в настоящем произведении, с еще большей охотой взялся за чтение”¹⁸. Что же касается раскрытия цели произведения вообще, то это важно постольку, поскольку читатель знакомится с основными положениями, отраженными в данном произведении.

В отличие от грамматиков, риториков и историков, Давид особое внимание обращает на заглавие и его соответствие изложенному. Когда название вытекает из поставленной цели и отражает ее, это уже достоинство труда, в противном случае – возникает неопределенность. В качестве примера он приводит работы Аристотеля, – “Аналитика” и “Категории”, как не дающие своими названиями представления об отраженных в них задачах и целях. Подобное требование Давида является следствием четкого и ясного мышления, казалось бы, игнорирующего все символические, художественные и аллегорические заглавия, появившиеся, по-видимому, в период усиления художественного мышления. Так, например, Лессинг позднее писал, что “заглавия не витрина, чтобы все отражать”.

В средние века достаточно распространенным явлением были подделки рукописей или авторства, когда некто бесталанный или неизвестный выступал под чьим-либо знаменитым именем. По-видимому, на рубеже V-VI вв. это явление достигло угрожающих размеров, поскольку об этом сочли нужным говорить и Казар Парпеци, и Давид Анахт. Именно из-за распространившегося фальсификаторства и считает Давид необходимым обязательно проанализировать авторское соответствие комментируемого произведения его содержанию. Само по себе это являлось требованием филологической работы. По мнению Давида, выяснить точность авторства было необходимо, “...так как зная, что перед нами подлинное произведение, мы с удовольствием читаем труд прославленного автора, известного своей ученостью, ибо

многие, будучи не в силах отличить истинное от ложного, полезное от бесполезного, считают, что лучше братья за чтение ради почета и славы автора, и продолжают следовать мнениям (знаменитого) учителя” (с. 104). Но Давид не ограничивается одной лишь констатацией требования – он объясняет также психологические мотивы фальсификаций и делит их на четыре вида: из-за сходства имен авторов, из-за одинаковых названий их произведений, из честолюбия, из корыстолюбия.

Первые два обстоятельства понятны и не нуждаются в объяснении. Из честолюбия идут на подлог в том случае, когда человек, жаждущий уважения и славы, из тщеславия ставит на первом листе своего труда имя кого-либо из знаменитых ученых. Гораздо хуже, когда фальсифицируют из корыстолюбия. Давид приводит такой пример из жизни сицилийского тирана Писистрата, который вознамерился собрать все стихи Гомера. Поскольку Писистрат обещал щедрое вознаграждение, многие сочиняли стихи и под именем гомеровских относили их тирану.

Более снисходителен Давид к тем из фальсификаторов, кто, будучи учениками выдающихся ученых, ставили на своих сочинениях их имена, “движимые чувством почтительной благодарности к своим наставникам”. Так, Платон поместил на своих трудах имя Сократа, так же поступали ученики Пифагора и другие. Уже приведенные Давидом примеры свидетельствуют, насколько оправданными были требования атрибуции в той исторической действительности и как они были далеки от того, чтобы быть догматическими или механическими.

Для каждого произведения, в особенности художественного, большое значение имеют проблемы формы и содержания, а также их соотношения. Давид выдвигает также задачу анализа произведения по материалу и по форме, с той лишь разницей, что значение этих слов не совпадает с современным: “По материи – это означает по строю (речи) и по лексике, ибо строй речи и лексика являются материалом (для построения любого) произведения. А по форме – означает по образу мышления (того или иного автора)” (с. 105). Слово “материя” здесь относится к поэтике и,

в конечном счете, также есть форма. Еще в трудах Аристотеля, сочинениях грамматиков и литературоведов эллинистического периода вопросы поэтики занимали большое место, и это чувствуется также в последнем требовании Давида. Требование же “по форме” означало уже исследование содержания.

Стремясь к целенаправленности замысла и созданию определенного впечатления, важное место уделял Давид и структуре произведения, последовательности анализа поставленных проблем. “Правильно также, что исследуют очередность изложения (вопросов), – пишет он, – дабы то, что следует прочесть вначале, мы не прочитали бы в конце и не перепутали бы порядок (освещения вопросов) в сочинениях” (с. 105).

Давид был первым ученым в армянской действительности, который классифицировал науки, выделил философию и группы родственных наук. “Для того чтобы дать определение философии, найти ее дефиницию, Давид предпринял очень важный для средневековой армянской науки шаг. Он систематизировал все отрасли знания своего времени и выдвинул стройную классификацию наук, которая легла в основу средневекового образования и способствовала кристаллизации различных отраслей знания и научно-теоретической мысли в целом. Он строит сложную многоступенчатую систему, охватывающую все известное теоретическое знание своей эпохи”¹⁹, – отмечает Сен Аревшатыан в предисловии к изданию трудов Давида Анахта на современном армянском языке. И на фоне этой общей картины деятельности Давида еще более понятным становится его очередное требование относительно анализа произведений. При анализе каждого труда Давид считал необходимым обязательно выяснить его практическое либо теоретическое значение и принадлежность к той или иной науке.

Это требование, выдвигаемое им в анализе “Введения” Порфирия, было вовсе не самоцельным или абстрактным. Выявление цели, полезности, заглавия, авторства, структуры, материала, формы, принадлежности к той или иной науке Давид последовательно применяет в своем анализе труда Порфирия. То

есть после изложения теоретической части он переходит к ее непосредственному практическому применению.

И хотя по сравнению с грамматикой и риторикой философия является более абстрактной наукой, ее требования проистекают непосредственно из живой действительности, а также литературной и творческой атмосферы. Кроме того, выраженные в философии требования толкования проявились более цельно, четко и определенно. Существенной явилась и личность самого Давида Анахта, высокий и уникальный уровень его мышления, что отразилось и в четком определении сути толкования.

При всех различных – у разных авторов требованиях оценки, анализа и толкования произведения была, тем не менее, одна общая черта – выявление полезности произведения. Это, в свою очередь, означает, что армянская духовная культура V в. Усилиями самых светлых ее личностей была поставлена на благо общества и всего народа.

Вопросы теории искусства **в философских трудах Давида Анахта**

Зарождение и беспрецедентное развитие армянской светской философии в V-VI вв. связано с именем Давида Анахта. Давид являлся родоначальником и одновременно вершиной всего армянского средневековья. Огромна его роль как в дальнейшем развитии армянской философской мысли, так и философской мысли христианских и мусульманских народов своего времени и всего средневековья. Переводы его произведений нашли широкий отклик во всей Европе и России. Вновь процитируем С. Аревшатяна: “Наследие Давида охватывает почти все отрасли философии того времени – онтологию, гносеологию, учение о душе (психологию), логику, эстетику и этику”²⁰. Правда, к этим вопросам в той или иной мере обращались и предшественники Давида – от Маштоца до Хоренаци. “Однако, – продолжает мысль ученый, – существенное отличие Давида Анахта от них

заключается в том, что в каждой отрасли философской науки он превзошел своих предшественников как по уровню профессиональной научной постановки освещаемых проблем, так и по охвату и объему”. (Там же)

Одной из величайших заслуг Давида Анахта является систематизация всех философских наук и определение отношения к ним искусства. В своем труде "Определение философии" Давид строит целую систему философских наук, принимая за основу философию, а остальные науки и искусство подчиняя ей и оценивая философию как высшую форму мышления. Давид излагает свои мысли с удивительно четкой логичностью и последовательностью, у него не выпадает ни одно звено рассуждений. Прежде всего он разъясняет необходимость определения, и это положение в равной мере относится и к искусству. Абстрактное понятие определения получает у Давида удивительно жизненное содержание, связываясь с реальной действительностью, а еще точнее – с насущными земельными отношениями. Определение родилось из подражания уточнению границ земель, сел и поместий. Крестьяне размечали свои владения, чтобы добиться определенности и избежать лишних недоразумений, – объясняет Давид. Философское определение также стремится к определенности.

Именно с целью ввести такую ясность, четкость и определенность и устанавливает Давид философию в качестве науки наук и искусства искусств. Давид выражается образно: подобно тому, как царь говорит с народом не лично, а обращается для этого к помощи князей, так и философия как высшая из наук “выдвигает искусства, с помощью которых познает ей же подчиненные предметы”. Все это идет от Аристотеля: искусство так соотносится с философией, вслед за Аристотелем объясняет Давид, как предмет искусства соотносится с самим искусством; философия изучает природу и сущность вещей, а искусство – их внешние стороны. То есть в деле познания мира главная роль принадлежит философии, и по сравнению с ней искусство выполняет второстепенную роль. И то, что философия называется также искусством искусств, не должно нас смущать – это вовсе не озна-

чает, что философия опускается до степени искусства (ибо естественно было бы предположить, что поскольку она является искусством искусств, то и сама есть искусство). При подобных рассуждениях возникло бы мысленное противоречие, поскольку будь философия признана искусством, она стала бы также и ошибочной (способной на ошибки) наукой, что противоречило бы ее непогрешимой сущности. Давид объясняет, что возможность такой ошибки возникает из расчлененности включенных в определение неделимых понятий, то есть нельзя расчленять понятие “искусство искусств” и брать одно лишь выражение “искусство”, так как в этом случае искажается весь смысл. Свою мысль он разъясняет на примерах. Так, например, выражение “мертвый человек” при расчленении теряет смысл, поскольку “отдельно мы не можем назвать его человеком, так как он не обладает свойствами человека, – такими, как одушевленность и способность ощущать”. Так и философия, хоть и является искусством искусств, однако, взятая в отдельности, не является искусством. А двойное определение говорит лишь о превосходстве и верховенстве философии.

А что же есть искусство, как определяет его Давид?: “А искусство есть общее знание, основанное на знании причин, или же, искусство есть способность, сопряженная с воображением, ибо искусство есть определенная способность и знание; и все, что оно создает, создает, приводя в упорядоченное состояние”²¹. Продолжая объяснять сущность искусства, Давид касается и роли воображения в искусстве. Если бы искусство было одной лишь способностью без воображения, оно не отличалось бы от природы, которая также есть способность. Природа тоже создает, у нее есть способность к созиданию, но здесь воображение не играет никакой роли. В отличие от природы художник до того, как что-нибудь создать, представляет его сначала в своем воображении, а затем только воплощает в материале. Просто поражает способность Давида выделять в определении явления его наиболее характерные черты. Так, здесь он указывает на самое существенное различие между творениями природы и творениями ис-

кусства.

Определение искусства философ обогащает новыми гранями, находя, что искусство – это также система понятий, разработанная на основе опыта, и цель его – быть полезным в жизни. Прежде всего обратим внимание на это новое утверждение полезности. Могут быть искусства, которые бесполезны или просто вредны. Так, например, умение ходить по канату или на ходулях – тоже искусство, но поскольку оно не приносит людям какой-либо пользы, то это никчемные, суетные искусства. И даже больше, есть и совсем вредные “искусства”, например, магия и колдовство. Следует отметить, что все “искусства” считались проявлениями язычества и все наши мыслители V в. отвергали их, исходя как из требований христианской идеологии, так и рационального мышления.

С делением искусств на полезные и вредные мы встречаемся и в грамматических толкованиях Давида Грамматика. В них он подразделяет искусства на две большие группы – теоретические и прикладные, или обслуживающие душу и тело, выполняющие одну и ту же роль, только одно – “предводительствуя мысленно, другое – то же совершая делом”²². И теоретические, и прикладные искусства в свою очередь образуют три группы – добрые, злые и средние. “Добрые”, в сущности, соответствуют тем же “полезным”, “злые” сходны с “вредными” в философии, а “средние” соответствуют тем, что определены в философии как “суетные”. “Средними” искусствами являются стрельба из лука, гадание, умение оплакивать и т.д. От этих “средних” искусств, в общем, ни пользы, ни вреда, и Давид Грамматик отдельно их не рассматривает.

Однако вернемся к нашей теме. Что означает искусство. “Уточним это определение – искусство есть соединение, т.е. совокупность, ибо искусство образовалось из тех или иных знаний, приобретенных различными людьми. Выработанное опытом означает проверенное большим опытом, ибо виды искусства проверялись многочисленными опытами и только потом удостоивались того, чтобы войти в состав искусства” (с.76). Нетрудно

заметить, что под этим опытом Давид подразумевает великую обобщающую силу искусства и отвергает (или отводит второстепенное место) личностно-субъективно-впечатлительное восприятие, поскольку искусство рассматривается им как результат коллективного опыта. Из сказанного можно вывести или прочесть в контексте, что если даже искусство выражается через посредство личности, то эта личность вкладывает в свое искусство результат общего, коллективного, общественного опыта.

Рассматриваемый предмет (искусство) Давид анализирует со многих сторон. Он показывает разницу между искусством, видом причинного познания, и другими видами познания. Но если и наука, и искусство определяются как познание, опирающееся на причинные связи явлений, то в чем состоит особенность каждого из них? Наука раскрывает глубину природы познаваемых ею объектов. Это означает, что наука познает явления в основе. Однако некоторыми было принято считать науку безошибочным познанием, а искусство – ошибочным. Давид оспаривает это утверждение и вносит уточнения в определение искусства. Искусство по сути своей также безошибочно, но поскольку предмет ее небезошибочен и недостоен, то кажется, будто и само искусство небезошибочно. Предметы изучения науки – земля (геометрия), звезды (астрономия) и др. – безошибочны, то есть устойчивы и неизменны, следовательно, и основанные на них науки также неизменны и непогрешимы. Предметы же искусства переменчивы и неустойчивы и по этой причине оставляют впечатление небезгрешных: “Так, плотничество само по себе безошибочно, а дерево из-за тленности и изменчивости, после того, как плотник изготовит стул или что-нибудь другое, внезапно ломается и искажает искусство” (с. 77).

Ясная и четкая логика Давида, во многом выдержавшая самый строгий экзамен и с современных позиций, здесь как бы дает трещину. Излишне говорить, что это объясняется, в первую очередь, временем, в которое он жил. Прежде всего тем, что в армянской действительности V в. (и гораздо позже, вплоть до XIX в., до Григора Арцруни) искусства и ремесла не различались.

Пример с плотником свидетельствует именно об этом. Ведь если бы философ в качестве примера привел не плотника, а скульптора или зодчего, то это противоречие так не бросалось бы в глаза. Тем не менее, в словах Давида кроется глубинная истина. Так, из сфер, отображаемых искусством, человеческая психология, внутренняя речь или воображение в значительной степени абстрактны, субъективны и разнообразны, а потому правдивое воспроизведение их не может быть исчерпывающим и безоговорочным. Вот в чем “текучесть” – неустойчивость – искусства. Однако в постановке основной проблемы Давид прав: в сущности своей искусство также непогрешимо. В переводе на современные понятия это означает, что искусство также является результатом объективного познания действительности и субъективность – вовсе не следствие ее собственной сути или цели. Что же касается безошибочности предмета науки, то тут Давид неправ, но уровень развития науки его времени и не позволял ему сделать иного вывода. И Земля, и звезды, и вся вселенная находятся в постоянном и непрерывном движении и изменении, в V же веке это еще не было осознано и было неизвестно Давиду, поэтому в качестве разделительного критерия предметов науки и искусства он и ставит принцип их устойчивости.

Выше уже говорилось, что одной из важнейших заслуг Давида явилась классификация наук. По разным поводам и согласно различным критериям он классифицирует и искусства. Исходя из степени практического применения искусства, он прежде всего и делит его на две большие группы – теоретические и практические. В своем толковании “Грамматики” Дионисия Давид разделяет искусства на четыре вида: философию, теоретическую медицину, литературу и риторику. По смыслу эти четыре вида совпадают с тривиумом (философия, грамматика, риторика), искусства же квадривиума являются науками, основанными на числовых соотношениях, – геометрия, арифметика, музыка и астрономия.

Существенно, однако, то обстоятельство, что эти разделения не были окончательными и общепризнанными. Так, по-раз-

ному подразделяли теоретические науки Платон и Аристотель. Платон делил их на две части – естествознание и теологию, а математике не отводил отдельного места и считал ее такой же необходимой предпосылкой к философии, как и грамматику и риторику. То есть математика рассматривалась Платоном как само собой разумеющийся и необходимый “подготовительный курс” для философа, поэтому над дверями его школы красовалась надпись: “Несведущим в геометрии вход воспрещен”. Давид Анахт следует не Платону, а Аристотелю, который делил науки на три рода – естествознание, математику и теологию, рассматривая математику не как преддверие к философии, а как необходимую ее часть. Математика, вобравшая в себя науки, основанные на количественных измерениях, подразделялась на части – арифметику, музыку, геометрию и астрономию. “Необходимо знать, что математика основывается на количестве и образуется из следующих (вещей): из числа, как сама арифметика, ибо это есть количество: или из сочетания звуков (которыми занимается) музыки, ибо и это есть количество, так как (музыка) исследует, что является октавой, что квинтой, что шестным (тоном) и что восьмью...” (с. 86).

В основе такого разделения лежит восприятие рода и его видов. Скажем, математика – род, а музыка – вид. Среди этих видов Давид отводит важное место – по ее духовному воздействию – музыке: “Следует знать, что музыка обладает большой силой (воздействия), ибо повергает душу в различные состояния и придает ей настроения, как об этом свидетельствуют лирические песни и элегии, которые соответственно себе настраивают душу. Так, некоторые сказатели говорят об Александре, что он, будучи на пиршестве, услышав военную мелодию, которую сыграл музыкант, тотчас же вооружился и вышел. А когда музыкант начал играть увеселительную мелодию, он вновь вернулся к пировавшим”. (с. 89).

С иным методом классификации наук и искусств встречаемся мы у Давида в его “Толковании “Аналитики” Аристотеля” (с. 252). Классификация форм сознания совершается здесь по

силлогизмам, то есть согласно методу заключения или суждения. По этому вопросу мнения философов разделялись. Некоторые признавали пять видов суждений – доказательный, диалектический (логический), риторический, софистический и литературный (он же мифологический). Классификацию наук и искусств Давид здесь проводит уже исходя из соотношения лжи и правды. Если в каком-нибудь силлогизме ложь и правда – в равных количествах, то мы имеем дело с риторикой, если доминирует правда – с диалектикой, если ложь – с софистикой и т.д.

Как в философских произведениях Давида Анахта, так и в приписываемых ему грамматических толкованиях мы встречаем и другие определения искусства, которые, тем не менее, не противоречат вышесказанному, а по-разному дополняют его. Однако анализ отвлек бы нас от поставленной задачи. Важно, что и к наукам, и к искусствам Давид относится как к полезным для человека в теоретическом и практическом смысле явлениям, которые украшают и обогащают жизнь. Так, он считает предметом искусства все то, что встречается в жизни и быту, следовательно, искусство служит жизни и для насущных нужд. Затем Давид рассматривает искусство с философской точки зрения и в ее системе, однако как подчиненное чисто философской науке явление, поэтому все то, что относится к философии вообще, распространяется и на искусство. Однако так называемые “телесные искусства” воспринимаются Давидом отнюдь не в современном значении искусства: такие же искусства для него – плотницкое и кузнечное дело, медицина, зодчество – все то, что занимается человеческим телом или предметами вне его. Если следовать логике Давида, то литература, которая не занималась ни человеческим телом, ни конкретными предметами, а только “душой”, должна была войти в философию как вид теоретического мышления. Вот почему мысль Давида о философии: “Бог даровал философию для украшения человеческой души” – следует распространить и на литературу.

Даже бегло рассмотренные эти положения свидетельствуют о том, сколь высокого уровня достигли вопросы теории искусства

в Армении V-VI вв. Вопросы эти были поставлены и разрешены в философии, и это естественно и закономерно. Во-первых, познание и осмысление явлений шло через философию, во-вторых, и сама эстетика зародилась как часть философии и поныне неотделима от философии; следовательно, это более чем естественно для V в., когда литературоведение в Армении еще не отделилось от самой литературы и эстетики, а эстетика – от философии.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЛАБЕЮЩИЕ ТРАДИЦИИ (Литературная мысль в VI-IX веках)

После V в. армянская культурная и интеллектуальная жизнь находилась в упадке. На это были свои исторические причины, и первое место среди них занимали политические обстоятельства. После блестящих историков V в. весь VI в. не дал ни одного историка, и потому многие исследователи называли его бесплодным. Не исключено, что и в этом веке были свои историки и переводчики, труды которых, однако, не дошли до нас, исчезнув в результате всевозможных бедствий. Но ведь сохранились письменные памятники предыдущего V и последующего VII веков, и невозможно, чтобы ничего не осталось именно от VI в. Следует согласиться с М. Абегианом, который пишет: “Армянская историография всегда зависела главным образом от военных дел. В этот период в Армении, на взгляд современника, не совершалось таких событий, которые правители считали бы достойным увековечить на пергаменте, и не было в Армении известных армянских правителей. Страной управляли сменявшие друг друга одинаковые персидские марзпаны. Персо-византийские войны велись большей частью за пределами Армении, в Двуречье, и армянская знать с войском принимала в них лишь косвенное участие. Видимо, именно по этой причине мы не знаем историков VI в., если только имевшееся не пропало”¹.

Но уже в VII в. в стране вновь наблюдается подъем. В 652 г. Теодорос Рштуни заключил союз с арабами, в результате которого Армения стала нейтральной страной, а при Григоре Мамиконяне и Ашоте Багратуни положение страны укрепилось еще больше. В этот сравнительно мирный период в Армении расцвела архитектура, были возведены храмы Звартноца, Рипсимэ, Гаянэ, Аруча, Талина, Одзуна. Литература также дала таких выдающихся деятелей, как Себеос, Анания Ширакаци, дальнейшее раз-

витие получили духовные стихи и музыка (католикос Комитас).

Однако важность не в том, пресекалось ли развитие армянской культуры или продолжалось, а в том, в каком направлении она продолжала развиваться. Уже после Халкедонского церковного собора (451) началось охлаждение и даже враждебность между армянами и греками, еще более усилившееся после нескольких последующих соборов. После Двинского собора в 554 г. армянская церковь отделилась от халкедонитской. Отношения между армянами и греками стали весьма холодными, враждебными и ограниченными. По этому поводу М.Абегян делает одно очень важное замечание: “Даже если б это было не так, армяне больше не нашли бы у греков древнюю греческую культуру и искусство” (Там же, с. 398). Эпоха эллинистической цивилизации, в сущности, кончается, наука и литература обретают схоластический характер; критерии, разработанные античной и эллинистической наукой и искусством, постепенно предаются забвению, и высшим авторитетом становится Священное писание. Армянские историки больше не упоминают с гордостью о своих познаниях в области греческой риторики и философии, зато взамен этого наводняют свои произведения речами и посланиями догматического характера, критерии прекрасного они ищут уже в христианской добродетели, а мастерство и точность своих хроник видят в их соответствии божественным заповедям.

Так, Каганкатвацци пересказывает сюжет “Илиады”, даже не упоминая имени Гомера. И хотя, как он признается, сюжет “Илиады” он заимствует из книг Степаноса Сюнеци, последнего вряд ли можно обвинить в забывчивости, ибо он упоминает Гомера даже в своем грамматическом толковании.

В VII в. возрастает удельный вес естественных наук, и замена тривиума – грамматики, риторики и философии – квадривиумом находит своеобразное отражение и у мыслителей-гуманитариев. Магическое воздействие слова как бы ослабевает. Знаменательное в этом смысле признание делает Мовсес Каганкатвацци. Епископ Гют пишет письмо албанскому царю Ваче по поводу церковных событий и замечает, что не в состоянии выра-

зять свои чувства посредством слов, поскольку человеческое слово не в силах выразить состоящий из четырех стихий мир, и что дар этот подвластен лишь владеющим естественными науками: “Вот почему я был объят страхом в начале своего повествования, ибо не знал, сумею ли я рассказать о том, что выше слов. Слова не могут отразить мир, состоящий из четырех элементов, и не всем это под силу, а тем, кто смело вошел в дебри наук – искусства вычисления, геометрии, астрономии, медицины, а затем дошел до самых высот пророческих, апостольских и евангельских книг, в которых само начало и исход”². (подчеркнуто нами – Ж.К.).

Характерными для века становятся, с одной стороны, естественные науки, а с другой – религиозная схоластика. Однако это вовсе не означает, что отмерло или было предано забвению художественное слово. Тот же Каганкатвацци с любовью говорит о Давтаке Кертохе (Поэте), целиком помещая в своей “Истории” его “Плач на смерть великого князя Джеваншира” светского содержания. Вот как характеризует Мовсес Каганкатвацци Давтака: “...Ритор по имени Давтак, знающий художественный слог, начитанный и искусный в упражнениях стихосложения и выдающийся толкователь”, “он сочинил этот плач... строфами, начинающимися с букв по порядку армянского алфавита” (с. 117).

Вместе с ослаблением значения художественного слова и повышением точности историографии слабеет и литературоведческая мысль, которую мы видим лишь в сравнительно более устойчивой области – грамматических толкованиях. В этом смысле единственным достойным внимания литературным памятником периода VI-IX вв. является толкование грамматики Дионисия Фракийского, принадлежащее перу Степаноса Сюнеци (VIII в.); есть у него и второе толкование, посвященное “Грамматике” его учителя Мовсеса.

Главным у Сюнеци, с точки зрения предмета нашего изучения, является возвышение роли литературы в системе грамматика-литература. “Итак, пусть проверяема будет грамматика литературой”³, – пишет Сюнеци в своем толковании. Такое отожд-

действие грамматики и литературы объясняется, видимо, влиянием позднего эллинизма. В этот период грамматик в его старом значении переименовывается в литературоведа, причем как первый, так и последний являются филологами в старом понимании этого слова.

Труд грамматика-литературоведа у Сюнеци ассоциировался с вопросами не столько языка, сколько литературы. Совершенство в области литературоведения он видел в отличном владении литературным материалом и прочтении его с соответствующим выражением. Само же чтение толкователь считал не самоцелью – он находил, что подобный труд в свою очередь помогает при создании новых литературных произведений: “Способ сей помогает созданию вещей поэтических” (Там же). Получается, что грамматика учит способам создания литературных произведений. Сюнеци даже перечисляет роды и виды произведений согласно их содержанию: “...При написании похвалы и хулы и всего другого...” (с. 185). И вот именно с точки зрения подготовки к написанию литературного произведения и спорит Сюнеци с Фракийским и считает ошибочным то, что тот ознакомлению с древними сказаниями отводит второе место (первое – чтение с выражением, второе – чтение с объяснением). “Древним историям”, то есть историям и сказаниям евреев, язычников или христиан, следует отводить первое, а не второе место, находит Сюнеци, поскольку эти древние занимательные истории располагают к чтению.

Степанос Сюнеци различает роды “историй”, опираясь на восприятие родов литературы. “Прекрасноудобным слогом” созданные произведения бывают вероятными и невероятными. Вероятные – это действительно случившиеся истории, невероятные – легенды. Легенды, в свою очередь, делятся на три вида: “по неродственности, по сочинению, по аллегории” (с. 186). “По неродственности” означает всего лишь историю, которая ложна и “неудобна для слуха”. Примеры таких лживых и неудобных историй христианин Сюнеци приводит из греческой мифологии (миф о дочери Гелиоса Пасифае и аргосском царе Акрисии). “А по сочинению есть осуждающее, как о лягушке и лисе или о чайке и

курице и прочее” (с. 186), то есть комические по содержанию, в которых высмеиваются или осуждаются порочные качества или поступки животных. Это, в сущности, не легенды, а сатирические сказки или басни о животных. Этот вид литературы был, видимо, достаточно распространен в VII в., поскольку Сюнеци, иллюстрируя свои теоретические посылки, приводит его в качестве общеизвестного явления. Из Сюнеци нам известно, что существовали также аллегорические басни (их он называет легендами третьего вида), уже не сатирические, но также о животных. Они выполняли воспитательную роль: “А по аллегории – примеры наставительные, как, например, о зайцах и лягушках или обезьянах, или волках и овцах” (с. 187).

Итак, в грамматических толкованиях вырастает удельный вес чисто литературных вопросов и осознание важной роли литературы. Шесть заповедей Дионисия остаются таковыми и для Сюнеци, но о каждой из них он говорит в разной мере и по предпочтению, достаточно подробно останавливаясь лишь на объяснении древних историй и родов литературы.

Как в “Грамматике” Дионисия Фракийского, так и в трудах его многочисленных комментаторов важнейшим из шести частей работы считалось “суждение о поэзии” (критика). Сюнеци также считает суждение важнейшей частью грамматики, но выделяет его как знание законов построения поэтического произведения. “А шестая часть называется суждение о поэзии, учение о размерах стоп, что есть поэтика, а также стихосложение, ибо согласно ее законам создается произведение”, – пишет он (с. 190). Именно в суждении поэт, собрав, как пчела, нектар с многих цветов, из остальных частей (слога, буквы, глагола, существительного и проч.) достойные мысли, создает “мед словесный”. Это умение и ставит поэта гораздо выше грамматика. “Итак, в этом состоит различие между грамматикой и поэзией, поскольку поэзия выше грамматики, как душа выше тела, и есть она начало и исток всякого искусства”. (с. 191).

В своих выводах Сюнеци идет дальше остальных и даже делает предположение, что письменность была создана для того,

чтобы обессмертить поэтические творения. “А кертохутюн (поэзия, литература) объясняется как “гирделутюн” или “гиртохутюн” (письменность, запечатление в письме), ибо ради этого было создано письмо и оставлено миру”, – пишет он (с. 191). Однако это скорее логический вывод, нежели точная лингвистическая этимология.

Сюнеци, однако, возвеличение поэзии или литературы и значения роли поэта не сводит к одному только противопоставлению грамматика и поэта. Наоборот, он сначала разделяет их, чтобы показать особенности каждого, а затем вновь соединяет, считая их нераздельным единством. Поэт создает стихи, однако он одновременно в совершенстве знает грамматику. Такой вывод имел свои основания. В древности “поэт” означало также “грамматик”, – то есть поэт и грамматик объединены в одном лице и это вовсе не разные люди, выполняющие ту же или сходную работу. Вот почему у Сюнеци поэт пишет также грамматики (а не одни лишь стихи): “А поэт здесь так называется потому, что поэты пишут труды подобные и все части грамматики” (с. 194). Подобное мышление проливает свет на то странное явление, что армянские толкователи в числе первых грамматиков называют также Гомера. Понятия “поэт” и “грамматик” были для них неделимы. Гомер поэт, поэтому естественно, чтобы он был и грамматиком, – вот логическая цепочка, согласно которой и Гомер оказывается грамматиком.

В главе “Чтение с объяснением” (первая заповедь Фракийского) Сюнеци конкретизирует вопрос содержания литературы. Расшифровка означает умелое, точное чтение, соответствующее содержанию. Древние книги – языческие, еврейские или христианские – имели различное содержание и выражали различное настроение: признание, тоску, раскаяние или раздумья, хвалу либо порицание и т. д. Задача читателя – прочесть так, как “изложена мысль писателя”. Следовательно, для правильного чтения необходимо “познать силу смысла”, а это, в свою очередь, означает, что чтение не бывает самоцельным – оно способствует восприятию содержания произведения, или только в случае вер-

ного восприятия можно правильно прочесть написанное. Исходя из этой предпосылки, толкователь предлагает разные стили чтения, соответствующим литературным жанрам (трагедии, комедии, эпифании, эпического сказания, лирической поэзии), всякий раз характеризуя данный жанр. По сравнению с предшественниками Сюнеци делает большой шаг вперед: он дает характеристику также и лирической поэзии, рассматривая лиричность как качество, которое не связано с темой и может проявляться как в гусанских песнях, так и в религиозных произведениях. Она особенно присуща произведениям, проникнутым лаской и нежностью, в которых человек выражает свою любовь и симпатии к близким (“к сыну или же к любимой, или к брату”), а иногда и выражает боль или грусть по поводу смерти последних.

Сюнеци считает правильную расшифровку (“образованное чтение”) вышеупомянутых литературных жанров необходимой для точной передачи мысли поэта. Если чтение не будет соответствовать содержанию литературного произведения, то тем самым исказится само искусство поэтов. “Ибо кто не по сему различает, тот мужество поэтов рушит”, – предупреждает толкователь. (с. 194).

Подобные правила чтения, что и говорить, преследовали скорее риторические цели, однако для нас здесь главное – выделение важной роли содержания литературы.

Таким образом, Степанос Сюнеци в VIII в. не только сохраняет традиции армянских толкователей V в., но и развивает их дальше. Некоторые вопросы он рассматривает более подробно, иные проблемы освещает под другим углом зрения и поднимает значение грамматики и литературы. Выделение в труде Сюнеци (пусть даже беглые и незначительные) новых аспектов, хотя бы к примеру той же лирической поэзии, свидетельствует о дальнейшем развитии литературы и рождении в ее лоне новых явлений. Но наряду с этим широкий поток литературоведческой мысли V в. в VII в. оказывается в гораздо более узком русле и продолжает оставаться в нем до X в. – до нового культурного и духовного взлета.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПЛОДОТВОРНЫЙ ПОДЪЕМ (Литературная мысль в X-XIV веках) Политическая и культурная жизнь

После долгого отсутствия в 885 г. восстановилась армянская государственность. Князя Багратуни, возглавив успешную борьбу против арабских захватчиков, пришли к власти и создали сильное феодальное государство со столицей в городе Ани (с 961г.). Однако Багратуни не смогли долго удержать в своих руках привилегию на единоличное правление всей Арменией – вскоре появились новые цари (в 908 г. возникло Васпураканское царство) и независимые княжества. И хотя Армения разделилась на несколько небольших княжеств, положение ее было достаточно устойчивым и еще более укрепилось в годы правления Аббаса (929-953), брата Ашота Ерката (Железного).

Начался почти столетний мирный период, во время которого Армения пережила новый могучий духовный и культурный взлет. Стали бурно развиваться расположенные на международных торговых путях древние армянские города Двин, Ани, Арцн, Карс, Ван, Маназкерт и другие. Возводились дворцы, виллы для богачей и знати, монастыри, храмы, караван-сарай, здания архивов и канцелярий. В постройках как гражданского, так и духовного характера явственно выражался светский дух, жизнелюбие находящегося на подъеме народа. Всеобщий строительный дух страны родил таких прославленных зодчих, как Манвел и Трдат. Множество поэтических строк о роскошных и раззолоченных дворцах оставил Ананун (Аноним) Арируни, а о беспрецедентном благосостоянии страны и процветании ее – Аристакес Ластиверци.

Стабильность политического положения страны оказалась исключительно благоприятной и для церковного строительства. Появление многочисленных монастырей, церквей, братств и

пустынь стало результатом не только усиления религиозного духа и средневекового фанатизма, но и попыткой противодействовать все большему укреплению мирского начала в жизни и ослабить протест против устаревших религиозных традиций. Именно в этот период (IX-XI вв.) набрало силу тондракийское движение, участники которого, по свидетельству Григора Магистроса, проповедовали безбожие и по своим взглядам были близки к эпикурейцам.

Знаменитые в свое время монастыри – Нарекский в Рштунике, Татевский в Сюнике, Оромос и Дпреванк в Шираке, Камрыджадзор в Аршарунике, Ахпатский и Санаинский в области Севордяц – были одновременно и важными очагами науки и просвещения, из которых вышли многие известные поэты и историки. В своем описании Татевского монастыря историк Степанос Орбелян особое внимание уделяет тем благоприятным условиям, которые были созданы в нем для занятий литературой и словесностью: “И вот завершив с заботой все строения для этого великого патриаршеского дома, порадев обо всех удобствах и все устроив, сделал монастырь во всей нашей стране Армянской желанным для всех близких и далеких. Будучи светозарным, монастырь, сияя как солнце среди звезд, был знаменит между остальными и сверкал священническим и духовным клиром в числе пятисот братьев. ...Роскошно было и училище с высшим вардапетским образованием. Были также несравненно искусные художники и скрипторы. Поэтому очарованные такой славой цари, князья, епископы приходили на поклонение и несли дары святому и великолепному трону”¹.

Опираясь на данные Асохика, М. Абемян особо выделяет среди монастырских школ значение школы Анании Нарекаци. Там получили образование Григор Нарекаци и епископ Ухтанес. Сам Анания Нарекаци занимался литературой, писал толкования и речи, прививал ученикам литературоведческие знания. “Следовательно, Анания Нарекаци стремился воспитать в своих учениках “литературоведение” и “музыкальность”, – пишет М. Абемян².

Кроме монастырских школ, существовали очаги просвещения и в Ани. В XI в. Григор Магистрос основал там высшую духовную семинарию. Экономический подъем и благоустройства в деле образования создали благоприятные условия для развития как духовной, так и светской поэзии. Стихи прочно входят в быт: уже в XI в. Григор Магистрос писал письма в стихах своему сыну католикосу Петросу Гетадарцу и другим. В своем труде “Толкование грамматики” Магистрос утверждал, что поэзия и рапсодия у армян более распространены, чем у греков.

Все эти явления создавали достаточную основу для анализа вопросов поэтического искусства, что и не заставило себя ждать. Уже на страницах своей поэмы “Книга скорби” Григор Нарекаци изложил ряд важных литературоведческих задач. С анализом поэтических и, в частности, метрических проблем выступил в своих знаменитых посланиях Григор Магистрос. Многообразие литературоведческой мысли проявилось в разных формах также в ряде исторических сочинений и толкованиях.

По мнению многих ученых (М. Абеяна, В. Чалояна, М. Мкряна и др.), в Армении X в. раньше, чем в Европе, начинается раннее Возрождение, выразившееся в подчеркнуто светском характере произведений самых различных областей искусства (архитектуре, поэзии и пр.). Рядом с прекрасными творениями средневекового армянского зодчества встает гениальный Нарекаци, в трагических и мистических строках бессмертной поэмы которого бьется мирской дух, реальная жизнь во всей ее многогранности. Определенная часть ученых отрицает раннее армянское Возрождение, обосновывая свое мнение раздробленностью страны и крайне неравномерным политическим и экономическим развитием отдельных ее частей.

Вопрос о раннем армянском Возрождении, однако, лежит вне рамок настоящего исследования. Очевидно лишь одно: какими бы ни были экономическое положение и производственные отношения³ в стране, восстановление государственности уже само по себе было для армян политическим возрождением. Однако Армении, увы, недолго уже оставалась быть мирной и неза-

висимой. В середине XI в. пало Багратидское царство. По договору 1045 г., заключенному царем Ованесом-Смбатом, Ани перешел к Византии, и в результате нашествия турок-сельджуков, а затем и монголов, она лишилась своей былой славы. Но с падением Багратидского царства Восточная Армения не окончательно лишилась независимости. В конце XII в. князьям Захарянам удалось изгнать турок-сельджуков из всей северо-восточной Армении и установить здесь свою власть, которая продлилась до середины XIV в. Армянская духовная и материальная культура пережила при Захаридах определенный подъем. Особенно бурное развитие получило гражданское строительство, новый расцвет пережил возрожденный Ани, было завершено начатое еще при Багратидах строительство монастырских комплексов Ахпата, Санаина, Татева, Кечариса, Агарцина, были построены новые – Нор-Гетик, Нора-ванк, Хоранашат, Гандзасар и др. Многочисленные церковные школы действовали в Ани, Санаине, Ахпате. Некоторые из них были высшими школами (университеты в Ани и Гладзоре). Развивался басенный жанр, продолжала развиваться литература толковательного типа. В этот период Армения дала новые имена в историографии и поэзии – Самуэл и Мхитар Анийцы, Мхитар Айриванци, Киракос Гандзакечи, Степанос Орбелян, Хачатур Кечареци, Фрик и другие.

Васпураканское царство исчезло раньше Багратидского. Еще в 1021-1022гг. византийский император Василий II переселил большие массы васпураканского населения в отвоеванные Византией страны, в том числе и в Киликию. Со временем киликийские армяне усилились и в 1080г. создали княжество, а в 1198г. – и царство. Киликийское армянское царство просуществовало до 1375г., когда оно было уничтожено объединенными усилиями армий Египетского султаната и Алеппских эмиратов. С падением Киликийского царства армяне окончательно утратили государственность.

Киликийская Армения также создала свою высокую национальную культуру. На прочную основу было поставлено образование, были созданы многочисленные учебные центры, семи-

нарии и высшие школы, в которых готовились ученые, дипломаты и чиновники для государства. Знаменитыми учебными центрами являлись Сис, Скевра, Тарсон, Мецкар, Сев Лер со своими училищами. Большой славой пользовался основанный Нерсесом Ламбронаци светский университет в Сисе, где учение велось по афинскому принципу, а также учебный центр в Дразарке, где особое внимание уделялось каллиграфии, музыке и живописи (миниатюре).

Армянские правители Киликии всегда с большим вниманием относились к развитию культуры, литературы и искусства. Они не только заказывали книги, истории, хроники, учебники, толкования и переводы; не только покровительствовали деятелям культуры как Восточной, так и Западной Армении, но зачастую и сами становились историографами (Торос II, Хетум I), скрипторами (Ованес Аркаехбайр, Алиц Тарсонаци) и т.д. Культура в Киликии развивалась под покровительством государства, и в этом, наверное, причина того, что там бурно расцвели самые разные науки и искусства – медицина (Мхитар Гераци, Григорис, Симавон), право (Смбат Спарапет), художественная литература (Нерсес Шнорали, Нерсес Ламбронаци, Вардан Айгекци), изобразительное искусство (Григор Мличечи, Саргис Пицак, Торос Рослин), театр, архитектура и др.

Таким образом, средневековая Армения в X-XIV вв. жила сложной политической жизнью, воссоздала, потеряла и вновь обрела свою государственность. И подобно тому, как ветер, разметав костер, раздувает из им же разбросанных искр новые костры, так и стремление армян к государственности и их борьба помогали восстановить свое потерянное царство на новых берегах, отстроить разрушенную школу или монастырь в другом месте... И в этом смысле цепь культурного развития продолжала, хоть и со спадами и потерями, тянуться все выше и дальше. И как это ни покажется удивительным, даже в расчлененной на куски Армении видные деятели и учителя-вардапеты становились широко известными по всей стране. Связи между культурными очагами никогда окончательно не прерывались, поэтому и существовали в

Армении определенная общность мысли, принципов, взглядов и идей, возможность воспользоваться опытом других.

На этом более широком культурном фундаменте расширяет свою сферу и более углубленно рассматривает свои проблемы и литературоведческая мысль. В теоретических положениях армянского литературоведения X-XIV вв. важное место занимают вопросы происхождения поэзии и искусства, особенностей художественного отображения, гармонии формы и содержания, взаимосвязей литературы и действительности, литературных жанров, метрики и т. д.

Вопросы происхождения поэзии и искусства

У каждой исторической эпохи есть свои коренные и второстепенные задачи, часть которых хоть и теряет свое значение для будущих поколений, однако остается красноречивым свидетельством уровня развития данного этапа цивилизации. Одним из таких вопросов для литературоведения является объяснение феномена творчества. Крайне существенная для армянского средневековья, эта задача ныне, несомненно, не имеет столь большого значения. Казалось бы, сегодняшняя наука психологически объяснила суть творческого процесса и сняла с него таинственный мистический покров; тем не менее, и сегодня есть в этом что-то загадочное, а потому даже и в нашем XXI в. часто можно услышать: “Поэтами не становятся – поэтами рождаются”.

Естественно, что этот вопрос намного острее стоял в древние времена, при еще недостаточном уровне развития науки, когда человек еще плохо понимал как свой внутренний мир и психологию, так и внешний мир и взаимосвязь между этим внешним миром и собой, а потому пытался объяснить все с помощью божественного провидения.

Еще в древнейшие времена, когда только-только рождались художественное слово, обрядовые песни и посвященные богам гимны, когда только еще формировалось образное мышление, а

само слово было еще окрашено магическим, колдовским очарованием, истоки его были все же чисто земными. В древнеегипетской литературе сохранился уникальный образец – наказы Птахотепа – главного советника Исеса, фараона 5-й династии. Основу искусства Птахотепа не только видел в повседневной действительности, но и искал его истоки в самых низких слоях общества.

*У искусства нет границ.
Может ли достичь поэт
Высот мастерства?
Гениальное слово, подобно жемчужине,
 сокрыто в мешочке.
Ты найдешь его даже
У рабыни, мелющей зерно⁴.*

И какой бы магической силой и очарованием ни было окрашено поэтическое слово в странах древнего мира – Египте, Индии, Китае и Японии, – сами поэты момент творчества, те стимулы для творчества, которые они черпали из повседневной жизни, свой пылкий дух творца, проникающий в суть вещей, представляли исключительно вещественно и материально. Даже многие названия их произведений зачастую указывали на сугубо земные и будничные условия творческого труда. У многих стихов китайского поэта Ван-Вей (VI век), например, такое начало: “Написал, вернувшись к горе Суншан” или “Пишу в селе у реки Ванчуан, во время продолжительных дождей” и т.д. А Гао Цы (1336-1374) в своем произведении “Песня человека зеленого холма” обстоятельно рассказывает: “На берегу реки есть зеленый холм. Я построил дом к югу от него и назвал себя “Человеком зеленого холма”. Живу в бездельи, делами не занимаюсь. Целыми днями пою стихи (подчеркнуто нами – Ж.К.), создал также Песню человека зеленого холма, в которой отвечаю тем, кто высмеивает мою страсть к стихам”⁵. Яркими и зримыми красками создает Гао Цы образ прислушивающегося к голосам мира и

природы бродячего поэта, который, освободившись от будничных человеческих дел и забот, целиком посвятил себя поэзии. Поэзия вошла в быт, стала постоянной работой. Она – отзвук реальной жизни, окружающей природы. Эти свои мысли поэт выражает с гениальной простотой:

*Радуюсь – находя у реки
простенькую мелодию, зефир и покой.
Закрываю ворота, немного дремлю,
а потом пишу строки своей песни.*

Происхождение поэзии, песни и вообще искусства греки классической эпохи связывали с музами. Помимо общего покровителя искусств (Аполлона), в греческой мифологии было и девять богинь-сестер, которые назывались музами. Музы – Клио, Евтерпа, Талия, Мельпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимния, Урания и Каллиопа ведали песней, поэзией, искусством и наукой, они опекали и одним своим обликом вдохновляли творцов искусства и науки. Музы наказывали тех, кто вступал с ними в спор и отвергал их. Бездарных называли “лишенными музыки”. Перед тем как приступить к работе, поэты часто обращались к музам, прося у них содействия достойно завершить начатое. Характерны в этом отношении начальные строки “Илиады” Гомера, где поэт обращается за помощью к богине-музе:

Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...

У греков-христиан муз заменила идея божественного откровения. Вопросы творчества и творческих мук в армянской раннесредневековой литературе V века не занимали существенного места. И даже больше: историографические труды, созданные преимущественно по княжеским заказам, появлялись на сугубо практической почве и с практическими целями. Наши историки всегда подчеркивали трудность и сложность своей работы, те огромные усилия, которые они приложили, но никогда – недоста-

ток желания или вдохновения. Очень будничное и приземленное объяснение дает искусству Давид Анахт. По его мнению, искусства, как и науки возникли для удовлетворения насущных человеческих нужд: “И следует знать, что цифры изобрели финикийцы, поскольку были купцами и испытывали нужду в числах для расчетов, а музыку – фракийцы, потому что из них был по происхождению Орфей, о котором говорят, что он первым сочинил музыку”⁶.

Иначе обстоит дело в средние века, с X-XIV вв. и позднее, когда начался расцвет поэзии. Особенно повысился интерес к поэтическому слову, таинственной его сути и идее его божественного происхождения – как к слову условному, вдохновенному и непохожему на другую речь. И естественно, что когда христианский Бог заменил сонм языческого пантеона, то он присвоил также права и отличия всех прочих богов. Обязанности девяти муз перешли к Богу-Отцу, Богу-Сыну, а иногда и к Святому духу. Вдохновение музами превратилось в богодухновение, дар Святого духа и всей пресвятой Троицы. Поэтическое слово заняло место рядом с другими церковными и нравственными заповедями. В средневековье царило то убеждение, что Ветхий и Новый заветы также являются плодом божественного вдохновения и потому называются богодухновенными или Священным писанием. Одна из книг Нового Завета так и называется – “Откровения Иоанна” (68-69 гг. н. э.), и приписывается перу Иоанна Богослова. Описываемые в книге заповеди и картины грядущего пришествия Господа якобы сообщены автору самим Богом. Все эти “откровения” без изменений переносились и в сферу искусства. “Итак, это, согласно религиозному мировоззрению, и есть то научное, что Бог дарует или сообщает человеку всевозможными сверхъестественными способами – или своим появлением перед ними, или посредством ангела”, – пишет М. Абегян 7.

В армянском средневековье также господствовала тенденция объяснять творческий дар божественным промыслом или откровением. Она получает яркое свое выражение в поэме “Книга скорби” Григора Нарекаци, гиганта армянской средневековой

поэзии. Нарекаци на страницах своей поэмы не раз обращается к Богу, прося у него милости довести до конца начатый им труд. И хотя все слова Нарекаци – “из глубины сердца”, тем не менее они вдохновлены самим Богом. Вот он обращается к Всевышнему:

*Начатое мною – ты заверши,
И пусть смешается дух твой с нею,
И дыхание могущества твоего, о великий,
Да сольется с творением, дарованным мне тобою.*
(Гл. III, 4)
(перевод подстрочный)⁸

В этом смысле Нарекаци был сыном своего века и не выходил за пределы господствующего мышления. Однако положительным является то, что, с одной стороны, божественное откровение для него становится “словом из глубины сердца”, а с другой – он вообще не рассматривает поэта как механического пересказывателя божественных заповедей, а считает его самостоятельным творцом по вдохновению. Это вдохновение у Нарекаци часто воспринимается как внутреннее душевное побуждение:

*И пусть могуществом всеожигаемого
тучного тука моего
Вознесется немедля к тебе
Из глубин кельи, хранящей тайну моих помышлений,
Добровольный дар моей словесной жертвы.*
(Гл. I, I)

Это господствующее воззрение на происхождение поэзии и искусства низверг Ованес Саркаваг Имастасер (философ) в своей поэме “Мудрая беседа, которую вел в час прогулки Ованес Саркаваг Имастасер с птицей, именуемой пересмешник”. С этой точки зрения очень высоко, оценивает значение поэмы М. Абемян и он, несомненно, прав. Однако, как нам кажется, здесь есть одна

тонкость. Сомнение, внешне скрытое под религиозной фразеологией, в причастности Святого духа к творческому вдохновению, выражалось и до Саркавага, вернее, роли Святого духа не придавалось существенного значения.

Не случайно такое тщательно скрытое отношение мы видим у светского поэта и философа X-XI вв. Григора Магистроса. В предисловии к “Причине поэтического слова” он рассказывает, как однажды поспорил с арабом-знатоком Мануче о том, является ли чудом то, что Коран написан стихами. Мануче утверждал, что Коран выше Евангелия, поскольку написан стихами, а стихи сами по себе – дар божественный, и что “никто сейчас не может сложить, сочинить или составить хотя бы куплет таких стихов, как наш Магомет”⁹. Араб уверял, что Евангелие не имеет такой ценности, как Коран, ибо евангелисты не смогли записать его “мерой и размером”. Однако Магистрос не видит ничего чудесного в поэтическом слове и считает его лишь делом простого умения: “И тогда, доверившись Святому духу и Господу, создателю и радетелю нашему, сказал я, что ни пророчества здесь нет, ни искусства. Стихотворения арабов – это обыкновенные упражнения, в которых каждая строка завершается одной и той же рифмой. Вы их называете “кафами” (с. 4). Правда, поспорив с арабом Мануче, Магистрос уповает на Святой дух и Господа, однако все это чисто формально, и из ответа его ясно видно, что Святой дух тут не при чем – это дело лишь умения, мастерства. Эта убежденность заставляет Магистроса заявить, что если на написание Корана потребовалось сорок лет, то он всего лишь за четыре дня переложит на стихи Евангелие. Так он и поступает, в результате чего появляется его поэтическое произведение “Тысячестрочник” (“К Мануче”). Правда, Магистрос в конце опять упоминает Бога (“И как написал за четыре дня, оставив все, – благодаря Господу”) и восхваляет его превосходство и могущество над мусульманским богом, но это всего лишь необходимая дань господствующему религиозному духу, а может, – как знать? – и просто привычка. Ведь, затеяв спор, Магистрос не мог знать, какую позицию займет в этом деле христианский Бог...

И, тем не менее, настоящую революцию в теории происхождения поэзии и искусства произвел Ованес Саркаваг Имас-тасер (философ), поэт XI—XII вв. В своей знаменитой поэме “Мудрая беседа...” он, внешне оставаясь добропорядочным христианином, доказал нечто совсем противоположное господствующему убеждению. Его теория, отвергающая идею божественного откровения, могучим подводным течением проявляется в поэме, распирая внешнюю христианскую оболочку.

Сюжет поэмы прост, но одновременно целеустремлен и полон жизни. Запершийся в келье ученый монах слушает искусную, богатую оттенками и переливами песню скворца и удивляется, что нигде не учившийся скворец может петь так чудесно, и задает вопрос:

*Так откуда же взялась у тебя способность говорить
Разноязыко и на родном языке?¹⁰*

Птица отвечает, что она оставалась верна божественным заповедям, не восставала против установленных Богом порядков, подобно людям с их нечестивыми помыслами, не возводила столпа, чтобы достичь Бога, а осталась в предписанном им скромном состоянии и поэтому удостоилась откровения.

*Так я осталась в естественном состоянии,
Что одарило меня откровением.*

Внешне, казалось бы, нет никаких отклонений от идеи божественности. По этому поводу М. Абемян замечает: “С одной стороны, он (Саркаваг – Ж.К.) является отличным от своего века и независимым мыслителем, а с другой – все окутано религиозной завесой, что естественно для его времени. Философ-мыслитель находился в своей эпохе, а не вне ее, и это накладывает на его произведение печать реальности, что и делает его более привлекательным”¹¹.

И действительно, внешне не к чему придраться. За прегре-

шения против Бога (столпотворение, честолюбие и проч.) человек лишился дара откровения, но поскольку он продолжает творить, значит, это творчество вовсе не дар божественного откровения. Филологи (М. Абемян, А. Абрамян и др.) останавливались преимущественно на том, что Саркаваг отрицает божественный характер человеческого творчества (поэзии, музыки) и связывает его с трудом, образованием и умением человека. Но немаловажной кажется и другая задача: действительно ли по мнению Саркавага песня скворца является следствием откровения? По сути – нет. Заявление скворца: “Так я остался в естественном состоянии, что одарило меня откровением”, опровергается всем дальнейшим развитием сюжета. Само упоминание откровения здесь носит такой же чисто формальный характер, как и упоминание Святого духа Магистросом. Согласно Саркавагу, петь для скворца есть естественное состояние, характерное качество всего его вида. Особенно важно в этой связи замечание Абеяна: “И здесь, следовательно, поэт подчеркивает естественное, природу, будь то весь внешний мир в его единстве или сумма присущих какому-либо существу качеств – как его собственная природа, его облик. Скворец поет “на родном языке”, то есть так, как пели его отцы, как птицы его вида по своей видовой природе” (с. 74). И подобного рода доказательств в поэме множество. Родственниками скворца являются соловей, стрекоза и дрозды, которые “украшены природой” и живут в пустынях. Во время своей очень живой беседы с птицей поэт обвиняет скворца в том, что тот оставил гармонично поющих в пустыне своих сородичей, имеющих природный дар пения, и поселился среди людей. В другом месте, где скворец отвечает на обвинения поэта (в главе “Птица отвечает на обвинения ученого монаха”), птица считает себя и вообще все птичье племя последователями природы:

*Вместе с вами, признавшими господню волю,
мы, не признающие науку,
Вместе с вами, обладателями свободной воли,
мы, последователи природы
(подчеркнуто нами – Ж.К.).*

Если птица следует природе, если у нее есть такие естественные, присущие ее виду качества, как и у соловья, и у стрекозы; если она блюдет заветы предков (“пожурила открыто, а сама устремилась в воздух, уселась на верхушке ветви, распевая что-то родное”), то из этого, по сути, логически вытекает, что божественное откровение здесь не играет никакой роли и носит чисто формальный характер. Важно еще одно обстоятельство. В начале своей поэмы, удивляясь изощренной песне скворца, Саркаваг задает вопрос, откуда у него такое дарование, – заранее зная, что это не дар Божий:

*Изумителен в тебе дар, коим отличил тебя Господь
от остального мира.*

*Но ты не принял силы, благодаря которой легко
говорят языки –*

*Не вошел в горницу вместе с приглашенными во время
благовещения.*

*Так откуда же взялась у тебя способность говорить
разноязыко и на родном языке?
(подчеркнуто нами – Ж.К.)*

Начиная с Г. Алишана до Абеяна, и до недавних пор, поэту (Саркавагу) приписывались и следующие слова:

*Познал я занимаясь, спустя много лет,
Ибо трудился целый день и ночи напролет
Над смыслом желания и с любовью к мудрости.*

В переводе (с грабара на современный армянский язык) Асатура Мнацаканяна эти строки явились ответом скворца на вопрос поэта. Вот данный отрывок перевода:

*Такие причины многоголосного пения назвала
Сладкопоющая птица на вопрос наш к ней:
То ли единство многих, то ли отличая единства,*

*Положения вне естественного из-за греха перед
всевышним,
Таковы и кары, как мы знаем из природы.
Познала я занимаясь, спустя много лет,
Ибо трудилась целый день и ночи напролет
Над смыслом желания и с любовью к мудрости.
Сказала это и подтвердила в завершение своих дел,
Пожурила нас открыто, а сама в воздух устремилась,
Уселась на верхушке ветви, распевая что-то родное¹².*

Учение и муки скворца, его любовь к мудрости кажутся странными, поскольку все это присуще не природе, а человеку. Можно даже предположить, что тут произошло некоторое искажение смысла, чего не заметил А. Мнацаканян. Но в отрывке “Об одежде, на которую пролились чернила”, Саркаваг опровергает факт учебы скворца, поскольку

Гомеровские размеры стихов благодаря тебе
стали известны людям,
Рифмованные и показательные, соответствующие
поэтическим образцам.
Или же еще лучшие, как кажется мне, знатоку,
Ибо навык и образование не подходят близко к
природе.

Если именно от природы перешел человек к размерам гомеровых стихов и другим формам поэтического искусства, то природа, следовательно, не нуждается в учебе и совершенствовании.

Другой вывод из поэмы Ованеса Саркавага: человеческое искусство – результат природы и создается по ее образцу. Еще в начале своей поэмы поэт-философ высказывает желание поучиться у скворца, то есть природы:

*Приди, научи меня, дабы понял я, несовершенный
псевдомудрец...
Обучи несложным голосом и возьми меня в ученики.
(перевод подстрочный)*

Природа – идеал, высшее совершенство, которого стремится достичь человек своим искусством. “Призыв поэта следовать природе надо понимать широко, и в том смысле, что природа безгрешна, безгрешны следующие ей птицы – певцы, а человек виновен. Поэту надлежит быть чистым и возвышенным, как природа, ибо все, что греховно, то противоестественно. Следовать природе – значит жить в согласии с ней, жить праведно”¹³, – замечает Левон Мкртчян. Разумеется, уподобление искусства природе вовсе не открытие Саркавага – это одна из древнейших идей, ведущих свое начало еще с языческих времен, которую, однако, возрождает автор в условиях средневековой схоластики. В армянской философской литературе уже отмечалось, что Саркаваг опирался, с одной стороны, на Давида Анахта, а с другой – на диалектические и материалистические традиции Аристотеля, Демокрита, Гераклита. Есть свидетельство, что философ и поэт Ованес Саркаваг знал греческий и был знаком с произведениями Платона, Аристотеля, Филона Александрийского и других. В поэме “Мудрая беседа...” Саркавага Г. Алишан видел печать греческого гения. Он находил, что поэма Саркавага “может считаться бесподобной в нашей литературе – это совершенная поэма и своим греческим гением, и памятью, и значением; несомненная жемчужина среди его творений”¹⁴ (подчеркнуто нами – Ж.К.).

Природа у Ованеса Саркавага, конечно, не есть самостоятельное, независимое явление, – она также является творением Бога, а человек, в конечном счете, отражает, через посредничество природы, божественное искусство. Но это обстоятельство ничуть не умаляет значения теории Саркавага, поскольку главным в ней является независимость и деятельный характер творческих способностей человека, что и подчеркивает Саркаваг.

Из подтекста поэмы “Мудрая беседа ...” вытекает еще одно

следствие. Поэт должен не только следовать природе, но и воспевать ее, и только этим он может достичь бессмертия. Прося скворца взять его в ученики, поэт в качестве вознаграждения за учебу обещает посвятить птице-природе оду, способную пережить века:

*Дабы я воздал тебе взамен обучению премудростям
И оставил вслед посвященный тебе неоскверненный
панегирик,
На грядущие времена неизгладимый и весьма
приличествующий,
Увещевающий и достойный, которым будут
пользоваться ученые.
(перевод подстрочный)*

И как заключение, спор ученого монаха и птицы, завершается поражением поэта и полнейшей победой скворца, то есть природы. Именно это наиболее важно в поэме, хотя она и получила самые разные толкования¹⁵.

Таким образом, поэма “Мудрая беседа...” является воплощением цельной и завершенной теории о происхождении поэтического и музыкального искусства и как таковая опровергает ту точку зрения, что “средние века почти не знают цельных и завершенных произведений, относящихся к эстетике”¹⁶.

Таким образом, первые удары по религиозным догмам были нанесены в Северной и Восточной Армении – Ани (Магистрос), Ахпате (Саркаваг). Трудно сказать, был ли знаком Саркаваг с наследием Магистроса или нет, однако, судя по всему, созданные традиции и общий дух сыграли свою положительную роль в развитии рационального и светского мышления, а может быть, существовала и школа – в смысле продолжения традиций.

Как бы там ни было, самостоятельно ли, или зная и продолжая друг друга, средневековые армянские поэты последовательно развивали и углубляли ту мысль, что поэтическое искусство есть плод глубоких человеческих страданий, поисков и кропотливого

труда. Эти мысли, проявлявшиеся в подтексте, между строк или в художественных образах однако, почти всегда связывались с идеей божественного откровения, и поэзия рассматривалась как божественный дар. Прежде чем сделать выводы из этих противоречий, обратимся к поэту XIII в. Фрику.

В своих многочисленных “душеспасительных” стихах Фрик связывает поэтический талант с вдохновением, внушенным Святым духом или Богом. Например:

*Молить надобно Бога, чтобы дал нам дух знания,
Дабы мы изучили эту жизнь и чтобы в душе нашей
рождались стихи.*

Или:

*Хвала Богу вечно живому, даровавшему нам такой
талант,
Что можем мы сложить такие стихи, чтобы мудрец
остался доволен¹⁷.
(перевод подстрочный)*

Наряду с этими заявлениями Фрик создает прекрасную картину мучительных творческих исканий:

*Таинством слов многих айренов насадил я рай,
Из родников глаз воду провел для полива,
Печень свою вместо хлеба ел, о братья, пока вырастил,
Двухдневные муки претерпел, пока ночь миновала,
Бросился в море духовное, когда эти слова вспомнил,
Мысль свою ныряльщиком сделал, на дно моря опустил.
Глаза свои мерами сделал, воды моря измерил
Ради той жемчужины, что была на дне моря¹⁸.*

Существует ли божий дар или нет, неизвестно, но вне сомнения наличие у поэта мук творчества.

А если это действительно так, то почему поэт столь часто

упоминает Бога и уповает на его дар? Подобные свидетельства и обращения к Богу имеют, по нашему мнению, несколько причин. Во-первых, здесь отражается господствующий тип мышления, от которого не избавлен ни один, даже самый прогрессивный поэт данной эпохи. Во-вторых, это была необходимая дань господствующей религиозной идеологии, своего рода разрешения для последующих высказываний. И, наконец, подобные обращения – следствие непреодоленных внутренних противоречий поэта. Наши поэты осведомлены об общепринятом мнении, и, пожалуй, зачастую и сами искренне убеждены в том, что их устами глаголет сам Бог. Иначе почему все остальные люди не могут говорить и писать так, как они? Есть, следовательно, у поэтов нечто, что заставляет их творить поэзию – особенный божественный дар – откровение? С другой стороны, кому, как не поэтам, знать, в каких муках рождается поэтическая строка или образ? И вот эти две полярные стороны творческого процесса и выражаются в их произведениях так, как это мы видим у Фрика.

Как бы там ни было, в средневековой поэзии формируется – пусть подспудно и не всегда последовательно – новая точка зрения на зарождение поэзии, отличная от общепринятой, религиозной.

Еще более интересные и даже материалистические положения о происхождении искусства и извечности связи искусства и природы находим мы в философской прозе Ованеса Ерзнкаци, писателя того же XIII в. В целом Ерзнкаци связывает процесс происхождения наук и искусств с восторгом, предметами и явлениями, подлежащими отражению или изучению. “Начало научного изучения есть восхищение, ибо если кто не восхищается чем-нибудь, тот не может изучать его. Так, например, если кто видит вечнопеременчивый, прекрасный, арочный, украшенный купол небесного алтаря, разделенный на две полусферы, или изменчивую природу Луны с убавлением и прибавлением ее, или многоцветный сияющим облик радуги, но не восхитится видением их, тот не может изучать эти порождения”¹⁹. Это означает, что науки и искусства возникли из необходимости удовлетворить

интерес человека к окружающему миру. Как видим, основы наук для Ерзнкаци вполне земные. Столь же материальны и земны также и причины, породившие поэзию.

По мнению Ерзнкаци, искусство создается по подобию природы, путем эстетического восприятия природы и с желанием удовлетворить эстетические стремления человека: “Так, если кто рассказывает о чем-то восхваляя, то это вовсе не значит, что делает это для восполнения недостатков, или же говорит хвалебные слова, движимый нуждой. Собственный прекрасный свет природы, как и неотвратимый ход планет и солнца, уже достаточны, чтобы говорить о них и без этих слов. Во всех уголках вселенной поют им хвалу, их желания и способности диктуют человеку, чтобы он прославил наипрекраснейшие вещи по собственной своей воле.

Искусство, в свою очередь, – также плод времени и действительности, то есть явление вполне земное, и, как мы видим, никак не связанное с божественным откровением. В другом случае Ерзнкаци перечисляет три основных условия возникновения искусства и наук: “Всякое искусство и все, что создается умением и руками разумного существа, нуждается в трех таких вещах: наличии материала, силе разума и свершении дела”²⁰.

Выдвинутые Ерзнкаци условия практичны и реальны: предмет искусства, способности и исполнение (способ, метод); они, в сущности, продиктованы опытом, наблюдениями над действительностью, исследованиями закономерностей искусства. В своих теоретических выводах Ерзнкаци идет далеко вперед и делает весьма интересные сравнения, в основе которых лежит материальная действительность. При желании в сравнениях Ерзнкаци можно найти, наверное, и богохульство, поскольку столь небесное явление, как поэзия, он осмеливается сравнивать с грешным человеческим телом: “И подобно тому, как живой человек состоит из души и тела, а тело соединено из четырех стихий, которые есть четыре вида огня, и состоит из жил и костей и прочих частей, так и это письменное искусство представляется подобием живого человека, ибо состоит из письма и буквы как человек –

душа и тело, так и письмо и буква воплощают род тела”²¹.

И все-таки не следует считать, что понимание реальных земных основ искусства становится окончательным и господствующим в средние века. Отнюдь. В зависимости от места и условия, а зачастую и под давлением обстоятельств наши армянские поэты средневековья буквально цеплялись за идею божественного откровения, чтобы рассеять сгущавшиеся над ними опасные обвинения. Тот же Ованес Ерзнкаци писал душеспасительные наставления, каноны обрядов христианской церкви, богословские речи и выражал убеждение, что талант писать все это (и вообще писать) дарован ему самим Богом. “Я в долгу перед многими гениями и талантами, и более всего обязан Богу нашему, щедрейшему благодетелю и дарователю, ибо серебро Святого слова его, пресветлое и пречистое учение и проповедь Евангелия, которое дал он мне, недостойному, не разменял я у меня и не проповедовал во всеуслышанье христианам, и не возрастил в душах и мыслях слышавших, из-за чего не разбогател и не получил прибыли”²².

Фактически, как у Саркавага, так и у Ерзнкаци божественный дар откровения упоминается лишь при выражении духовных или церковных идей. Это почти изолированное явление, не связанное с появлением художественных идей и форм. Константин Ерзнкаци (вторая половина XIII в. – первая половина XIV в.), почти современник Ованеса Ерзнкаци, в своем стихотворении “Иные злословят обо мне...” рассказывает длинную историю о том, как в отрочестве, когда ему было всего пятнадцать лет, явился ему Бог в сиянии и удостоил его поэтического дара:

*Он сердцем милостивым внял все три мольбы подряд,
Сошел с престола, подошел, ступил одной из пят,
Попрал меня, прошел по мне и повернул назад.
Я встал, ликуя, награжден сладчайшей из наград*²³.

Однако, как показывает само название произведения, это видение благочестивого христианина приводится лишь для того,

чтобы заставить умолкнуть завистников и недоброжелателей поэта. Со стороны Ерзнкаци это был скорее дипломатический ход, поскольку в другом случае, как мы увидим дальше, он указывает на общественные основы своего искусства.

По сути, начиная с XII в., с эстетики Ованеса Саркавага Имастасера, вопросы эстетики и литературоведения выделяются особо, лишь чисто внешне продолжая оставаться в сфере религиозного. Человеческая мысль пыталась взломать преграду средневековых догм и окаменевших принципов. Господствующей продолжала оставаться, несомненно, официально-церковная точка зрения, и наиболее передовые мыслители сражались против нее тем же привычным для себя оружием религиозной фразеологии.

О земном происхождении произведений говорят и те признания поэтов, в которых они сообщают о круге своих читателей и своем желании пойти навстречу их требованиям. Поэзия становится выражением не столько божественного откровения, сколько общественных требований. В XII в. Нерсес Шнорали (Благодатный) признавался, что писал свои стихи для того, чтобы народ читал их в свободные минуты и не поддавался мирским соблазнам.

*Вот почему я и начертал
Письмом слова поэтические
Для удовольствия поэта
И благонаправного читателя²⁴.
("Сын Иисус")*

Общественная и конкретно жизненная обусловленность литературы наиболее четко проявилась у Константина Ерзнкаци. В своем стихотворении "Песня любви" он откровенно признается:

*Братья любящие живут вместе с нами,
Дела земные творят они письменно,
Посему я громким голосом
Много своих песен о любви сказал.*

Вообще же у наших средневековых поэтов бок о бок сосуществовали идеи о материальной основе, практических целях, общественной необходимости поэзии и ее небесном происхождении. Не отрицая Бога и часто подчеркивая богоданность откровения, наши поэты начинают искать земные корни творчества и спускают поэзию с непостижимых высот, связывая ее с людьми и землей.

Обобщающий характер литературы

Раскрытие особенностей и теоретических закономерностей литературы наиболее наглядно проявилось в поэзии, и это закономерно. В средние века беспрецедентный расцвет испытала именно поэзия, и высокий ее уровень не мог не привести к определенным обобщениям и выводам. И вообще сама эпоха подвела к зрелости литературоведческое мышление, привела к необходимости разработки критериев. Это знали и понимали также авторы армянского средневековья.

В силу некоей закономерности каждое могучее художественное произведение всегда включает в себе эстетическую программу и оригинальную авторскую позицию отражения действительности. Такую цельную эстетическую программу и теорию поэзии включает в себя поэма Григора Нарекаци “Книга скорби”. Нарекаци четко осознает одну из наиболее существенных сторон художественного отображения – события действительности, люди и личности со всеми их страстями, индивидуальными характерами и другими качествами в художественной литературе воплощаются в уникальном, индивидуальном и особенном виде. Он осознает, что художественный образ таит огромную обобщающую силу и вбирает в себя самые характерные черты множества сходных явлений. Нарекаци поет песнь своего сердца, выражает свои личные переживания. Однако одновременно он уверен, что его песня – это и песня других, что он поет от своего

имени и от сердца других людей, и что его личность – это сплав многих других:

*Сложил я – ведатель страстей людских,
Поскольку сам в себе их порицаю.
(3, 2) (перевод Н.Гребнева)²⁵*

Или:

*Добровольно согласен признать я себя
Должником за грехи всего рода людского.
(72, 1) (перевод подстрочный).*

И тут же Нарекаци подчеркивает, что он как личность, взявшая на себя все пороки и грехи людей, должен понести самолично и кару, предуготовленную всем. То есть целое воплощается в единичном, единичное обобщает в себе целое.

*Только я один, я – и больше никто!
Все это я, все (грехи) – мои!
(72, 2) (перевод подстрочный).*

Идеи и мысли, выраженные в поэме Нарекаци, первым рассмотрел и мастерски проанализировал М. Абегян: “Взяв на себя и выразив через свою личность чувства и переживания других, он, однако, не сочиняет чисто предметное стихотворение, чисто литературно используя свое “я”, а одновременно создает истинно личностную лирику, ибо глубоко чувствует, что все то, что есть у других и что выражает он, принадлежит и ему, это его собственность”²⁶. В художественном образе-портрете Нарекаци единичноличное и общее-целое слиты настолько тесно, что уже неотделимы. В этом причина того, что Нарекаци убежден: его растворенная во множестве христиан личность очистится и спасется в том случае, когда все эти люди прочтут его книгу молитв:

*А (их молитвы), спетые гласом моим,
Да обретут дух, приятный и желанный (Тебе).
Да будут дарованы мне этой книгой их мольбы
И да обратятся стенания их моими словами
В воскуряемый тебе ладан.*

(3, 3)

Форма и содержание

Высокий уровень средневековой армянской поэзии и весь ход ее дальнейшего развития требовали теоретически осмыслить поэзию как явление и предлагали определить критерии дальнейшего совершенствования формы.

До светской поэзии средних веков армянское стихосложение развивалось преимущественно в рамках духовной песни и в значительной мере страдало однообразием формы. По мнению М. Абегяна, впечатление от этих песен обуславливалось не столько стихотворным текстом и разнообразием форм, сколько богатством музыки и мастерством исполнения.

В средние века, уже во времена Нарекаци, в поэзию в качестве новой формы впервые проникает рифма. Переход от свободного стиха к рифмованному требовал теоретического осмысления. Это сделал Григор Нарекаци. Весьма большая по объему книга Нарекаци не могла, естественно, предназначаться для пения. Автор создавал ее прежде всего для искупления грехов при чтении. С этой целью он обратился к рифме, чтобы сильнее подчеркнуть грустные, мистические настроения, скорбь и стенания человеческой души. Сам поэт пишет об этом так.

*И я один из тех, чья жизнь сурова,
Чьи слезы льются, как весной поток,
И кто стенанья превращает в слово –
В песнь с однозвучным окончаньем строк.
И стих, певучий от таких созвучий,
Щемит сердца, когда звучит в тиши*

*Единозвучье раскрывает лучшие
Невидимую миру боль души.
(26,1, перевод Н.Гребнева)*

Нарекаци объясняет необходимость и цель применения рифмы: он хочет, чтобы его скорбь до слез бередила сердца людей:

*Не знаю, эта песня хороша ль,
Но строки ныне с самого начала
Я рифмовал, чтобы моя печаль
Еще сильнее и горестней звучала.
(26,1, перевод Н.Гребнев)*

Однако Нарекаци обращается к рифме не только, как к наиболее удобной форме для передачи грустного, скорбного содержания, но и одновременно подсказывает, что рифму для более четкого выявления того же содержания применяют многие, примеру которых он последовал и даже стал во главе их. Об авторах таких “стихов-плачей” в филологии высказывались разные мнения. Для нас важно то, насколько общим было восприятие преимуществ рифмованного стихотворения (в данном случае – поэзия плача) как формы более гармоничной и грустно-музыкальной. М. Абемян находит, что поэзия плача “так же связана с реальной жизнью”. А в связи с Нарекаци он считает содержание поэзии плача светским. По его мнению, рифма перешла в армянскую поэзию из арабской, но он одновременно и уверен, что переход этот совершился преимущественно в светской поэзии. Нарекаци писал духовные стихи, – следовательно, не мог находиться под непосредственным влиянием арабского. “Из скорби Нарекаци мы узнаем, – пишет М. Абемян, – что уже в X веке рифма была употребительна в нашей светской поэзии. И это понятно: арабская поэзия должна была подействовать скорее на наши светские песни, чем на духовные. Поэт, соединяющий поэзию плача,

*...С гласом рыданий соизмеряет слова,
Завершая буквой одною все строки,
(26, 1) (перевод подстрочный)*

И вот уже сам поэт все свое “Слово...” излагает “армянским размером” – рифмой на “и”, – следовательно, как в арабской кассиде: одинаковая рифма в ряде долгих строк”²⁷.

Еще более конкретизирует и формулирует этот вопрос М. Мкрян. “В “Книге...” поэт иногда прямо упоминает, что данный отрывок он писал, следуя примеру народной поэзии”, – пишет М. Мкрян, цитируя вышеприведенный отрывок²⁸. Продолжая свою мысль, он отвергает гипотезу о заимствовании рифмы армянами из арабского: “Кстати, заимствование искусства одинакового рифмования из фольклора в числе многих других фактов является важным доказательством того, что оно перешло в армянский вовсе не из арабской литературы”. Эта точка зрения оставляет открытым вопрос, откуда же перешла рифма в фольклор, – ведь раньше она в нем отсутствовала. Как мы видели, согласно Абегиану, рифма перешла вначале из арабского в народную поэзию, а оттуда – в письменную литературу.

Еще до М. Мкряна и М. Абегиана Аршак Чопанян в своем весьма ценном исследовании высказал очень интересную мысль, если не прямо о рифме, то, во всяком случае, относительно стиля Нарекаци, которая и стала исходной точкой для вышеупомянутых мнений. Чопанян в общем отрицает распространенное мнение об арабском влиянии на стиль Нарекаци, находя, что “религиозная рознь между двумя народами должна была явиться преградой для того, чтобы армяне, особенно церковники, изучали язык и литературу иной веры. ...Однако в манере письма видно влияние арабского стиля. Начиная с VIII в. среди армянских писателей заметна склонность к сложным и запутанным периодам, постепенно утверждается и подчеркивается стремление к нагромождениям слов и длиннотам. Это, следовательно, всего лишь внешнее воздействие, которое могло быть порождено элементар-

ным знакомством с арабским или быть чисто слуховым воздействием в результате чтения арабских отрывков; в стиле Нарекаци очевидно это воздействие”²⁹. Говоря о других истоках стиля Нарекаци (Библия, а также, вероятно, греческая поэзия), Чопанян высказывает мнение, что Нарекаци возвратился к исконно армянской народной поэзии, гохтанским песням: “...Не есть ли это возврат к исконно армянской поэзии, к свету, нежности, гордой красоте и огненной лиричности наших гохтанских песен, – неосознанной, инстинктивной пусть и уникальной; возврат костенеющей в тоске христианского монашества души к светлому вдохновению родного народа, которое поведет его вновь к солнечному стиху моря и неба: “В муках рождения находились Небо и Земля; В муках рождения лежало – пурпуровое Море” (с. 301– 302).

С несколько иной точки зрения смотрит на эту проблему Гр. Тамразян. Он считает, что у А. Нарекаци, Гр. Нарекаци, Х. Андзеваци (представителей так называемой Нарекской школы) существовала программа, ставившая своей целью поднять и усилить воздействие и чувственное впечатление духовного стиха. Ради этой цели поэты обращались к самым различным формальным ухищрениям (рифмовке, ассонансам, однорифмовому стиху и т. д.). Во главе всех этих поэтов стоял Григор Нарекаци. “Иными словами, Нарекаци дает программу этого нового литературного направления, – пишет Гр. Тамразян, – выдвигает задачу сближения поэзии и поэтов, песни и человека, что, как известно, было характерно и для всего движения европейского Возрождения”³⁰. По его мнению, одним из способов осуществления этой программы поэтами стало обращение к народной поэзии: “На этом новом пути они по необходимости обращались и к лежащим вне библейских рамок традициям и живому опыту народного творчества” (с.135). Литературовед находит, что часть прогрессивного духовенства стремилась придать христианскому учению более демократический характер, приблизить поэзию к чувствам живого человека, его боли и страданиям, к реальной жизни, а поэтому и вступала в конфликт со старыми и догматическими законами построения духовного стиха. Дополнительные подтверж-

дения своей точки зрения он приводит из творчества Анании Нарекаци и Хосрова Андзеваци.

О взаимоотношениях фольклора и письменной литературы в русской литературе X-XIII вв. высказывал очень интересные замечания Д. С. Лихачев. Он отмечает, что лиричность – одно из наиболее характерных качеств художественной литературы, недостаточно или слабо выражена в древней славянской литературе, в то время как она получила свое абсолютное выражение в устном народном творчестве. В средние века литература, особенно в жанровом отношении, развивалась за счет фольклора, однако это происходило не прямо, не открыто, поскольку литературный этикет не позволял придавать серьезное значение фольклору. Тем же путем шла и духовная литература, которая искала пути сближения с народом. И вот, поскольку нельзя было прямо взять фольклорный текст и сделать его письменным, его просто пересказывали. А записывались только официальные высказывания, выступления послов, исторические былины и, наконец, плачи. “Наконец, в сокращенном виде в литературное произведение могли попадать слова плачей. Летописец или агиограф, сообщая об оплакивании князей народом, “цитировал” и слова этого оплакивания: он придавал им в некоторой их части документальное значение”³¹, – пишет Д. С. Лихачев.

И хотя исторические реалии русского и армянского средневековья, и особенно уровень литератур, были совершенно различными, однако, как мы видим, одинаковы закономерности литературного развития и их логика: христианская литература тайно или явно сливается с народным творчеством, обогащается им, особенно насыщаясь лиризмом и богатством чувств.

Предполагается, что и Нарекаци, желая усилить чувственное впечатление своего произведения, мог обратиться к устному народному творчеству. Однако он употребляет рифму лишь в отдельных случаях, да и то преимущественно рифмовку на “и”:

*Здесь я избрал для себя иные напевы плачевные,
Кои словами этими обратил в вопль горестный,*

*Мерным порядком располагая их и завершая
Числом таинственным и неделимым – двойною десяткою.
(26,2) (перевод подстрочный)*

Численное значение “и” равно двадцати. Согласно библейской притче, двадцать есть сумма данных или приобретенных талантов или потерь. Смысл ее следующий: “Слова этого стихотворения я потому зарифмовал на “и”, чтобы показать, что обязан двадцати талантам, то есть многообразным дарованиям, кои принял от Бога”³².

Однако стремление к совершенству формы не ограничивается у Нарекаци одной лишь рифмой. Он пробует и другие формальные средства и обогащает ими речь. В главе 27 поэт отмечает еще одно выразительное средство – каждую строчку строфы начинает и заканчивает одним и тем же словом. Это, как признается Нарекаци, делается сознательно, на сей раз как соответствующая форма покаяния:

*И коль скоро я приноровил к вознесенным скорбно
звучащим
Рифмоплетениям плач и стенания, стоны тоскливые,
Рыдания горькие и песни слезные,
Вновь начну я здесь речи-молебствия покаянные,
жалостливые,
Ясно выражу сокровенное,
Дабы первые и конечные слова
Были в согласии – единой мольбой в общей молитве,
И со смирением душеспасительным приложу сюда.
(перевод подстрочный)*

Соответственно этому признанию и избранной форме Нарекаци и строит значительные фрагменты частей 2 и 3 указанной главы:

*Грешен перед тобой, о великий благотворитель,
Ничтожный я, грешен!
Грешен перед тобой, ты, луч рассвета,
Мрак я и грешен...*

Параллельно с бурным расцветом поэзии в средние века активно развивается и теоретическая мысль, которая стремилась выявить особенности и закономерности поэтического искусства. А о том, что поэзия получила несравнимое с прежними веками распространение, свидетельствует поэт, философ и грамматик XI в. Григор Магистрос. Он, пожалуй, единственный поэт, который обращает особое внимание на специфику поэтического искусства, объясняет законы метрики, особенности структуры стиха и часто делает это в познавательных целях. Магистрос не создавал живые прекрасные образцы, как Нарекаци. Иногда он пишет стихи, на примере которых объясняет те или иные законы, но это сухие и сложные стихи, лишенные эмоциональной насыщенности. Однако столь же и даже еще более убежденно, чем Нарекаци, Магистрос придает особо важное значение форме, “поскольку мера и вес поэтического творения, воздействуют сильнее посредством наиболее прекрасных, труднонаходимых и чудесных фигур и выражений” (подчеркнуто нами – Ж. К.)³³. Однако в плане использования богатства форм и, в частности, рифмы Магистрос, в отличие от Нарекаци, не дает повода для различных мнений об источниках, на которые он опирался: он прямо указывает источник стихов с “мерой и весом”, а также рифмованных – арабскую поэзию: “Поскольку завершают они (арабские поэты – Ж.К.) одним созвучием многие стихи, будь то похвалы или осуждения, порой концы трех строчек друг с другом сочетая, порой двух, и так создают стихи шестистопные и четырехстопные. Что же до того, откуда мы сие искусство узнали, то скажу, что у исмаильтян это нашли и с великим трудом обучились сначала письму и языку, а потом и искусству. Поскольку хотя и греки создают стихи, однако со знанием меры, но не веса. А исмаильтяне,

будучи умелыми в этом искусстве, почти все в Арабии так пишут” (подчеркнуто нами – Ж.К., там же).

А по поводу пересказа Библии стихами Магистрос в предисловии к своему труду “Причины поэтического слова” вновь обращается к арабской поэзии, давая характеристику кафе (капе), оканчивающейся одной и той же рифмой: “Поэзия арабов обычно умело завершается одной созвучной рифмой, что вы и называете “капа”³⁴. Эти примеры показывают, что, с одной стороны, Магистрос обращал особое внимание на форму и рифму, а с другой – что его выводы в этих случаях основываются на чужом опыте. К счастью, Магистрос не удовлетворяется лишь этим опытом; он сам создает необходимые образцы и на их примере объясняет структуру и метрику стиха. Таковы его стихотворения “О крестообразном посохе, который даровал господь Петросу, армянскому католикому” и “Слово многострадального и многогрешного старца Николая сыну, собирающемуся на войну”, за которыми следуют объяснения. Во втором стихотворении Магистрос обращается к сыну, увещевая его постичь искусство стихосложения: “Возьмись за изучение сладостного искусства поэтического”. Необычным для себя цветистым языком описывает он поэзию: “Могуча поэзия, умело сложена и стихи пенисты, плавны и текучи, тройным слогом скреплены, полны, стройны, совершенны, подвижны, без смещения рифмы, без недостатка слога, без изменения звука...”³⁵. Магистрос объясняет сыну и свой замысел: познать поэтическое искусство, чтобы, приобщившись к нему, люди могли создавать совершенные произведения: “не бежать от этого, сочтя невозможным, а учиться благосклонно, дабы, сызмальства привыкнув к молоку, смогли после этого усовершенствоваться в поэзии и могли предлагать пищу изысканную, подобно лучшим поварам” (Там же).

В неменьшей степени интересуют вопросы поэтического искусства и Нерсеса Шнорали, правнука Гр. Магистроса. Шнорали использовал метры и рифмы. Объясняя преимущества подобной поэзии, он проливает ретроспективный свет и на высказывания Нарекаци. Шнорали кается в том, что пишет риф-

мованные стихи, и в то же время оправдывается, что в этом нет ничего порочного. Правда, рифмой пишут любовные стихи, но если даже эти пустопорожние песни хорошеют от рифмы и размера, то насколько облагородятся песни истинной веры!

*И да не оскорбится никто,
Что, мол, стихи рифмованы,
И не сочтет их нецерковными, внешними,
Подобно песням Афродитовым,
Ибо если лжесеречие соразмерное
Рифмой так украшается,
То насколько же облагородится
Стих истинный, так же сделанный!
(“Сын Иисус”)*

Можно предположить, что в духовном стихе – в покаянных ли, плачевых или других произведениях – не принята была рифма, она была характерна для внешних, то есть светских образцов, а более конкретно – для песен Афродиты: песен любви, песен греховных. Вот почему через два века после Нарекаци Шнорали вынужден вновь оправдываться, говоря, что метрическим стихом была написана и “Песнь песен” Соломона, и многие духовные стихи. Шнорали, в значительной степени способствовавший развитию искусства армянского стихосложения, объясняет также необходимость многообразия форм поэзии. Он отказывается от использования одной постоянной рифмы, считая ее унылой и не соответствующей переменчивому человеческому характеру:

*Поскольку известно, что природа наша
То быстротечна, то уныла.
(“Сын Иисус”)*

По разным поводам Шнорали с гордостью отмечает, что он пишет метрические стихи со стопами разного размера и все же простые и понятные:

*И простые стопою,
И соразмерные по словам.
("Слово веры")*

Эта простота была уже противопоставлением прежним сложным и затемненным по смыслу стихам, и требования простоты были следствием уже начавшегося движения приближения поэзии к природе.

Вышеприведенных примеров вполне достаточно, чтобы показать, что, начиная с X в., армянская поэзия вступила в новый этап развития и разрабатывала новые критерии прекрасного. Развивающаяся в недрах поэзии и слитно с ней теория поэтического искусства узаконивает новые критерии прекрасного – размер и рифму, музыкальность стиха. Таким образом, размер и рифма входят в армянскую средневековую поэзию теоретически обоснованно и с течением веков становятся ее устойчивыми элементами.

Кажется, стало уже обычаем прямо или косвенно, между строк или открыто выдвигать проблему гармонии, содержания и формы, объяснять преимущества совершенной формы. Если Шнорали считал преимуществом наличие в стихах простых стоп, то уже Фрик, поэт следующего, XIII в., распространяет требование простоты на весь поэтический язык:

*Фрик говорит так ясно,
Чтобы каждый человек понял.*

Однако идея гармонии и тесной связи между собой формы и содержания наиболее ярко проявилась в его следующих коротких, но гениальных строках:

*Когда мысль моя, прояснившись, с пробуждением души
приходит ко мне,
Когда рассветает мысль моя и душа, язык мой будто
плодоносит.*

Прекрасная форма рождается вместе с глубокой мыслью; высокое вдохновение приносит с собой и совершенные формы. И это более чем естественно, ибо мысль не существует без языка; язык не просто оболочка и одеяние мысли, но средство ее оформления. Вот об этой загадке мысли и формы ее выражения и сказал наилучшим образом Фрик в приведенных выше строках.

Из произведений армянских средневековых поэтов можно почерпнуть немало интересных фактов о влиянии общества на поэзию. Из признаний Костандина Ерзнкаци нам уже ясно, что некоторые его любовные и вообще светские стихи были написаны по заказу неких “братьев”. Тот же Ерзнкаци сообщает также, что те же “братья” ставили перед поэтом требования не только темы, но и формы. Сразу после заглавия стиха “Слово о преходящем величии, ибо смертны все земнородные и суетны наслаждения мира” следует примечание Ерзнкаци: “Некий муж сидел и читал вслух Шахнамэ; попросили меня братья: наподобие Шахнамэ сложи нам стихотворение. Я сочинил стихи эти, читайте наподобие Шахнамэ”³⁶. Если несколько веков назад поэты с опаской пользовались выразительными средствами светского стиха, то Ерзнкаци уже бесстрашно заявляет о своей готовности идти навстречу пожеланиям простых людей:

*Начал стихи говорить народу любезному,
Открывать вам врата прекрасных мыслей,
Низать жемчужины и каменья светлые,
Показывать прекрасные вам вещи поучительные.*

Касаясь этого размера, называемого “шахнама”, М. Абегян отмечает, что влияние как гусанских песен, так и “шахнама”, то есть персидского стиха, названного именем поэмы Фирдоуси, на нашу средневековую поэзию и, в частности, на творчество Ерзнкаци, было чисто формальным. Укрепление межнациональных отношений и оживление торговли привели в Армению и город Ерзнка и персидских поэтов, вернее, гусанов, которые пели

“Шахнамэ” и находили хороший прием со стороны самых разных слоев армянского общества. Однако использованная Ерзнкаци одиннадцатисложная анапестовая строка “очень далека от размера “шахнама”, но ее можно “читать вслух”, “говорить голосом”, как “шахнама”. “Содержанием творения Ерзнкаци является суетность мира, а не светский эпический материал. Следовательно, сходство с великим персидским эпосом было только по форме”³⁷. Персидский стих, как отмечает Абемян (с. 467, 469) основывался на долгих и кратких гласных, долготе и краткости слогов, а поскольку армянское произношение не дает подобной возможности, то Ерзнкаци удовлетворяется таким стихом, который при искусном чтении приобретает колеблющийся ритм и его возможно “читать вслух”.

В рассматриваемые времена наряду с уже упомянутыми поэтами жили и творили также другие видные авторы – Нерсес Ламбронаци (XII в.), Хачатур Кечареци (XIII в.), Геворг Скевраци (XIII в.) и другие. В своем творчестве они применяли самые разнообразные формы стиха (большой частью акростиhi с разным построением строф), в начале или конце стихотворений часто делали примечания, однако ценных теоретических обобщений они не оставили. То же можно сказать и о видных поэтах двух последующих – XV и XVI веков. Эти поэты – Мкртич Нагаш (XV в.), Аракел Багишеци (XVI в.), Григорис Ахтамарци (XVI в.) и другие, – творя в условиях уже полной потери государственности, продолжали традиции светской поэзии предыдущих веков, создавали высокохудожественные любовные и назидательные стихи, стихи о странничестве, суетности мира, о весне. И если первые поэты – Нарекаци, Саркаваг или Шнорали – прокладывали путь для новых поэтических форм и нового литературного мышления и теоретически обосновывали необходимость нового пути, то следующие за ними шли по уже проторенной ими дорожке, зачастую даже не чувствуя необходимости в теоретическом осмыслении своего творчества.

Вопросы совершенства формы и красоты искусства волновали не только поэтов. Наши средневековые историографы и летописцы также заботились о красоте своего изложения, они тоже делали выбор между художественным и нехудожественным способами рассказа, принимали или отвергали существующие стили. Историк X в. Иованнес Драсханакертци в предисловии к своей “Истории Армении” отделяет свое искусство от “по-мужицки неискусных” изложений и с презрением относится к этим последним.

“...И с тех пор, словно побуждаемый неким кормчим, я стремительно поплыл на веслах в челне своего повествования, забывая о том, чтобы скорее написать эту историю, не повторяя, впрочем, по-мужицки неискусно того, что до нас мудрецы и книжники – мужи великие и удивительные написали достойного предмета истории – о достославных делах царей и о порядке наследования ишханов, об обстоятельствах войн и о сооружении строений в городах и гаварах, гюхах и гердастанах, о деянии отважных и о поступках слабодушных, о междоусобнях и мире, дабы по-мальчишески дерзнув, не повторить уже однажды написанное и не посрамить искусства риторов, вызвав тем самым смех учителей”³⁸. (подчеркнуто нами – Ж.К.)

Это выделенное выражение однако, как показывает Н. Адонц, взято из труда Дионисия Фракийского “Искусство грамматики”³⁹. Жаль, конечно, что Драсханакертци не сообщает, каковы недостатки “по-мужицки неискусного” изложения или в чем заключается неискусность. Судя по всему, то были простенькие примитивные истории, которые не удовлетворяли Драсханакертци, подражавшего классическим армянским историкам V в. М. Абегян полагает, что подобным простонародным слогом писал Шапух Багратуни, которого не приемлет Драсханакертци, поскольку сам пишет “согласно риторскому искусству”. По

мнению Абеяна, эта разность стилей возникла из раздвоения языка: грабар превратился в письменный, литературный язык, появился новый разговорный язык, и историография возникла и развивалась на этих двух языковых основах. “Эта двойственность языка подействовала, естественно, и на стиль, и еще более отделились друг от друга писания двух родов, которые, согласно М. Хоренаци, сочинялись одно красноречием, другое – “просто-народной речью”, что и Иованес Драсханакертци называет “согласно риторскому искусству” или “согласно предписаниям поэтическим”, и “по-мужицки неискусно”⁴⁰. Драсханакертци, с одной стороны, предъявлял требование освободиться от “мужицкого слова”, а с другой, – копировал древних историков, все время опасаясь, что своим неискusным изложением может опозлить прекрасное мастерство прежних историков и стать посмешищем. То есть историк X в. имел свои примеры и образцы совершенных форм, которые он часто неосознанно вводил в свою речь, сливая с тканью своего слога. Так, например, в выражении “отныне в меру возможностей преходящих и убогих знаний кладовой ума я устремлю вперед сочинение со скоростью писца-скорописца” заметен стиль Агатангелоса. В X в. сочинения на простом разговорном языке уже противопоставлялись, видимо, историям, насыщенным риторическими оборотами, высокими сравнениями и частыми высокопарными выражениями. Более или менее начитанные литераторы, воспитанные на трудах армянских историков, предпочитали второй стиль.

Сознательным последователем этого второго стиля, то есть искусства армянских историков прошлого, является и другой наш летописец X в. – Товма Арцруни. Правда, Арцруни не ставит перед собой проблему мужицкого и немужицкого искусства, однако объявляет себя вардапетом – ученым монахом – и последователем светских историографов-ученых, вскормленным и вспоеным их трудами. По мнению Арцруни, именно они, подобно нянькам-кормилицам, радели о том, чтобы будущие поколения “вкушали здоровую и неоскверненную пищу”, это они взрастили его: “По мере возможностей своих пользовались мы истори-

ческими писаниями древних, пророков и новых ученых вардапетов Христовой церкви, а также трудолюбивых и мудрых светских историков, которые подобно нянькам старались, чтобы стремились мы вкушать более благоуханную, более важную, здоровую и неоскверненную пищу. Они вскормили и взрастили нас в любви к учености, наукам, богобоязненности, разумности” (подчеркнуто нами – Ж.К.)⁴¹. В “Истории” Товмы Арцруни немало признаний такого рода, а также и характеристик собственного творческого метода. Он обращается к меценатам (Григору-Деренику, Гагику Арцруни) и с целью внушить доверие к своему труду сообщает, что он провел исследовательскую и аналитическую работу: “Принуждающий приказ твоего величия заставил нас поспешить, стараясь найти и изложить в этой книге, сделать известным желанное тебе, ввести порядок хронологии и по мере наших возможностей кропотливым трудом отыскать и найти достоверное” (Там же).

Таким образом, Товма Арцруни, как и Аноним, говорит о совершенном методе своих изысканий и научной работы, имея в качестве образца высокие достижения своих предшественников. Иногда случается и обратное, то есть автор не расхваливает, а критикует свое мастерство, примитивность стиля и скудость мыслей, опять-таки принимая за образец более высокое и совершенное искусство своих предшественников. Случалось и так, что историк или хронист, сознавая свою неискусность, оправдывался тем, что руководствовался принципом полезности, понимая, как впоследствии выразился Микаэл Налбандян, что “необходимость предпочтительней красоты”. Исходя из такой вот необходимости, то есть стремясь к гармонии, полезности и красоте, однако создавая их несовместимость, излагает свой труд хронист XI-XII вв. Маттеос Урхаеци. Урхаеци без особых претензий принимается за большое дело, важность которого он глубоко понимает, но за неимением времени не может усовершенствовать свое мастерство. Время идет очень быстро, события громоздятся друг на друга, они могут забыться, а чтобы “в эти горестные жестокие времена все это не прошло и не забылось”, он продолжает свое

дело. Желание увековечить быстротечные события и оставить память о них, а также полезность поставленной цели тем не менее не заставляют Урхаеци забыть о высоких критериях искусства, и он признается, что предпринятое им – “дело ученых вардапетов и мудрых ученых, а не нашей беспомощности и малоученности”⁴². Сознавая свою “малоученность”, Урхаеци все же с достоинством заявляет, что никто другой не смог бы выполнить это дело, так же, как “птицы могучие” не в силах сделать то, что делает малая птаха – ласточка. Почти из ничего и без фундамента ласточка делает раствор и строит себе гнездо. При всей своей беззащитности ласточка совершает в природе хоть и маленькое, но столь же важное и полезное дело, на которое неспособны большие птицы. Поэтому пусть велемудрые ученые изучают и толкуют Ветхий и Новый заветы – вот их работа, однако они не способны более воскрешать ход прошедших событий, ибо “скончавшись, ушли первые, кои были свидетелями всех времен” (с. 280). Ушли с арены жизни последние свидетели, старики, помнившие или слышавшие о событиях, о которых расспрашивал, собирая факты, Урхаеци. Потому-то он заявляет с таким достоинством: “Вот почему никто не мог сделать того, что мы, ибо все, что мы сделали, записано...” (с. 280).

Следовательно, есть у Урхаеци сознание несовершенства своего искусства и предпочтительности цели.

Однако были и историки, обращавшие особое внимание на красоту, выразительные средства и вопросы искусства, чтобы сделать поставленную ими цель более зримой и четкой.

Основой “Истории” хрониста XI века Аристакаса Ластивертци стали непрерывные нашествия византийцев, а затем и турок-сельджуков, неслыханные страдания армян, избиения, погромы, пленения, беженство... О многих событиях историк пишет необыкновенно проникновенно, желая подчеркнуть всеобщий характер чудовищной трагедии и одновременно с мыслью удерживать читателя от грехов – ненасытной алчности, грабительства и так далее, ибо уверен, что причина людских грехов – в пороках. Стремясь к большей наглядности цели, Ластивертци подчерки-

вает трагичность и ищет необходимые для этого средства, ибо “эта история печальна, она достойна великих слез”⁴³, – объясняет он свою цель. А по поводу Арцнинской резни он отмечает и форму своего плача: “Мне хочется по мере сил своих не торопиться с изложением, дабы суметь у каждого вызвать слезы. Я призываю плакальщиц и Иеремию, дабы они со мной составили плач, ибо рассказ мой не о горах, пещерах и пустынях, где скрываются только беглецы, ...а о городе... который стоял на горе” (с. 77-78).

Проблема прекрасной или, точнее, соответствующей содержанию формы волнует не только историков и поэтов. Она имеет первостепенное значение и для авторов произведений художественного характера. Характерно, что Мхитар Гош в начальных главах своего “Судебника” рассказывает о принципах и причинах создания своего кодекса. Он сравнивает свой труд с трудом поэта и изгоняет из своего изложения все излишества: “То же самое в искусстве стихотворства, которое скоблит лишние и несуразные слова и, очистив, придает им блеск”⁴⁴.

Можно привести еще немало примеров из произведений других историков и хронистов, однако вывод уже очевиден: наши авторы не только стремились писать по возможности красиво, научно и точно, но и обладали верным знанием о достоинствах и недостатках своего искусства, о чем неоднократно сообщают на страницах своих трудов. Однако в те жестокие времена мечта наших писателей неторопливо слагать в мирных условиях гармоничные и искусные творения оставалась столь же недостижимой, как и сам желанный мир, а поэтому они, тоскуя сердцем по прекрасному слову, руководствовались стремлением оставить потомкам память о себе и быть им полезными.

Элементы истории литературы в историографии

Истории литературы в прямом значении этого термина в средние века у нас не было и быть не могло, поскольку историзм

в науке укоренился в XIX в. С другой стороны, какими бы неоспоримыми художественными достоинствами ни обладала наша историография V в., настоящая художественная литература – поэзия (не считая дидактических, проповеднических стихов предыдущих веков) и проза (притчи и новеллы) появляются у нас позднее, с X в., и по этой причине история литературы, хотя бы в ее условном значении, должна была зародиться сравнительно поздно. Однако, с другой стороны, историография V в. обладает большой художественной ценностью, сама наша литература исходит из V в., следовательно, обращение позднейших авторов к литературе V в. и оценку ее нельзя назвать ничем иным, как возможным и стихийным появлением истории литературы. Убежденность в этом тем более возрастает, когда мы встречаем писателей, которые не просто упоминают древних авторов и в какой-то мере оценивают их, но и перечисляют и характеризуют их произведения, как это делает, например, Киракос Гандзакечи. Иначе как историей литературы это и не назовешь.

В средние века наши авторы чаще всего, за редким исключением, упоминали Мовсеса Хоренаци – со всевозможными хвалебными эпитетами. И это естественно, так как достоверностью своей “Историей” Мовсес Хоренаци не вызывал никаких сомнений и всегда являлся заветным примером для своих последователей. В своих кратких и немногословных строках наши авторы сумели оценить Хоренаци не только как историка, но и как создателя истории “прекрасным образом”, то есть оценивали его труд не только с научной, но и с художественной стороны. В этом смысле наиболее кратко и емко пишет о Хоренаци, пожалуй, хронист Ухтанес (X в.). “Прекрасным образом украшает слово достоверный Мовсес”⁴⁵, – пишет он. Подчеркнутые слова подтверждают сказанное нами. Товма Арцруни также особо выделяет мастерство Хоренаци: “...Написал великий вардапет Мовсес, всемирно известный писатель, книгу великую “История Армении” чудесным слогом” (конец Книги первой). Товма акцентирует писательское мастерство Хоренаци, красоту его изложения, то есть он оценивает Хоренаци именно с позиций

прекрасного. Мы не ставим себе целью перечислить все, что писали о Хоренаци, а стремимся показать, что последующие авторы давали оценку Хоренаци и другим нашим авторам V в. с литературной (или и с литературной) точки зрения.

По сравнению с приведенными выше высказываниями Асохик (X в.) несколько расширяет перечень авторов. Он упоминает и иноязычных писателей, наиболее полно – V в., перечисляет также их произведения и продолжает этот перечень до своего века, дополняя старый список новыми именами. Разумеется, перечисление Асохика также кратко, это просто сухой список, однако даже здесь он не забывает показать характерное для каждого автора качество и этим выразить свое отношение к нему. Здесь у него Хоренаци – великий, Агатангелос – отважный, Парпеци – красноречивый. Однако он благоразумно избегает давать характеристики или оценивать еще не устоявшиеся авторитеты (Шапуха Багратуни, католикоса Ованеса и других). Небезинтересно ознакомиться с этим перечнем: “А среди армян – прежде всего отважный Агатангелос, который повествует о новых удивительных чудесах и мучениях, святом Григоре и приобщении нашим к божественному учению. А далее великий Мовсес, подобный ему Евсевий, который называется отцом поэзии. Потом вардапет Егишэ, который рассказывает о муках и кончине Варданидов и святых священников. За ним – “История” красноречивого Казароса Парпеци; Павстос, он же и Бузанд, и история Геракла, составленная епископом Себеосом, и история иерея Гевонда, которая повествует о появлении и нашествии на Армению тачиков (иноверцев – Ж.К.) и насилиях их. Вслед за ними – истории... Шапуха Багратуни и армянского католикоса Ованеса...”⁴⁶.

Однако по интересующему нас вопросу из всех историков следует особо выделить Киракоса Гандзакеци (XIII в.). В своей “Истории” Гандзакеци упоминает деятелей культуры (писателей, переводчиков, историков) прошлых времен не только как историков, но и как деятелей культуры. В “Истории” Гандзакеци намного больше упоминаний о культурной жизни, по своему

содержанию, полноте и авторскому отношению они гораздо больше соответствуют определению “история литературы”. Как и остальные авторы, Киракос Гандзакеци вспоминает предшественников с целью возвеличить их и скромно сравнить себя с ними. Тем не менее, расточив им похвалы, Гандзакеци просит читателей быть снисходительными к нему, не считать его невеждой, не хмурить брови, не презирать, а “отнестись по-братски”. И даже больше: он уверен, что своим трудом он оставляет долгую память о себе: “Дабы книга эта стала нашим памятником надгробным”. Есть тут и другое затаенное стремление, присущее всем нашим древним авторам: перечисляя предшественников и постепенно расширяя список и доводя его до своих времен, они последним звеном в этой непрерывной цепи числят себя и хотя скромно или притворно умаляют свою личность, знания и возможности, однако, тем не менее, сравнивают себя с великими предшественниками и встают рядом с ними.

Стремление это у Гандзакеци, казалось бы, более очевидно. По сравнению с предшественниками Гандзакеци пишет о древних авторах более пространно, дает им характеристики, говорит о содержании их произведений, однако не сохраняет хронологической последовательности и сообщает о них вперемешку, независимо от времени, в которое они жили. Отмечая временные границы, охваченные каждым историком, он показывает, кто и с каким искусством исполнил свое дело. Например, “дивный и проныцательный Агатангелос” преподносит свой материал “прекрасным и лучезарным повествованием”, а “богатеиший знаниями, многомудрый среди других” Хоренаци свою “Историю” изложил “наимудрейшим и достохвальным слогом”, “кратким повествованием, полным пространных мыслей”. Гандзакеци упоминает многих – Парпеци, Егишэ и Бузанда, Корюна и Себеоса, Товму Арцруни и Шапуха Багратуни, Мовсеса Каганкатвацци, Степаноса Асохика, Аристакаеса Ластивертци, Маттеоса Урхаеци, Самуэла Анеци, вардапета Ванакана... Он по сравнению с предшественниками делает шаг вперед. Говоря о переводчиках, он опять обращается к авторам V в. и, кроме их главных историографи-

ческих трудов, перечисляет все их произведения – шараканы, гимны, речи, то есть обобщает их творческие портреты. Он не забывает отметить, по чьему заказу было написано то или иное произведение и к какому жанру оно относится. Так, о Хоренаци он пишет, что, кроме “Истории Армении”, он написал также “по просьбе князей Арцруни “Историю святой Богоматери и образа ее”, “по просьбе некоего Феодора – “Книгу Хрий”, а также панегирик святой Рипсимэ и сподвижницам ее, о преображение, и другие речи и философские высказывания”⁴⁷. Такие же сведения он сообщает и о брате Хоренаци – Мамбрэ Верцанохе (Толкователе): “Точно так же и Мамбрэ Верцанох сложил панегирик в честь дня пальмы и въезда Христа в Иерусалим на осле” (с. 55). Более полно представляет он и перечень трудов Давида Анахта: “И философа Давида – “Книгу определений” и “Книгу о сущем” и “Толкование Аристотеля”, и “Толкование “Введения” Порфирия”, “Панегирик в честь святого креста и рождения Господа нашего Иисуса Христа” (с. 54-55). Излишне говорить, насколько подобные сведения необходимы будущему историку литературы и насколько помогают они составлению цельного представления о творчестве авторов.

В отличие от других, Гандзакеци не скупится на слова и определения. Временами его охватывает истинно поэтическое вдохновение, и тогда он воодушевленно прославляет своих предшественников и их труды. С таким заразительным волнением, например, написаны им те страницы, которые посвящены переводчикам V в.

“Они были не только переводчиками, но и проповедниками и учителями, и пророками, предсказывающими грядущее. Они исполнены духа Святого, говорили на других языках и переводили с разных языков, непонятные слова превращали в понятные, были хорошими толкователями мудрых слов.

...Они – певчие ласточки, горлицы сладкозвучные и здравомыслящие, любители святости и хулители скверны...” (с. 53-54).

По сравнению с другими нашими древними писателями у

Гандзакеци есть еще одно качество, характерное для историка литературы. Он приводит биографические сведения о писателях, философах и деятелях культуры. Он сообщает интересные сведения об Ованесе Саркаваге Имастасере, Давиде, сыне Алавака, Нерсесе Шнорали, сыне Тоакера, и создает картины их если не действительной, то мифической биографии, крайне ценные для последующих поколений. Гандзакеци помогает воссоздать личность и пристрастия данных писателей, понять отношение к ним современников. У Гандзакеци они представлены живыми красками, в движении, в своих взаимоотношениях с людьми. Живая манера повествования Гандзакеци, основанная на народных традициях и мышлении, помогает читателю реально представить этих людей и запечатлеть каждого из них в памяти как особую личность.

Киракос Гандзакеци, естественно, не единственный кто, прерывая описания горестных событий, повествует о близких ему авторах (он сообщает обстоятельные сведения также о Мхитаре Гоше, вардапете Ванакане и других). И такие проявления в истории нашей культуры, наряду с политической и церковной историей, подготавливают почву для последующих обстоятельных и многогранных исследований.

Суть и характер толкований

На заре армянской письменной литературы рядом с оригинальными и переводными историографическими, философскими и риторическими трудами важное место занимали также толкования. Толкования были очень разными по содержанию: это могли быть богословские, философские, грамматические труды. Богословские толкования считались крайне важными, и часто знание известных толкований того или иного отрывка Библии было столь же необходимо, как и знания самого библейского текста. Это было одним из характерных сопутствующих явлений христианского вероучения. Подобные толкования писали Хосров

Андзеваци, отец Григора Нарекаци (“Толкование часослова”, “Толкование таинства святой литургии”), Григор Нарекаци (“Толкование “Песни песней” Соломона”), Мхитар Гош (“Краткое толкование пророчества Иеремии”), Геворг Скевраци (“Толкование Исаяи”), Ованес Ерзнкаци (“Толкование Евангелия от Матфея”) и т.д.

В тех случаях, когда материал толкования, пусть даже религиозный, хотя бы в некоторой степени обладал поэтическим или мифологическим характером, толкователи нередко проявляли к нему определенный литературно-критический подход. В качестве примера можно привести толкование “Песни песней” Соломона – одну из первых работ молодого Нарекаци. “Песнь песней” Соломона является воспеванием в поэтической форме человеческой любви, однако, поскольку это воспевание греховной и плотской любви вошло в Библию, возникла необходимость не только оправдать ее существование в Священном писании, но и употребить на пользу вере. Из такой точки зрения и исходили в целом толкователи, так же поступил и Нарекаци. “Песнь песней” он рассматривает как аллегорическое произведение, символы и инсказанья которого необходимо объяснить. И в первую очередь он отвечает на тот важнейший вопрос, почему Соломон в столь греховных образах – образах жениха и невесты – изобразил возвышенную любовь Христа к святой церкви. Люди, объясняет Нарекаци, настолько удалились от Бога и погрязли в грехах, что уже не воспринимали святого Божественного Слова. Если Бог без письма запечатлевал свои откровения на скрижалях сердец пророков и апостолов, то простые смертные уже неспособны были к подобному восприятию божественного откровения, а потому Святой дух вдохновил Соломона поведать его таким вот “телесным” образом: “А поскольку телесному утеряна была эта честь и так ослепли очи, то обратились ко второму и в образе телесном явили духовное”⁴⁸. И отведя угрозу от святой веры, Нарекаци затем переходит к прославлению человеческой любви, рассматривая ее как самое возвышенное из всех человеческих чувств. Любовь эта, несомненно, священна, спешит заверить толко-

ватель, и может быть увенчана благодатью лишь с помощью церковного обряда, сам же Святой Дух вовсе не против подобной любви. Нарекаци прославляет любовь и женщину, напоминая, однако, что Адам “из-за женской любви был лишен рая и пресветлой благодати и изгнан” и что ради женщины люди оставляют отца и мать. И вот, сознавая эту великую силу любви, и написал Соломон свою “Песнь песней”: “И знал Соломон, что превыше такая любовь в человеке всех прочих любовей, и аллегорически сказал о любви Христа и церкви друг к другу” (с. 277). И насколько выше Бог человека, настолько же выше его любовь – супружеской любви, любовь духовная – телесной.

Таким образом, на протяжении всего своего анализа Нарекаци то приближается, то отдаляется от светского, мирского характера произведения, и хотя его анализ-толкование призван затушевывать светский характер “Песни песней”, Нарекаци то и дело прославляет именно это светское. Подобно литературному критику, Нарекаци ориентирует и устремляет своего читателя в определенном направлении.

Этот же принцип религиозного толкования применяется и к поэзии. Так, прекрасное стихотворение Нарекаци “Воскресение”, дышащее красотой живой природы, толкуется следующим образом:

*Телега – то на Синае второй закон Моисея,
А те сто снопов – вики,
Те патриархи – пророки,
Те шесть снопов проса –
Шесть дней деяний Бога.
А тот один сноп фиалок –
Единая Троица.*

Как в первом, так и во втором случае мы имеем дело с очень характерным для средневекового мышления явлением – аллегорией. Не ставя себе целью углубляться в это явление (им занимались многие видные филологи, подчеркивавшие в нем кто

светское, кто религиозное содержание), отметим только, что, по нашему мнению, аллегория играла двоякую роль. С одной стороны, уставшие от абстрактных и стандартных образов духовного стиха поэты начинают в своих одах и гимнах обращаться к образам живой природы (так, как воспринималась “Песнь песней”) и аллегорически выражать свои чувства и идеи. Достоинством этого метода явилось то, что в творчестве поэтов полноценным образом отразилась живая природа и сама жизнь, и это отражение приобрело самостоятельную художественную ценность. В этом случае аллегория действительно толковалась и объяснялась, и толкование обретало значение критики. С другой стороны, когда стихи обладали подчеркнуто светским содержанием, толкование играло противоположную критике роль, поскольку вместо толкования-объяснения светское содержание стиха затушевывалось и маскировалось. Наиболее вероятно, что в этих стихах, как отмечает В. Налбандян⁴⁹, светское и духовное выступали одновременно, и поэты отдавали дань и долгу сердца, и религии.

Но как бы ни воспринималась аллегория, она тем не менее толкуется и анализируется, и толкование устремляет мысль читателя в определенном направлении. Именно в этом и заключается литературоведческая ценность толкований.

Толкования отнюдь не создавались по определенному стандарту, и у разных авторов мы часто наблюдаем интересные модификации. У Костантина Ерзнкаци, например, толкование начинается с самого заглавия и продолжается в начале стиха, а иногда одно стихотворение целиком посвящено толкованию предыдущего. Это более чем интересное явление, поскольку стихотворение целиком толковательного характера является анализом – и неважно в данном случае, верным или ошибочным – и по своему содержанию напоминает работы толковательного характера в прозе. Одно из стихотворений Ерзнкаци, которое озаглавлено “Слово, на примере розы рассказывающее о Христе”, дышит светлым весенним настроением, красотой природы – земли, цветов, любовью соловья и розы. В этом проникнутом красотой и

любовью стихотворении нет, казалось бы, места для иной любви, иного чувства и иного осознания, однако уже само название подсказывает, что все это – всего лишь средство аллегорически сказать о Христе. То есть толкование – в данном случае само название – маскирует содержание. Но Ерзнкаци все же не удовлетворяется этим. Он пишет следующее стихотворение, которое от названия до последнего слова посвящено толкованию первого: “Краткое толкование розы. Сложил для невежд, кои думали, что говорится о розе телесной, я об этом написал”⁵⁰.

По всей вероятности, Ерзнкаци написал это толкование не столько для “невежд”, сколько для оправдания перед теми, которые верно поняли его “телесный” стих и начали злословить и преследовать его. И впрямь, в творчестве Ерзнкаци было немало страниц с таким вот “сладостным” содержанием, дававших основания его недругам для обвинений и преследований. Вероятно, ради оправдания написано и это толкование Ерзнкаци:

*Брат, прислушайся и послушай,
чтобы я сказал толкование,
Кто была та роза красная,
Или кто были те цветы,
или кто был тот голос соловья.
Или кто были те цветы,
что бежали от розы.
Цветы те собравшиеся –
это священники древнего закона,
А красная роза пламенная –
это Иисус, от отца единокровный...*

Более всего толкуются аллегорические образы розы и соловья, поскольку основным и центральным мотивом всей средневековой поэзии на Востоке была именно любовь розы и соловья. Это, однако, не устойчивые незыблемые символы, и они по-разному осмысляются и используются поэтами. У одного роза – это Христос, у другого – богородица Мария и т. д.

Иной характер носят толкования в прозе – притчах или даже преданиях. Было бы наивностью полагать, что толкование в прозе или поэзии преследовало литературно-критические или литературоведческие цели. Это было скорее проявлением дидактико-морализаторского духа данных веков, нежели выражением литературного мышления. “Ценность для своего времени представлял не вид произведения, а дидактико-поучительный дух. И почти все виды литературы средневековья, будь то проза или поэзия, получают дидактический смысл. Речь, проповедь, толкование, грамматика, медицина, судебники, история – все они насыщены назидательными историями”, – пишет А. Срапян⁵¹.

Но если целью толкования были дидактика или нравоучение, то средством достижения этой цели являлись анализ произведения, раскрытие его смысла и оценка. Конечно, толкования как в прозе, так и в поэзии не осознавались как нечто независимое, а входили в произведение в качестве необходимого элемента структуры, а для басни или притчи они стали жанровым признаком.

Именно притчи и басни нуждались в толковании, так как они отражали действительность в аллегорической форме. И у наших средневековых баснописцев было четкое понимание этой особенности их жанра “Что есть басня? Басня – это произведение, мысль в которой скрыта словами, как завесой. Внешне это одно, как в Писании притча о Самсоне, обыкновенно же притча – это пример, то есть на примере проясняется содержание мысли; так поступают многомудрые наставники, когда ученики их неподготовлены. По этой причине и Господь говорил притчами многими, поэтому и множество притч до сих пор приписывается ему... А говорят ее в приложение речи, поэтому называется притча еще приложением”⁵², – читаем в одном из манускриптов, приписываемых Вардану Аревелци.

Вроде бы все сказано в этой характеристике. Наличие толкования в басне или притче объясняется в одном случае тем, что отдельно они обычно не употреблялись, а носили своеобразный дополнительный характер и использовались в речи, а в толкова-

нии раскрывалась цель их употребления; однако позже, в сборниках басен Мхитара Гоша, Вардана Айгекци, “Лисьей книге” и т. д., когда басни нашли свое отдельное применение, толкование осталось в них и как объяснение аллегории, и как жанровый признак басни. И в современных баснях содержится нравоучение.

Наибольшую ценность из армянских средневековых басен представляют басни Мхитара Гоша, которые он разделяет на три группы: басни сказочные, басни нравоучительные и басни “человечьи”. В первых двух действующими лицами были животные, в третьей – люди. У каждой басни есть непременно толкование-нравоучение, часто гораздо более обширное, нежели сама басня. Нередко на две строчки басни выпадает вдвое, а то и втрое больший объем нравоучения. Разъяснение смысла басни обычно начинается словами: “смысл басни таков”, “известна мысль басни”, “наставляет басня...”, “намекает басня на судей взятых – царей и князей...” Толкуя назидательный смысл каждой басни, Мхитар Гош, однако, не считает свое объяснение исчерпывающим и окончательным и предоставляет читателю право дополнить его.

Рассказывая о причинах написания басен, Гош подчеркивает ту мысль, что эти сюжеты, взятые им из мира животных и растений, относимы и к людям и что он прибегает к подобным примерам, чтобы сделать свою мысль более доступной для невежд и неграмотных: “И переносимы они на нас и на других, то есть притчи о цветах, растениях и животных и смысл их постигается двояко – прямо и сказочно и хотя кажутся они труднодоступными, но для тяжелодумных они более понятны и желанны, почему мы и решили написать их”⁵³.

Завершив изложение умело классифицированных им сказочных и нравоучительных басен и переходя к “басням человеческим”, Гош еще раз подчеркивает их общий аллегорический характер и показывает, что в них содержатся мирские и религиозные истины: “Положим, немало басен, в которых слова облекаются в истину мирскую или церковную” (с. 116).

Таким образом, толкования в средние века появились на

разных основах и по разным причинам (утверждение религиозной мистики, проповедь христианства, затушевывание мирского содержания, душеспасительные нравоучения, подача истины в аллегорической форме). Толкование преследовало моральные цели и объективно превратилось в литературный анализ и критику, хотя зачастую поверхностную и надуманную. Но, наряду с этим, сколь бы поверхностным ни было толкование как выражение литературного мышления, историк литературоведения, а тем более критик, не может отрицать этот очевидный факт.

Грамматические толкования

Грамматические толкования, появившиеся в армянской действительности еще в V в., получили новое качество и развитие в последующие века. Толкователи средних веков имели под рукой не только “Грамматику” Дионисия Фракийского, но и труды армянских толкователей. Все это позволяло им классифицировать накопленный опыт, использовать достижения предшественников, добавлять к ним собственные произведения, а также то, что было обусловлено мышлением данного века. Эти толкования, пусть даже схоластически и догматически, в отрыве от процесса художественного развития, но продолжали и развивали соответствующими терминами и понятиями филологию. Армянские толкователи развивали преимущественно теоретическую мысль. С одной стороны, они были ограничены рамками Дионисия Фракийского и его греческих и армянских толкователей и не рисковали выходить за очерченные Фракийским установки, а с другой стороны, их (Магистроса, Ерзнкаци, Вардана Аревелци, Есаи Нчеци) толкования служили в качестве учебников грамматики и в этом значении сохраняли определенную устойчивость. Однако до XIII-XIV вв., а может, и несколько позже, армянские толкователи-грамматики сохраняли многие традиции эллинизма: спешили отождествить грамматику с литературой (Магистрос) или считали грамматику преддверием к усвоению знаний, в частности, овладению поэтическим искусством. До тех пор, пока толкова-

тели, следуя заветам Дионисия Фракийского, продолжали считать венцом работы грамматика “суждение о поэзии” (критику) или считать, вслед за Фракийским нераздельными шесть условий труда грамматика, их толкования выполняли важную литературоведческую роль. Основываясь на этом, Адонц обобщает: “Из этого определения видно, что так называемое грамматическое искусство охватывало не только грамматику в современном смысле слова, но и целый ряд других дисциплин. Во всех этих дисциплинах приравнивается грамматика к понятию литературы вообще. ...Грамматическая наука понимается как ключ к пониманию поэтических творений”⁵⁴.

Это качество, столь характерное для грамматических толкований раннего периода и для трудов Гр. Магистроса и Ов. Ерзнкаци, уже во времена того же Ерзнкаци перестает быть всеобщим и господствующим. Если Магистрос писал: “Саму же грамматику называют литературой, согласно Гомеру...”, то Вардан Аревелци (XIII в.) уже оспаривает принцип тождества литературы и грамматики и отделяет грамматику от литературы так же, как и науку от искусства. Это различие в последующие века углубляется еще больше, и уже в латиноформных толкованиях (начиная с XVII в.) и грамматиках вопросы литературы оказываются полностью вытесненными. Именно по этой причине литературоведческой ценностью обладают созданные до первой половины XVII в. толкования, в которых рассматриваются вопросы литературных жанров, литературного суждения, стихосложения и т. д.

В XI-XIV вв. был создан ряд ценных толкований, в которых авторы, исходя из своего мировоззрения, предпочтений и научного метода, делают по поводу того или иного вопроса дополнения литературоведческого характера. По рассмотренным в них многообразным вопросам и высокому научному уровню грамматики Григора Магистроса (X-XI вв.), Ованеса Ерзнкаци (XIII в.), Вардана Аревелци (XIII в.), Есаи Нчеци (XIII-XIV вв.), Аракела Сюнеци (XIV-XV вв.), Ованеса Крнеци (XIV в.) удостоились многочисленных исследований⁵⁵.

Грамматические толкования интересуют нас с точки зрения

развития литературоведческой мысли – как новый уровень ее развития. Это новое заметно уже в труде Магистроса и выражается в первую очередь в научной классификации материала и систематическом научном подходе. Магистрос сделал компиляцию из трудов своих предшественников и указал источник того или иного выражения и его автора. Так, по поводу тех или иных мыслей он указывает обычно на полях имени Давида Степаноса или других (Мовсеса, Анонима), а то и два имени сразу. Казалось бы, перед нами уже серьезная филология с научным списком литературы. Магистрос поднимается на целую голову выше остальных, он не занимается плагиатом и честно называет свой источник. Однако, к сожалению, этот прогрессивный шаг носит у него зачастую механический характер, поскольку он нанизывает подряд мысли своих предшественников, что ведет к излишним повторам, и не обобщает их высказываний. Например, при определении трагедии Магистрос приводит высказывания предшественников:

Давид: А трагедия – по сути своей героична.

Аноним: Поскольку трагедия – поэтического рода.

Степанос: А также утешительна – для тех, кто умирает в ней⁵⁶.

В повторах отсутствует обобщение и личное отношение самого Магистроса.

Довольно прогрессивный шаг по сравнению с Магистросом делает *Ованес Ерзнкаци*. С присущей истинному ученому добросовестностью он также указывал на полях авторов рассматриваемых им мыслей, однако, в отличие от Магистроса, он не помещает эти мысли подряд механически, а подбирает из их фраз отдельные выражения, синтезирует их, обобщает и получает новое качество, которое, принадлежа другим, в такой же степени является и его собственным, а кроме того, становится богаче и цельней. Так, например, жанр трагедии он характеризует, рассказывая об обстоятельствах его появления (“Ибо трагедия среди

армян называлась “козлиной песней”, как взятая из греческого культа Диониса”), он объясняет смысл связанных с ее происхождением обрядов, способ исполнения (“И героически сказывается”), смысловые оттенки (“А также утешительная, поскольку она об умерших от той или иной печали”) и так далее. То есть при определении жанра он собирает воедино все известные ему признаки, отмечая на полях, кому из толкователей какое определение принадлежит. Согласно его пометам, описание обряда, посвященного Дионису, он заимствует у Анонима, характеристику способа исполнения – у Давида и т.д.

У Ов. Ерзнкаци цельность материала проявляется не только в анализе того или иного отдельного вопроса, но и в полном осмыслении всех предложенных Дионисием Фракийским условий. Он следует всем шести условиям работы грамматика, обстоятельно останавливается на четвертом наказе, согласно которому предложено сравнивать грамматику с искусствами и наукой. Следуя этому наказу, Ерзнкаци сравнивает грамматику с музыкой, что идет уже от Давида. Сравнение Ерзнкаци проводит между частями, кажущимися ему наиболее соответствующими, выбрав из грамматики вопросы стихосложения и фонетики. Он находит, что количественные отношения играют большую роль и в музыке, и в грамматике.

Ерзнкаци подробно останавливается и на шестом наказе Фракийского – “суждении поэтическом”. По сравнению с остальными грамматиками-толкователями Ерзнкаци дает более непосредственное представление об этом вопросе. Проблему суждения он выводит из тесных рамок слова, слога, буквы или морфологии и даже стихосложения и поднимает “поэтическое суждение” до высот теоретического осмысления: “И подобно тому, как судья в судебском разбирательстве должен определить правду и ложь, невиновного и преступника, так же и искусный в грамматике должен судить, решать и определять в писаниях поэтических и изложениях и распознавать истинное и ложное, родное и чуждое, истинную веру и чужую ересь, раскрывать суесловие еретическое, желающее спрятаться под именем православной

веры и тем спастись от осуждения. ...И чтоб было суждение верным и точным, согласным с искусством суждения поэтического, и чтобы различить творение истинное от ложного, надлежит его разбирать по материалу и по роду. По материалу означает по слаженности и словам, ибо по слаженности и словам определяется творение письменное. А по роду означает по мысли его, по содержанию замысла”⁵⁷. Как видим, Ерзнкаци обращает внимание читателя на идейное содержание (истинное учение и еретическое суесловие) художественного материала, на средства его выражения (по материалу – форме), качество мышления (по роду – замыслу и содержанию). Здесь и в дальнейшем изложении вопроса он опирается на принципы и грамматического суждения, и риторического опровержения, и философского толкования и опять-таки указывает на полях имени своих предшественников.

Далее Ерзнкаци определяет критику и другие требования, идущие уже от риторики. Он наказывает рассматривать время и место действия литературного произведения, его привлекательность, “удобность” и полезность. Только применив, как он считает, все эти требования, и можно вынести суждение о достоинствах данного произведения. И хотя здесь небезынтересна мысль о том, как удастся Ерзнкаци согласовать эти собранные из разных источников мысли, еще более важен вопрос о том, почему он это делает. По всей видимости, он руководствовался стремлением создать цельную теорию о суждении. Накопленный литературный опыт, поэтические достижения самого Ерзнкаци, литературные успехи современников, прогресс литературной мысли и само время уже, видимо, требовали этого. А может, это и просто выражение его собственных высоких возможностей. Как бы там ни было, в разработке этого вопроса Ерзнкаци не знает себе равных ни среди предшественников, ни среди будущих последователей.

А что привносят эти последователи? Они делают частные добавления, развивают некоторые понятия, что свидетельствует о дальнейшем прогрессе мысли. И в этом смысле не лишено интереса то дополнение к суждению, которое делает Аракел Сю-

неци (XIV-XV вв.). Он пишет: “Поскольку суждение означает рассмотрение, оно применимо ко всем частям. Второе: суждение есть разумность, а не безмыслие, поэтому суждение посредством четырех теоретических искусств следует с разумом проводить, а не неразумно, это и есть суждение поэтическое, то есть рассмотрение философское”⁵⁸. Сюнеци подчеркивает в суждении (критике) роль разума и необходимости философского подхода. Однако в определении Сюнеци усиливается христианское религиозное мышление, церковный дух накладывает на его мысль свою печать. С одной стороны, суждение и критику он считает делом разума, а с другой – приписывает их одному Богу: “а суждение – дело Бога, потому как глубины божественного рассматривает дух”. По мнению грамматика, только Бог способен определить истинное и ложное, грешное. Искусство суждения он считает и средством проникновения в божественную сущность, и даром божьим.

Вообще еще задолго до Сюнеци авторы словаря, приложенного к переводу на армянский “Грамматики” Дионисия Фракийского, перевели слово “трагедия” в христианском духе: “Плач с оттенком надежды”. В своем толковании Есаи Нчеци трагедию определяет так: “Трагедией называется у нас то, когда к плачу подмешивают глас надежды, причем героически, как подобает героям, а героями называются древние князья”⁵⁹. Однако если у Нчеци это всего лишь момент, а характеристику жанра он обобщает и делает многосторонней, отмечая в трагедии особенности темы (деяния храбрых), героев (князья), способ исполнения (“рассказывать громогласно, используя слог превосходнейший и слова отборнейшие и благородные”), то Аракелу Сюнеци церковный дух просто мешает, характеристика жанра становится у него фальшивой и надуманной. “То, что есть горе и песня, то есть в горе – плачут, в радости – поют, а посему затем такое придумали философы, что половина всего плач, а половина – радость”⁶⁰, – пишет Сюнеци.

Чуть дальше, вспоминая о предназначенных в жертву Дионису козлах, он пишет, что закалывать козлов – горе, плач, а

поедать их – радость, но тут же предупреждает, что это не радость простых крестьян, и понимать это следует в философском смысле. Точнее будет сказать, что радость Сюнеци видел в христианском утешении.

И тем не менее, каждое отдельно взятое толкование наряду с присущими ему недостатками обладает и определенной новизной, своеобразием изложения, которые и отличают его от остальных.

В целом, средневековые грамматики-толкователи продолжали и обогащали созданные традиции. А в условиях упадка, последовавшего за периодом взлета поэзии и литературы (X-XIV вв.), уже скудеющие толкования тонкой струйкой поддерживали достигнутый уровень литературоведческой мысли.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ИСЧЕЗАЮЩИЕ ТРАДИЦИИ

(Литературная мысль в Армении XV-XVII веков)

После падения последнего армянского – Киликийского – государства (1375) для армян наступает долгий и горестный период истории. Разумеется, этот трехсотлетний период не был однозначен ни в политическом, ни в литературном смысле: у него были свои взлеты и падения, умирающие и воскресающие традиции. Но неустойчивое политическое положение накладывало горестную печать на некогда цветущую литературу.

В конце XIV и начале XV вв. по Армении черным ужасом прошел Ленк-Тимур. В 1380 г. он начал из Бухары свои завоевательские походы, дошел до Армении, Персии и дотла разорил большую часть Армении. После его смерти (1405) Армения перешла от его наследников к туркменским племенам (Белобараньей) орды Ак-коюнлу, а от них – к Персии, усилившейся во время правления Сефевидской династии. В дальнейшем, вплоть до первой половины XVII в., Армения переходила от персов к туркам и наоборот. Во время почти непрерывных турецко-персидских войн Армения становилась ареной боев, народ ее подвергался грабежам, пленению и истреблению. Ко всему этому прибавлялись голод и стихийные бедствия – землетрясения, эпидемии. По свидетельству Аракела Даврижеци, люди доходили до крайней дикости. А в краткие передышки между войнами над армянским народом еще более ужесточался гнет непосильных мусульманских налогов.

Ужасающие бедствия, обрушившиеся на армян, достигают своего апогея в период правления персидского владыки Шах-Аббаса (1587-1628), когда он насильственным образом согнал, оторвав от родной земли и очагов, многие тысячи армян и переселил их в Персию, в Исфаган, Парию и другие местности. Эта жестокая политика преследовала двоякую цель: с одной стороны, опустошить цветущую страну и ничего не оставить наступающим

туркам, а с другой – поселить трудолюбивых и предприимчивых армян в Персии и, сделав им кое-какие поблажки и дав некоторые привилегии, их руками благоустроить собственную страну. Потрясающие строки о насильственном переселении армян Шах-Аббасом принадлежат перу историка Аракела Даврижеци. Бегущая перед турецкими войсками персидская армия гнала перед собой огромные массы народа, которые занимали в ширину пространство “от подошвы Гарнийских гор до берега большой реки Ерасх, а длину я укажу, а ты сам измерь – путь одного дня. Но я видел, в другом месте было написано пять дней пути”. Зажатые между водой и мечом люди, стар и млад, не умеющие плавать, без переправочных средств, тонули в реке, не успев достичь чужого берега. “А несчастный народ, видя впереди широкую реку, подобную морю, которое топит, а сзади – меч персидский, который рубит, и не находил пути к избавлению; повсеместное скорбное рыдание и обильные слезы, текущие из глаз, породили второй Ерасх; плач и стенания, крики и стоны, сетования и скорбь слились в единый громкий вопль, а милосердия и спасения не было ниоткуда”, – пишет Аракел Даврижеци¹.

А в подпавших под турецкое владычество армянских областях огромные несчастья приносили народу разбойные шайки джалалидов.

Таким образом, всевозможные властители и великие владыки, отдельные племенные объединения, шайки разбойников и грабителей постоянно, подобно саранче, опусташали Армению. Это и положило начало массовой эмиграции и уходу на чужбину. Во многих странах мира (Персии, Польше, Венеции и других) возникли в этот период многочисленные армянские колонии. В XVII в. Армения была окончательно поделена между Персией и Турцией, и этот раздел продолжался до XIX в. (1828 г.).

Воспользовавшись сложившимся положением, на Армению посягнул и Папа римский. Оказывая через своих миссионеров-проповедников помощь сражавшимся против мусульман армянам, он поощрял их к обращению в католичество и тем сеял разногласие в народе. В начале XIV в. в результате этого в Армении

возникло униатское, или объединительное (объединиться с Римом) движение, представители которого – Ованес Крнеци, Ованес Цорцореци и другие – привнесли в армянскую литературу чуждое мышление, исказили и опошлили армянский язык. Начались схоластические богословские споры между сторонниками унии и защитниками национальных традиций – Ованом Воротнеци (1315-1388), Григором Татеваци (1346-1410) и их учениками.

Мнения историков литературы об этих мрачных временах также мрачны. “Пожалуй, период XV-XVI веков – тяжелейшее время для армян: ни достопамятного церковного явления (после перенесения или раздела католикосского трона между Сисом и Эчмиадзином), ни национального политического события, ни проблеска филологии или литературы, которые более чем всякий другой признак постоянно и ясно свидетельствуют о том, что жив наш народ. Да, для литературы, насколько мне известно, это беднейшие наши времена... ни четкости армянского литературного языка, ни совершенствования его чтением и письмом...”², – пишет Гевонд Алишан. Столь же мрачно и такой же безнадежностью дышит и высказывание М. Абеяна: “Эти века (от XIV до начала XIX в. – Ж.К.) образуют словно бы мрачное и бурное пространство, они, несмотря на небольшие затишья, имели роковые последствия для нашего народа, еще более горестные, чем арабская, сельджукская и татарская тирания”³.

И хотя отмеченные выше политические обстоятельства вроде бы свидетельствуют о полном отсутствии культурной жизни, однако и в эти мрачные века были свои светлые страницы, которые нельзя игнорировать. Именно в эти века разоров и бедствий слагают свои прекрасные стихи Аракел Багишеци (XV в.), Аракел Сюнеци (XV в.), Григорис Ахтамарци (XV-XVI вв.), Наапет Кучак (XVI в.), Нагаш Овнатан (XVII-XVIII вв.). Из пепла родины и возрожденных на чужбине очагов вновь воспрял бессмертный дух армянина. Рождается светлая любовная лирика Кучака и Нагаша Овнатана – органическое продолжение светской

поэзии предыдущих веков, завершающееся в XVIII в. Творчеством Саят-Новы.

Историография и летописи также дают нам несколько имен: Товма Мецопеци (XV в.), Григор Даранагечи, Аракел Даврижеци, Закария Саркаваг Канакерци (XVII в.) и другие, произведения которых, однако, значительно уступают предыдущим по ценности. Не следует забывать и о том, что именно в самом скудном XVI в. армяне овладевают книгопечатанием, к чему пришли намного позже многие другие цивилизованные народы мира, находившиеся в гораздо более благоприятных условиях. В 1512 г. в Венеции началось армянское книгопечатание, сыгравшее громадную роль в культурной жизни армянской диаспоры.

Однако упадок литературной жизни все же очевиден. Аракел Даврижеци сообщает, что в XVII в. царило полнейшее невежество, и многие традиции предков были полностью преданы забвению. А поскольку старые науки были забыты, новые трудно было начать. Даврижеци делает интереснейшее сообщение: поскольку армяне были уже научены горьким опытом, то Симеон Джугаеци пишет книгу по логике, чтобы в будущем, если опять случится так, что науки вновь будут позабыты, люди, читая эту книгу, могли развивать себя самостоятельно, без учителей⁴.

Всеобщий упадок литературного процесса нельзя объяснять одними лишь превратностями политической жизни Армении. Стремление к светскому образу жизни, ослабление и разложение феодальной знати ослабляли также церковь и обусловленную ею роль церковной литературы. В Армении, находившейся под властью Персии и Турции, феодализм жил еще долго, однако в многочисленных армянских колониях за рубежом пульс жизни бился в одном ритме с пульсом жизни данной страны, армяне все больше обуржуазивались, и это находило свое отражение и в литературе. Стихийное движение в сторону все более светского содержания литература направляла по новому, отличному от прежнего руслу. Признаки нового мышления в XVII в. (который многие ученые, в том числе Лео и Абегян, считают сигналом духовного возрождения) культурного и интеллектуального пробуж-

дения являются не только продолжением старого, а где-то уже и началом нового.

В условиях спада литературной и общественной жизни литературоведческая мысль должна была разработать новые принципы и пути, соответствующие сложившимся условиям. Однако в утратившей цельность и разделенной Армении этого не произошло.

Упадок литературоведческой мысли был более чем очевиден. Широко образованные поэты или историки предыдущих веков, разрабатывавшие и предлагавшие новые литературные пути или новые принципы построения произведения, уступили место людям, которые были или вообще полуграмотны, или имели ограниченные и смутные представления о литературе и заботились главным образом о том, чтобы успеть запечатлеть для потомков повесть о тех бедах и напастях, что обрушились на голову родного народа. Не было у них и критического отношения к источникам или стилю и структуре своих произведений.

И все же даже при очевидности этого упадка мы должны воздержаться от категоричных суждений. Ведь в эти века разрушения и гибели очень многое пропало или было уничтожено, но еще более прискорбно то, что мы даже не знаем – что именно утеряно. Трудно сказать, невольно ли или же следуя примеру предшествующих историков, но и Аракел Даврижеци сообщает нам достаточные сведения о деятелях науки (вардапет Меликсет, Симеон Джугаеци) и культуры своего времени. Джугаеци не только упоминает двух современных ему художников, Акопджана и Минаса, но и обстоятельно рассказывает о последнем, дает характеристику его творчества и вообще высказывает личное отношение к живописи Минаса. Минас обучался вначале у некоего франка, то есть француза, а затем стал самостоятельным и подлинным мастером-живописцем. Повествуя об эпизодах из жизни Минаса, Даврижеци выступает скорее как восторженный зритель, нежели знаток и ценитель, а главной причиной его восхищения, так уже говорилось, являлось точное воспроизведение оригинала. “И так как рисовал он чудесно и очень похоже, многие поступали

к нему в ученики, обучались у него, однако никто не стал таким, как он, ибо от рождения у него был дар и восприимчивый ум, так что он сперва в уме представлял себе точный образ, а затем рисовал – будь то растение или дерево, скот или зверь, птица или человек. И если изображал людей, то какого бы племени тот ни был – из персов или армян, евреев или индийцев, из франков, русских, грузин, т. е. внешность представителя какого бы племени он ни рисовал, рисовал чрезвычайно сходно. Точно так же он передавал действия и настроения людей: что бы кто ни делал, в каком бы настроении ни был – смеялся или скорбел, был во хмелю или зевал, в веселье или в сражении, в каком бы настроении ни был человек и к какому бы племени ни принадлежал, изображал он чрезвычайно схоже. Более того, отметив у себя в уме возраст человека, в соответствии с этим и рисовал – искусно и в красках, – и делал изображение человека соответственно возрасту, ибо ведь отличаются друг от друга десятилетний, двадцатилетний, тридцатилетний и сорокалетний; и вот какого возраста был образец, в соответствии с этим возрастом он и давал его изображение, будь оно сделано маслом или без масла, на бумаге, холсте, доске, меди, или на стене, каким бы способом ни пришлось. А еще он украшал книги, какая бы книга ни попала, украшал, раскрасив золотом и лазурью. Он в совершенстве владел всеми отраслями ремесла, связанными с изобразительным искусством”⁵. Картины Минаса не сохранились, и свидетельство Даврижеци весьма ценно для выявления уровня армянской живописи того времени.

И хотя эти века бедны новыми произведениями (не считая лирики), однако даже в самые тяжелые и суровые времена продолжалось и развивалось искусство переписывания рукописей. Писцы, зачастую глубокие старики, нередко голодные, немощные, без дома и крова, ценой больших жертв переписали, восстановили и размножили сотни и сотни рукописей, и благодаря им они дошли до нас. В своих памятных записях эти самоотверженные люди наряду с подробнейшими указаниями о порядке хранения книг (под солнцем не держать, воском не закапывать,

заворачивать в холст, не давать в руки детям и т.д.) обращались к читателям с одной-единственной просьбой: чтобы те в своих пречистых молитвах помянули их и их близких.

Памятные записи рукописей давно уже привлекли пристальное внимание филологов, и многими из них признаны в качестве своеобразных художественных произведений с определенными жанровыми признаками⁶. Памятные записи оригинальных и переводных книг в средние века выполняли фактически ту же роль, что и предисловия произведений золотого века. В них авторы рассказывали о причинах создания книги, о себе и своих методах работы. Мы уже видели, что эти сведения обладают не только исторической, но и литературоведческой ценностью. И тем более такую ценность могут явить те памятные записи, в которых авторы-писцы дают характеристику создателям переписываемых рукописей, их труду, то есть не исповедываются, как авторы произведений, а оценивают это произведение.

Исповеди и характеристики писцов в памятных записях носят самый различный характер. Не могут, разумеется, обладать литературоведческой ценностью те непритязательные и наивные словословия, которые писцы посвящают своим письменным принадлежностям, — иногда с очень живыми и достоверными переживаниями, а порой и с легкой иронией. Эти признания, не обладающие ценностью исповедей-признаний Фрика или Саркавага, тем не менее приоткрывают дверь в кухню литературы, сообщают интересные сведения о связи человека и книги, показывают отношение человека к книге и литературе, к письменному слову, благоговейное чувство к творческой работе.

*Итак, скажу о сосуде пера,
Прежде всего о чернильнице,
Что имеет в себе черные чернила
И пишет, сколько захочешь.
Второе — скажу о пере,
Ты час от часу умираешь,
Пальцы мои — мясо и кожа,*

Пока написало – разъярилась душа...⁷

Сроднившийся с письменными принадлежностями переписчик, завершив утомительный и тяжкий труд, вспоминает и о своем усталом и изнуренном теле:

*Ослепли глаза,
Поблекли губы,
Бессмысленны раздумья,
Онемели руки,
Согнулась спина,
Окостенели колени,
Омертвели ноги...⁸*

Нередко встречаются образованные писцы, оставляющие важные замечания об особенностях своего искусства, о работе, по выборе той или иной рукописи, выполненную ими, дают они также характеристики авторам и часто подражают их стилю. Они предупреждают, что искусство переписчика – труд нелегкий, без соответствующей подготовки не каждый может заняться им. В памятной записи одного из экземпляров “Грамматики” Вардана Кихикеци писец подчеркивает значение грамматики и необходимость овладения искусством переписки книг: “Ибо это есть канон и основа каждого искусства, тем более для тех, кто хочет взяться за искусство писца. Ибо как нельзя впрячь в ярмо птиц и вести борозду или заставить быка летать, так и без работы над сим никто не сможет писать правильно, а осквернит искусство и исказит написанное, подобно невежде-мяснику, который не ведает о назначении частей, а бездумно расчленяет тело на части и отделяет мясо от кости...”⁹.

Хоть эти слова писца и справедливы в отношении грамматики, однако эти же самые аргументы частично или полностью встречаются в памятных записях рукописей самого разного характера.

Необходимые познания и навыки в своем искусстве писцы

приобретали, изучая рукописи известных авторов. Нередко встречались писцы, которые подражали древнему автору, подгоняя свой стиль под его манеру письма. Порой же это было не подражание данному автору, а какому-либо своему излюбленному автору классического периода. Например, иерей Аваг, один из переписчиков “Четьи-Миней”, характеризуя в памятной записи проделанную им работу, подражает Агатангелосу: “И вот я, священник Аваг, переписал сию книгу, ибо те, кто желают обрести богатство, идут на любые муки, и, презрев опасности, отправляются в путешествия по дальним странам, чтобы приумножить свою прибыль, а также пускаются в путь по бескрайнему морю, не убоясь вздымающихся со всех сторон грозных волн”¹⁰. В другом случае переписчик Нарекаци изъясняется в стиле поэта: “И вот я, земля неродящая, прах презренный, пыль ничтожная, лик невзрачный, душа потухшая, личность, в грехах погрязшая, глаза, слезами изливающиеся, сердце стенающее, руки, в молитве воздетые, ногами вашими попираемый, с мольбой обращаюсь к вам...”¹¹

В памятных записях мы множество раз встречаем оценки, данные переписчиками авторам копируемой рукописи или известным им видным ученым-вардапетам, историкам или поэтам. Приведем один из примеров: скриптор Аствацатур дает характеристику Ованесу Ерзнкаци.

*...Не подобно историку,
Упомянет и забудет,
Но и рассмотрит смысл вещи,
Даст образцы роду человеческого.
Есть он толкователь сокровенного слова,
Рассмотритель мысли и таинства,
В житии своем святым подражает
И благословения Богу говорит.
Но и молится смиренно,
Мольбой жалобной сердца
К милостивому вседержателю,*

*Дабы милость явил преходящим (смертным).
Есть он знаток слова мудрого
И пириества удалого,
Писательского толкования
И проникатель в мысли мудрецов¹².*

В этой характеристике содержится намек на многогранность интересов Ерзнкаци (космогония, естествознание, философия и богословие). Однако подобные характеристики обычно поверхностны и беглы.

Григор Татеваци сыграл важную роль в противодействии наступлению католической церкви, поползновениям сторонников униатов. Он является автором многочисленных книг проповедей (“Катехизиса” и др.). И вот переписчик, копируя его “Катехизис” и желая показать, что он переписывает книгу достойного человека, считает необходимым сообщить сведения о Татеваци и прославить его достоинства... “Который создал и изложил нетленные сокровища и чудотворную Книгу Вопросов, великий и знаменитый славный ритор, учитель учителей и ученнейший из ученых Григор Татеваци, который был вторым просветителем народа армянского и воссиял подобно полуденному солнцу и осветил церковь армянскую. Поскольку уже написано о нем, скажу еще, что не давал он успокоения мысли и отдыха телу, а вставал затемно и в слезах обильных воссылал ночами молитвы к богу... И шел он к иноплеменикам, большим и малым, ибо не было во времена его князя и предводителя, подобного ему. И с богоданной благостью своей и лучезарностью мысли бродил он по кущам духовным и в книге своей божественной являл тайны глубинные и слова труднодоступные. И не только это, но и, подобно пчеле, этой птице бескровной, побывал в краях различных, облетел цветы всевозможные, собирал и приносил мед сладостный и зелье целительное. Так вот великий и славный ритор Григор, оглядев старое и новое, а также науки мирские, собрал полезное, создал венец пресветлый и возложил на головы отроков церкви, и стало это щитом нерушимым против племени

иноверного, и стало это как рай, переполненный садом цветущим – вопросы и ответы воедино, и назвал он это Книгой Вопросов”¹³.

Всевозможные образцы подобного рода, разбросанные по нашим манускриптам, свидетельствуют о подготовленности писцов, определенном отношении их к избранным ими авторам.

Случается и так, что переписчик настолько входит в мир копируемой рукописи и сливается с автором ее, что вмешивается в сам текст и даже продолжает его. Вот один пример. Ованес Мокаци, живший в XVII в. в пустыне Лим, что на острове озера Ван, продолжает стострофное стихотворение вардапета Нерсеса Мокаци и добавляет к нему еще триста строф, заимствуя свой материал из истории. Он предлагает Нерсесу Мокаци самому продолжить стихотворение, однако тот по каким-то причинам отказывается, вот писец и продолжает его сам.

А иногда переписчики, подобно авторам копируемых произведений, разъясняют значение данного произведения, показывают цель предпринятого ими труда, берут на себя роль морализаторов: “И об этом вот написали историю жизни их, ибо были они добрым примером многим, а также кто возьмет от них цветы целебные, да последуют житию их и расскажут сыновьям своим, дабы не пропало из мира благочестие их”¹⁴, – читаем мы в памятной записи одного из Евангелий XIV в.

К рукописям у скрипторов было критическое отношение, не каждая рукопись нравилась им и не одной лишь рукописью удовлетворялись они. Очень часто они проделывали сопоставительную работу, сравнивали разные рукописи, редактировали, создавали варианты, выбирали наилучший. Писец Симеон Лехацци рассказывает (памятная запись Книги канонов), что долгое время не мог найти нужной рукописи, потому что искомое “не находил нигде по воле своей, а только разрозненно и не вместе, как видите здесь, собранным в одном месте, а подобно расчлененному телу некоему: здесь рука, там нога – и в двух, а то и трех днях пути друг от друга...”¹⁵. Чтобы найти то, что ему нужно, или, вернее, рукопись нужного ему качества, Лехацци пришлось немало путешествовать, сопоставить множество рукописей: “соб-

рал множество книг и разных канонов особых и простых соборов, среди нашего и чужих народов множеством трудов собрал подобно цветам в венок, ибо было то желание мое, недостойного, совершить духовную прогулку...” (там же, с. 345).

Другой писец в памятной записи к Книге проповедей Григора Татеваци рассказывает, как исходя из насущных нужд практики, собрал он под одной обложкой Зимнюю и Летнюю книги проповедей Татеваци. Во время своих проповедей священники часто ощущали нужду в обеих книгах, но многие не имели то одну из них, то другую. Чтобы облегчить им труд, переписчик объединил самые, по его мнению, важные проповеди. Однако важно здесь то, что писец берется за этот редакторский труд не по одним лишь утилитарным причинам: многое в этих книгах ему не нравится, и, сокращая текст, он, по его мнению, исправляет недостатки. “Вторая причина: когда я завершил и закончил Летнюю книгу, увидел, что длинноты и широты обширны и чрезмерны, а величина и толщина недостаточны, и это все время огорчало сердце мое, будто говоря: Зимнюю книгу вложи в меня, дабы восполнился недостаток мой”¹⁶ (подчеркнуто нами – Ж. К.).

Переписчик просит не разъединять сведенные им воедино тома, поскольку он “немало трудов и мук испытал, пока сделал так”.

Даже эти отнюдь не полные факты свидетельствуют, что и скрипторское искусство в средневековые развивалось по определенным законам и принципам. Писцы-переписчики относились к рукописям не просто с любовью и самоотверженностью, но и проявляли критическое отношение к ним, выказывали литературный вкус, способность выбора и умение редактировать.

Значительная часть упомянутых нами здесь памятных записей относится к XVII в., и это, видимо, не случайно. В XVII в. значительный расцвет переживает искусство писцов, создаются новые монастыри, на территории коренной Армении возникают новые очаги культурного развития (Сюникская пустынь и т. д.). Многие из историков армянской литературы (Абегян, Лео) считают началом новой армянской литературы XVII в., другие

связывают его с мхитаристским движением, третьи называют XIX в.

Хочется обратить внимание на одно обстоятельство: армянская культура развивалась преимущественно в зарубежных колониях, а они были подвержены колебаниям экономической и общественной жизни страны, в которой находились. И если европейские страны в XVII в. переживали сложный и неустойчивый период перехода от феодальной цивилизации к новой, то это не могло ощутимым образом не сказаться на культурной жизни армянских колоний, а следовательно, и на литературе. В самой Армении, находившейся под властью Персии и Турции, не было экономических и социальных предпосылок для культурного подъема, но и здесь ощущается определенное оживление – реставрируются монастыри, возрождаются старые традиции.

XV-XVII вв. были для армян периодом упадка, разрушения, политического бессилия, забвения классических традиций и отмирания феодальной цивилизации. На пепелищах погибающей цивилизации робко и неорганизованно пробивалось новое, которое начиналось с возрождения забытых традиций. Однако дело осложнялось тем, что в условиях политической нестабильности и разрозненности армянского народа созданные в том или ином монастыре, той или иной колонии предпосылки культурного оживления не могли быть развиты естественно и закономерно. Оторванное от национальной основы стихийное движение не смогло создать в национальной литературе то качественно новое, что впоследствии привнес Х. Абовян.

В период этого упадка более или менее достойного уровня литературоведения не существовало. Литературоведческая мысль также должна была начаться практически с нуля. Это было время едва заметного продолжения забытых или предаваемых забвению традиций и слабых проблесков нового.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СКРЕЩЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЗАПАДНЫХ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ (МХИТАРИСТЫ)

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РОЛЬ И ХАРАКТЕР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МХИТАРИСТОВ

В XVIII в. армянская культура вступает в новую сферу духовных отношений. Превратности политической судьбы заставляют армянина обратиться к Европе, от которой он отныне получает свою духовную пищу и с которой связывает свои робкие и смутные надежды на национальное освобождение.

В середине XVII в. (1639) затихают турецко-персидские войны, происходит окончательный раздел Армении между двумя этими странами и возникают понятия Восточной и Западной Армении, которые наряду с чисто географическим значением в еще большей степени приобретают смысл разных политических, административных, общественных структур. Армяне, страдающие от произвола чисто восточных военнофеодальных деспотий, вынуждены были массами покидать родину и искать прибежища в Индии, Италии, Польше, Голландии и других, преимущественно европейских странах.

Западная Европа в XVIII в. жила в преддверии важных политических потрясений. Феодалная знать все больше уступала главенствующую роль новому, поднимающемуся классу – буржуазии, но до своего окончательного поражения ей еще не раз удавалось упрочить пошатнувшиеся позиции. Английская (1648) и французская (1789) революции до самых основ потрясли всю Европу, возвестив о крахе феодализма. Однако вечно враждующие с королями феодалы (особенно во Франции), напуганные победами буржуазии, заключили с самодержцами временный союз, направленный против буржуазии. Особенно плодотворным ока-

зался этот союз во времена Людовика XIV (1661-1715). В этот период абсолютной монархии отдельные и независимые феодальные княжества собрались под знаменем национального единства. По сравнению с феодальной раздробленностью абсолютная монархия была относительно прогрессивным явлением.

На этой идейной и политической почве возникло и расцвело литературное направление, известное как классицизм (или лже-классицизм) и в XVII в. ставшее господствующим направлением. Главными его представителями были придворные литераторы – Расин, Буало и др. И хотя по мере ослабления абсолютной монархии и все большего усиления нового класса в значительной степени упало и значение классицизма, однако его воздействие ощущалось еще долго. Оно, как мы увидим ниже, было ощутимо и в духовной жизни армянских колоний в Западной Европе.

Иным было положение на Востоке. В Турции и Персии крах феодальных порядков ознаменовался в первую очередь усилением национально-освободительной борьбы многих поработанных народов. В конце XVII и начале XVIII вв. Турция и Персия были ослаблены в результате внутренних противоречий и находящихся у власти слабовольных правителей. Невероятные насилия и безмерно возросшие налоги из-за стремления хоть как-то удержать разлагавшиеся страны переполнили чашу терпения и армянского народа и побудили его на активные действия. Разгорелась освободительная борьба армян. Начало ей положил Израэл Ори. “Кафан, родина Исраэла Ори, стал той средой, где армянское освободительное движение впервые обрело реальные формы, облеклось в плоть и кровь. Именно тогда освобождение армян становится вопросом международных отношений”, – пишет Лео¹. Однако освободительная борьба армян увенчалась успехом лишь при Давид Беке. Военные действия, начатые в 1722 г. Давид Беком против персидского господства и бесконечных османских нашествий (с 1726 г.), привели к тому, что персидский шах Тахмаз признал его полузависимым князем Кафана, подчинившим себе также местных турецких беков и ханов и имевшим право чеканить свою монету и выступать под собственным

знаменем. Победы, одержанные Давид Беком, стали вершиной армянского освободительного движения XVIII в.

Но затем на протяжении целого века армянский народ жил и томился под властью персидских и турецких правителей, в условиях непрекращающихся насилий и с изредка проблескивающей и облекающейся в плоть надеждой на освобождение.

Какую духовную жизнь могли породить подобные условия в Армении? На территории исконной Армении не было достаточных условий для духовной жизни. Действовавшие в XVIII в. в Армении монастыри Амиловорду и Татев в Багеше хоть на недолгий срок, но сыграли важную роль в деле развития культуры. Освободительные движения XVIII в. также не способствовали развитию литературы, не породили литературного движения. Историки литературы отмечают, что в этот период переживали упадок также персидская и турецкая литературы. Тираническая политика этих государств породила лишь придворную поэзию. Но для армян оживление даже такой поэзии было невозможно, если не считать, конечно, тех ашугов, которые пели при дворах турецких и персидских беков и ханов. Единственным исключением был Саят-Нова, армянский поэт и певец при грузинском дворе, глубокий гуманизм творчества которого перерос тесные рамки придворных дифирамбов и поднялся до высот истинной поэзии.

В этих исторических условиях армянская духовная жизнь получила особое развитие вне Армении – в армянских колониях, раскиданных по самым разным странам. Особый размах получило книгопечатание, важную роль в развитии которого сыграли Константинополь и Венеция. В конце XVIII века (1794 г.) в индийской армянской колонии начинает выходить первое армянское периодическое издание – “Аздарар” (“Вестник”), зарождается национальная гражданская публицистика.

Но среди этих больших и малых знаков оживления духовной жизни наиболее значительную роль сыграло создание 8 сентября 1701 г. Мхитаром Себасти Мхитаристской конгрегации. После долгих мук, трудов и приключений, достойных самого

Одиссея, Мхитару удалось создать эту конгрегацию, устав которой Рим признал лишь в 1712 году. Тогда же Мхитар был назван аббатом конгрегации. На 16-м году своего создания (в 1717 г.) конгрегация окончательно утвердилась на принадлежащем Венецианской республике острове Святого Лазаря, где она и продолжает существовать по сей день.

Мхитаристская конгрегация имела ответвление в Вене, отделившееся от Венецианской в 1772 г., когда новый аббат Мелконян нарушил устав Мхитара и восстановил против себя многих членов конгрегации. Недовольные обосновались вначале в Триесте (1773), потом в Вене. В 1775 г. конгрегация была официально признана императрицей Марией-Терезией, а в 1811 г. Австрийский император Франциск дал им прибежище в Вене и особым указом утвердил права конгрегации. Венские мхитаристы также внесли свой весомый вклад в общую деятельность мхитаристов.

Мы не ставим себе целью обращаться к разноречивым, зачастую противоположным и крайним точкам зрения о роли и значении этой конгрегации за все три века ее существования. Деятельность мхитаристов всегда вызывала либо безоговорочное восхищение, либо столь же страстное отрицание. И все же наша оценка литературоведческой деятельности мхитаристов была бы слишком неполной, если бы мы обошли те специфические условия, в которых протекала их деятельность. Уже вышеперечисленные исторические условия и полная приключений жизнь Мхитара свидетельствуют о том, что его любовь и жажда к учению не могли быть утолены на родной земле. С великими трудами добравшись до Эчмиадзина, а затем и Севана, Мхитар испытал горькое разочарование, но жажда учения, а также давно лелеемая мечта основать конгрегацию сделали его из дьякона армянской просветительской церкви одним из видных фигур католической церкви. Политика Ватикана, ловца душ и общин, совпала с целью и идеями Мхитара и его соратников. А какая польза была от этого Армении и ее культуре? Вне рамок нашего исследования мы оставляем и вопрос о том, истинным или ложным было принятие католичества Мхитаром. Главное – что Мхитар стре-

мился служить своему народу, а народ для него был более широким понятием, чем та или иная церковь (“...ибо армянин – имя нации, а не религии”). Вне зависимости от того, какую роль сыграла религия в жизни Мхитара, его главной целью было служить родному народу.

“Пока я жив и насколько могу, должен стремиться служить духовному благу и процветанию моей нации, хотя иногда за истинность веры и буду обвиняем или всегда презираем некоторыми. Поэтому пусть знают все, что хотя я люблю свой народ и стремлюсь трудиться на его благо, однако от этого сердце мое никогда не отворачивается от истинной веры святой Римской церкви. И наоборот, хотя я целиком подчинил себя Римскому трону, чему примером мне служил наш святой отец Григор Просветитель, однако это нисколько не ослабит моей любви и стремления трудиться на пользу нации моей, пусть даже меня презирают за подобную покорность”², – сообщает Мхитар в памятной записи к “Библейским писаниям”.

Благородство цели Мхитара и предпринятые им огромные усилия стали причиной того, что услуги его были исключительно высоко оценены не только сторонниками и друзьями конгрегации, но и теми, кто относился к ним крайне критически (Ст. Назарян, М. Налбандян и др.). Эта позиция Мхитара была в той или иной степени свойственна и остальным членам конгрегации, в зависимости от конкретных исторических обстоятельств и личных качеств его последователей.

Итак, необходимость защитить на чужой земле национальные интересы нашла свое отражение и в литературоведческой деятельности конгрегации.

Но был и другой, не менее важный фактор, наложивший свой отпечаток на деятельность мхитаристской конгрегации. Сколь бы патриотическими стремлениями ни руководствовались мхитаристы, они были оторваны от исконно армянской почвы, перипетий армянской жизни и жили по суровому уставу религиозной организации. Члены конгрегации, как ревностные проповедники, бывали в самых разных местах и столь же ревностно

разыскивали повсюду армянские рукописи и книги, спасая их от уничтожения и тлена забвения, привозили их в Венецию, благоговейно сберегли и создали со временем ставшее широко известным свое хранилище манускриптов. И поэтому они были больше с рукописями, то есть больше в прошлом, чем в настоящем. Это и стало определяющим признаком их литературоведческой, арменоведческой деятельности. И вообще, труды мхитаристов носили теоретико-академический характер, и именно это обстоятельство предопределило успех предприятия аббата Степаноса Агонца. В 1810 г., когда Наполеон один за другим разгонял в Европе религиозные ордена, Степанос Агонц направил Наполеону слезное прошение, в котором просил его не трогать мхитаристов, поскольку эта конгрегация всего век как перебралась с Востока на Запад и является иностранным подданным, средства на свое существование получает с Востока и от полученных его членами наследств, а также за счет благотворительности и, наконец, своими научными трудами стяжает известность среди всего армянского народа и в Европе как подлинная академия. И вот указом от 8 сентября 1810 г., подписанным самим Наполеоном, мхитаристская конгрегация была признана неприкосновенной. “Это неожиданное императорское решение, которым мхитаристской конгрегации не только давалась свобода, но и оказывалась помощь, изумила весь мир. И хотя в действительности в нем и речи не было об Академии, но просто о “Monaci Armeni”, однако это молчаливо признавалось в предварительно направленных Наполеону справках”³, – пишет Б. Саркисян. Через год после этого последовал очередной указ Наполеона, по которому в Париже был открыт факультет армянского языка с 26 студентами, и из многих стран Европы немало видных людей стали изучать у мхитаристов армянский язык. “И после этого во всех официальных документах и научных отношениях конгрегация мхитаристов стала называться уже то Университетом, то Научной академией армянского языка”⁴, – свидетельствует другой источник. Многие европейские арменоведы являлись, как узнаем из того же источника, членами мхитаристской Академии. В их числе были Ф.

Нойман, Г. Петерман, В. Ланглуа, Г. Гюбшман, Н. Марр, А. Мейе, а из армян – Акоб Шаан Джрпет, Григор Халатянц и другие.

Научная деятельность мхитаристов имела подчеркнуто арменоведческий характер, хотя немало было и всевозможных догматических сочинений, переводов и толкований, которыми мхитаристы начали и активно продолжили впоследствии свою деятельность, вполне оправдывая свое название религиозного ордена. Их литературоведческие труды имели больше филологический уклон. Сами мхитаристы под литературной деятельностью понимали все письменные произведения вообще, будь то перевод или самостоятельный исторический либо даже зоологический труд. Об этом свидетельствуют предоставленные по поводу двухсотлетия конгрегации работы⁵, авторы которых говорят не только о литературных сочинениях мхитаристов, но и об их многогранной письменной и издательской деятельности.

Филологический характер литературных трудов мхитаристов обуславливался рядом факторов. Так, прежде всего Мхитар начал свою деятельность такими изданиями, которые могли бы способствовать развитию арменоведения в целом. Что и говорить, почетное место среди изданий католического деятеля занимали богословские сочинения, такие, как “Краткое богословие” и переведенные еще при униатах “Книга добродетелей” и “Книга заблуждений” Альберта Великого; написанные самим Мхитаром “Толкование Евангелия от Матфея”, “Толкование Екклесиаста” и другие книги. Эти и другие издания ставили себе целью воспитывать народ в духе католической религии. Они дополнялись и комментировались по канонам средневековой схоластики, в частности согласно принципам Фомы Аквинского.

В дальнейшем Мхитар и его ученики в значительном степени сосредоточили свои усилия на создании словарей и грамматик (в 1727 г. Мхитар издал “Введение в грамматику языка ашхарабар”, в 1730 г. – грамматику грабара, “Новый словарь древнеармянского языка”, том I – 1749, том II – 1769 и т. д.). Наиболее интересно во всем этом то, что не только грамматика и

словари, но даже труды богословского характера, помимо своей основной, преследовали и другую важную цель: они были попыткой возродить в первозданной чистоте армянский литературный язык, очистить его от доходящих до нелепости искажений со стороны латиноманов. И хотя самому Мхитару, опасавшемуся латинофильствующих церковников и умеренному в своих поправках, это не удалось в полной мере, однако мхитаристы впоследствии полностью добились своей цели. Это была величайшая их заслуга, которую не отрицают даже те, кто враждебно относился к ним.

Следовательно, лингвистические и догматические труды мхитаристов были не только чистой лингвистикой или богословием — они были также текстоведением и филологией, ибо для уточнения грамматического правила или значения слова мхитаристы обращались за примерами к произведениям классических армянских писателей, сравнивали их сочинения. Так чтобы выправить ошибки Библии, напечатанной Восканом в 1668 г. и восполнить ее, Мхитар сличил армянский перевод с переводами Библии на семи языках — “Слово за словом и букву за буквой”⁶. Эта система работы с оригиналом, — текстологический анализ, который вынужденно проделал Мхитар, передалась его последователям и стала основной чертой деятельности мхитаристов в дальнейшем. Закреплению этой черты способствовало также самое важное из всего сделанного мхитаристами — публикации древнейших армянских рукописей, выполненные с уточнением оригиналов, подробнейшими толкованиями и комментариями. Среди подобных публикаций XVIII в. Лео выделяет два труда — “Историю” Казара Парпеци и “Книгу хрий” Мовсеса Хоренаци. “Эта последняя публикация (1796 г. — Ж.К.) весьма знаменательна — как первый опыт филологического исследования. Издателем являлся Ованес Зохрапян Полсеци, который осуществил издание после сравнения всевозможных рукописей и сопроводил его критическими комментариями. О. Зохрапян, который впоследствии осуществлял и другие подобные издания, является пер-

вым армянским филологом, пионером на поприще арменоведения”⁷, – пишет Лео.

Издание памятников классической армянской литературы сопровождалось филологическими исследованиями о них, где кратко анализировались проблемы, связанные с тем или иным древним автором. Этот же принцип был господствующим и в XIX в., когда предметом исследований стали личность и труды М. Хоренаци, Агатангелоса, Ф. Бузанда и др.

Мхитаристы в XVIII в. выполняли в основном подготовительную работу. Они очистили изуродованный чужеродными искажениями и латинизмами классический армянский язык, который за предыдущие века, то есть с XV в., пришел в полный упадок. Труды “История Армении” М. Чамчяна, “Древние сказания” Г. Инчичяна, “География” Инчичяна и Агонца пробуждалось национальное самосознание. И хотя мхитаристы не создали в XVIII в. образцов высокой поэзии, однако ими были написаны исторические трагедии (“Тигран”, “Коварное убийство великого Хосрова”, “Победа Тиграна над Грче” и др.). Это явление Б. Саркисян объясняет тем, что поэзия – выражение радостного сердца и приподнятого настроения, а армяне в те времена находились в столь бедственном и трудном положении, что и мечтать не могли ни о лирических, ни об эпических произведениях: “Несчастливые и бедственные народы не могут ею заниматься, ибо все взлеты их чувств и воображения, которые мы называем поэзией, были погружены в грустный и тоскливый плач и слезы и питались ими. Вот в таком же положении находился и наш народ даже в 1828-1840 годах по причине внутренних междоусобиц и тяжких политических обстоятельств. Он не обрел еще своего спокойного и счастливого дня, а может, и мечтать об этом не мог, разве что стремиться к нему. Поэтому стремление подняться на Парнас или взлететь на крыльях музыки было в таком положении ни чем иным, как несвоевременным усилием. Следовательно, предложение ему лирики или эпопеи должно было вызвать один лишь смех народа, а трагедия или должна была еще больше уязвить его израненное сердце, или как нечто новое вовсе не

заинтересовать, ибо вся история его семейной и политической жизни в те времена тоже была ни чем иным, как трагедией. Вот по этой и другим причинам даже Хач. Абовян со своим прекрасным современным романом, названным “Раны Армении”, остался гласом вопиющего в пустыне... до сорокового года. Так же и другие, которые попытались вскоре издать песни Магистроса, или Шнорали, или другие произведения. В этом же и главная причина молчания грустной или радостной музыки и мхитаристов”⁸. Впрочем, с этим мнением можно согласиться лишь частично. Верно, что для развития литературы нужны благоприятные условия, и не в каждый желаемый миг могут появиться музы. Однако древняя армянская литература создавалась по большей части именно в такие тяжелые и трагические времена, и если б наши древние авторы ждали лучших времен, то у нас мало было бы чем гордиться. И, наконец, даже в несчастье можно писать о несчастье. Наши средневековые плачи являются плодом именно такого подхода.

И второе: из слов Саркисяна видно, что для него не существовало границы между древней и новой литературой. Он ставит рядом интерес человека XIX в. к роману Абовяна “Раны Армении” и к творениям Магистроса и Шнорали. В высказывании Б. Саркисяна нет понимания предложенных временем конкретных требований. Именно этот отрыв от живой действительности и недостаток интереса к современной литературе продолжали держать литературные интересы мхитаристов в сфере филологии и в XIX в. И хотя в XIX в. литературоведение и сделало у мхитаристов свои первые шаги, однако по уровню своего развития оно значительно уступало филологии. А это в свою очередь привело к тому, что хотя деятельность Мхитара преследовала в свое время сугубо практические цели, его последователи, отойдя постепенно от реальной жизни, придали своей деятельности еще более абстрактный характер. Интересно, что это обстоятельство признавали сами мхитаристы. “И тем не менее, если бросить взгляд на деятельность конгрегации, то мы увидим там энергичное воодушевление, целенаправленную деятельность,

с той особенностью, что самым осязаемым образом отличает результат ее деятельности от результатов других, и плоды ее столетнего труда пышны и щедрь, хотя (мхитаристы – Ж.К.) никогда не имели в виду никакого результата в практической жизни (подчеркнуто нами – Ж.К.)”⁹, – пишет летописец венской конгрегации Н. Акинян.

Предпочитаемый мхитаристами филологический уклон частично объясняется и общим уровнем развития литературы данного времени. Зачаточное состояние новой литературы, недоверие и даже презрительное отношение к ней (особенно к литературе на ашхарабаре) побуждало литераторов обращаться к древней, классической литературе. Такое отношение было характерно не только для мхитаристов, но и для арменоведов Лазаревской семинарии (института). Мкртич Эмин, Григор Халатянц и другие также были филологами. Привычка ограничиваться лишь старыми ценностями приводила к тому, что все попытки, начиная со второй половины XIX в., написать историю армянской литературы (Ст. Назарян, С. Паласанян, Г. Гатрчян, Г. Зарбханалян, Е. Дурян) или оказывались незавершенными, или же авторы, подробно останавливаясь на явлениях древней литературы, далее скороговоркой давали краткий, полный ошибок и пропусков перечень новых авторов и этим ограничивались (Г. Зарбханалян, Е. Дурян). И все же нельзя игнорировать тот факт, что начиная с конца XIX в., параллельно с ростом новых литературных ценностей такие издания, как “Базмавеп”, (орган венецианских мхитаристов) и “Андес амсорья” (орган венских мхитаристов) проявляли все больший и больший интерес в современной живой литературе, публиковали статьи о Цатуряне, Раффи, Патканяне, Демирчяне, Исаакяне, Пешикташляне, Дуряне, Пароняне, а также рецензии на их произведения.

И, наконец, для прояснения вопроса о предпочтениях мхитаристов древней и новой литературе существенное значение имеет проблема мировоззрения. На первый взгляд, разговор в общей форме о мировоззрении мхитаристов, прошедших двухвековой путь (имеются в виду XVIII и XIX вв.), может показаться

антинаучным. Мхитаристы дали несколько поколений ученых, обладавших неодинаковой научной эрудицией, степенью таланта, широтой интересов и с разным рвением служивших католической церкви. Многие из них искренне верили или же делали вид, что верят в Бога, но зачастую всем научным складом своего ума грешили против догматов веры. Однако и фанатичных католиков, и более склонных к светским настроениям мхитаристов в течение упомянутых двух веков объединяло религиозное, идеалистическое мировоззрение.

Деятельность мхитаристов в XVIII в. совпала с политическими и общественными потрясениями в Европе, крахом феодализма и возникшим на этой почве движением просветительства. Однако мхитаристы остались непричастны к этим коренным событиям века просвещения и продолжали цепляться за средневековую схоластику и богословские догмы Фомы Аквинского. Вольтер, Руссо и другие мыслители для них просто не существовали. Даже летописец конгрегации не может обойти этот факт и пытается оправдаться. Говоря о печатных трудах Мхитара, Б. Саркисян добавляет: “И вот поэтому удивляет нас критика некоторых наших современных национальных писателей, которые говорят: почему, мол, вместо этих ненужных писаний не поторопился он дать нашей нации перевода из Вольтера, Локка, Монтескье, Дидро, Руссо, “которые повсюду (в Европе, разумеется) приносили свежее весеннее дыхание, повсюду распространяли новые цели и новые вопросы”? И это наше удивление тем более возрастает, что говорящие так сыновья нынешнего свободного века знакомы с темным и мертвым состоянием нашего народа в XVII веке, а также в первой половине XVIII века. И однако же, они требуют, чтобы мхитаристы тут же приладили к этой мертвенности крылья философии вольтеровского века и сказали: лети к европейским высотам, к свободе мысли! – в то время как народ наш лишен даже начатков наук и христианского учения и совершенно неспособен к полету”¹⁰. Однако эта появившаяся в XX в. (1905 г.) “либеральная” точка зрения мало чем связана с реальностью. Если верить летописцам конгрегации, то в XIX в.

как восточные, так и западные армяне были достаточно просвещены (усилиями тех же мхитаристов!), чтобы воспринять идеи Вольтера и Руссо. Причина здесь не в просвещенности, а в отношении католической церкви к “еретику” Вольтеру. Иначе Э. Гюрмюзян в своем опубликованном уже в XIX в. “Кратком курсе поэтики” (1839 г.) не стал бы с презрением отзываться о Вольтере. Говоря о литературных жанрах, Э. Гюрмюзян вынужден несколько раз упомянуть имя Вольтера, однако поскольку неприятие Вольтера в целом здесь выглядело бы неуместным, он выражает отрицательное мнение лишь о его произведениях. Считая типичным для эпического произведения изображение героических деяний прошлого, Гюрмюзян обвиняет Вольтера и Лукиана в нарушении этого правила, ибо они брали материал для своих произведений из современной им жизни, “оттого Вольтер и Лукиан не преуспели в творениях своих, сочинения свои творя о своем времени, посему Лукиан, не осмелившись добавить к лжи известные вещи, создал сухие и неприглядные творения, а Вольтер, пожелав добавить лжи, не смог обмануть читателя и был посрамлен”¹¹. Однако вскоре Гюрмюзян выдает истинную причину “творческого бессилия” Вольтера. Он характеризует выдающихся эпических певцов – Гомера, Вергилия, Тассо, Мильтона, Фенелона, Вольтера и только по поводу этого последнего замечает, что, поскольку он еретик, то и его произведения получились “большими и бессильными”.

Именно этот средневековый схоластический дух и накладывает свою печать на многие ценные труды мхитаристов и в дальнейшем – в XIX и XX вв. Еще в середине XIX в. Микаэл Налбандян восставал против этого духа. Оценив заслуги мхитаристов в деле очищения классического армянского языка, их усилия в освоении разных языков и переводы на армянский европейской литературы, он, тем не менее, считает их деятельность и литературу монашескими, а дух – узкоцерковным и отсталым: “До сегодняшнего дня среди них не появилось ни одного многосторонне в европейском смысле образованного деятеля науки. Их познания представляли разнообразные, но не систематизи-

рованные отрывочные сведения. А систематическое образование, в настоящем европейском духе, с европейскими взглядами, конечно, не могло найти себе места в школе или в сообществе, где история подчинялась политическим теориям папизма, где философия, свободное и возвышенное мышление раболепства перед заносчивой непогрешимостью папы”¹². Подобное мировоззрение, независимо или даже вопреки внутреннему убеждению того или иного автора, вытекало из их церковного положения и, можно сказать, было официальным мировоззрением, которое не могло не наложить свой отпечаток на их труд и научные методы. И тем не менее, мхитаристы внесли весомый вклад в арменоведение, что не может обойти вниманием историк армянского литературоведения.

Специфично значение мхитаристов еще потому, что они были своеобразным связующим звеном между древними и новым временем, между первым, первичным и современным этапами развития литературоведения. Они начали свою деятельность с восстановления забытых традиций и подошли к той границе, где действовали уже принципы европейского литературоведения нового времени, – и сами же их продолжили. Без мхитаристов весь XVIII век и первая половина XIX в. остались бы пустынными как в духовном смысле, так и в отношении развития литературной мысли.

Литературоведческую деятельность мхитаристов мы считаем целесообразным проанализировать с двух точек зрения – теории и истории литературы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Мхитаристы XVIII в. мало что дали в смысле метода и теории литературы и вообще литературоведческих знаний, а то, что есть, в основном относится ко второй половине века. В первой половине века Мхитар и его ближайшие ученики занимались больше восстановлением старого, воссозданием и извлечением древней армянской литературы из тьмы забвения, очищением языка, восстановлением связей между прошлым и настоящим, вернее, соединением оборванного. Эти величайшие усилия имели своей целью как ближайшие литературно-культурные задачи, так и более дальние и перспективные – пробудить национальное сознание и чувство национального единства. Да и достаточных сил для создания новых литературных произведений, пожалуй, не было. Как бы там ни было, в первой половине XVIII в. Мхитаристы не смогли развить художественную литературу, и они посвятили себя литературе прошлого. Единственный их интерес совпал с одним из характерных явлений современного литературного процесса – с господствовавшим в то время в Европе эстетическим направлением классицизма. Как известно, классицисты требовали учиться у авторов классических времен (для европейцев это были греко-римские античные писатели). Это обстоятельство очень важно для прояснения одного из вопросов, имеющего принципиальное значение. Впоследствии мхитаристы развили и литературу, и теорию классицизма, однако классицизм не был для них чужеродным, неким привнесенным извне элементом, а совпал с национальными и культурными предпосылками. Из несколько иных, однако, настолько же верных национальных и политических предпосылок выводит освоение классицизма в армянской литературе и В. Терзибашян: "Одной из особенностей

классицизма являлось стремление создать национальную литературу, что соответствовало укреплению государственной централизации, идее упрочения национального единства.

...Разумеется, армянская литература развивалась в совершенно иных условиях, однако и перед армянскими писателями этой эпохи стояла задача создания общенациональной литературы и культуры. Хотя и лишенный государственности, армянский народ в новых исторических условиях стремился к национальному единству и свободе. И в этом смысле литературный классицизм становился в развитии армянской литературы закономерным и необходимым этапом”¹.

И зародившийся на этой почве в армянской культуре интерес к выражавшим национальные идеалы классическим ценностям по сути своей соответствовал одному из основных принципов эстетики классицизма. К этому добавлялось и то обстоятельство, что требование классицизма учиться у древних авторов получало у армян весьма своеобразное и национальное содержание, суть которого верно раскрывает Терзибашян: “Армянским классицистам не было нужды обращаться лишь к греко-римской классике. У них была своя собственная национальная классика (Хоренаци, Давид Анахт, Езник, Павстос и многие другие), они могли даже обращаться к таким греческим источникам (в свое время переведенным на армянский), оригиналы которых были утеряны”². Однако и Терзибашян, и другие теоретики армянского классицизма говорили лишь об его армянских особенностях и о национальных признаках, игнорируя то важное обстоятельство, что не одним только следованием классицизму армяне пришли к классическому искусству, к ясной точности стиля и рационализму – они вернулись к классицизму, оценив именно эти качества своих предшественников. А это – разные вещи. Именно так и следует оценивать взгляды армянского теоретика классицизма Хачатура Эрзрумеци, а также Мхитара с его сподвижниками.

Сегодняшние историки и теоретики классицизма по праву начинают свои труды с Х. Эрзрумеци, который в своем обширном, энциклопедического характера сочинении “Краткая филосо-

фия” (1711) выделяет особый раздел для теории искусства и, в частности, поэзии. Это действительно уникальное явление в истории армянского литературоведения, когда вопросы литературоведения становятся предметом отдельного и особого анализа в новые времена. Труд Эрзрумеци особенно ценен тем, что он поднимает армянскую эстетическую мысль на уровень мышления эпохи, прививает армянской действительности европейское мышление и принципы. И хотя теория поэтического искусства носит у Эрзрумеци отчетливый отпечаток трактата Буало, однако это не перевод и не переложение, а самостоятельное исследование, пусть даже изложенное не классическим армянским языком, и значение его нельзя недооценивать. Но наряду с этим теория Эрзрумеци оторвана от армянского художественного опыта и определенно предшествует ему. Нам не кажутся убедительными утверждения, согласно которым Эрзрумеци не мог не иметь основ для своей теории в практической поэзии, как и то, что он разработал теорию лишь для поэзии, поскольку армянская драма еще не давала достаточных оснований для теоретических выводов³. Это позволило бы предположить, что армянская поэзия (Мартирос Крымеци, Нерсес Мокаци, Давид Саладзореци, Нагаш Овнатан, поэты XVII-XVIII вв. и другие) служила подобной основой, в то время как поэзия XVII в. (а свой труд Эрзрумеци написал в 1705-1706 гг. и не мог опираться на поэзию XVIII в.) не давала того разнообразного поэтического качества, которое могло бы стать основой новой теории. Следовательно, при всех своих достоинствах труд Эрзрумеци был в значительной степени абстрактным, тогда как несистематизированные, неполные и отрывочные представления Мхитара Себастиаци, а позднее и Степаноса Агонца опирались уже на факты армянской литературы и в этом смысле могли бы стать более полезными. Разумеется, в этом не следует видеть переоценки мхитаристов и противопоставления их не-мхитаристам, тем более, что сам Эрзрумеци был очень близок к мхитаристам и к самому Мхитару – он был известным католическим проповедником и не раз защищал Мхитара от клеветы перед самим папой⁴. Мхитаристы также были знакомы с

трудом Эрзрумеци и, пожалуй, немало переняли у него.

Именно на этой реальной исторической почве и с указанными особенностями отразили армяне основные положения эстетики классицизма, которые исходили из признания примата разумного, вечности подчиняющихся разуму и логике эстетических категорий, принципов подражания природе, а также ясности, точности и благородства стиля. Цельное проявление всего этого уже было у Эрзрумеци. Следуя требованию классицизма подчинить свободное творческое вдохновение строгому порядку и правилам, Х. Эрзрумеци также характеризует искусство и вообще творчество как способность человека выражать мысли по определенным канонам: “Искусство, которое называется еще мастерство, есть способность к творческому слову, то есть способность, которая выражается по строгим канонам и требует создавать произведения по подобию канонов древних... Отличается и от прикладной науки, ибо наука рассуждает логично, а искусство не рассуждает, а следует канонам (подчеркнуто нами – Ж.К.)”⁵. Догматическая сущность классицизма и схоластический образ мышления низводят нашего автора до уровня, который был достигнут армянской эстетической мыслью уже в V в. Если Давид Анахт писал, что “искусство есть способность путешествовать воображением”⁶, то Эрзрумеци подменяет воображение теми канонами, которые предписывают теоретики нового времени. Согласно этим канонам, Эрзрумеци выделяет роль разума и разумного и рассматривает стихотворение как проповедь скромности и добродетели, как отвергающее все неразумное и недостойное – подлость, низость, непристойность: “Стихотворение осуждает подлость. Ибо не умеет побуждать людей к подлости и заблуждению нравственному, а должно их учить и благонаравно утешать. Оно отвращается от нескромности, поскольку умеет благородно предлагать человеку вещи, которыми он наслаждается. Ибо человек есть существо разумное и наделенное речью. Речь гнушается непристойности, поэтому и поэзия, которая есть искусство словесное, гнушается неприличия”⁷ и т.д. И с позиций перечисленных здесь критериев Эрзрумеци отвечает сладострастные и непри-

тойные песни, которые вводят людей в искушение и портят нравы молодежи: “Поскольку они совершенно чужды истинной, разумной и христианской поэзии, то, следовательно, достойны сурового осуждения”⁸. Не подсказывает ли подобное резкое отрицание то, что эту теорию обусловила отнюдь не средневековая армянская поэзия?

Этот принцип разумности и истинности получает свое законченное выражение в главе “О предмете поэзии”. И объектом, и целью стихотворения (поэта) является человеческая мысль: “Предмет, который воспринимает в себя искусство поэзии, есть разум человеческий” и “значит, пока поэзия есть способность к искусству, она будет приниматься разумом”⁹. По сути, эта точка зрения не нова для армянской теоретической мысли. Она присутствовала еще в грамматическом толковании Мовсеса Кертюха, однако Эрзрумеци либо не опирается на армянские классические традиции, либо вообще не упоминает источников (так, нигде не упоминает он и имени Буало). В стиле Эрзрумеци подчеркивает важность не столько ясности, сколько возвышенности. Предлагаемые им принципы являются отражением критериев классицизма более раннего периода, эпохи абсолютистской монархии (Эрзрумеци был современником Буало) – времени, когда просветительство еще не оказало влияния на классицизм и частично не демократизировало его. В своих требованиях относительно темы и стиля поэзии Эрзрумеци опирается на торжественную возвышенность придворной поэзии: “Возвышенны люди, что описываются. Ибо избираются наидостойные. Возвышенны дворцы, ибо возведены прекрасно и отлично. Возвышенны украшения людей и их деяний. Ибо требуются украшения роскошнейшие, а если можно, то и самые дорогие. ...известно, значит, – то, что возвышенно и сиятельно со всех сторон” (с. 15).

Мхитар Себасти был хорошо знаком с этим трудом своего духовного собрата и историей его творчества, поскольку архимандрит Хачатур писал ему о своих творческих планах и ходе работы. Г. Торосян приводит написанное в 1706 г. Мхитару письмо Хачатура, в котором последний пишет: “Книгу, о которой

известил тебя (подчеркнуто нами – Ж.К.), я довел до богословия. Закончено следующее: общее искусство, поэтика, риторика, стихотворство, логика, все естествознание небесное о земле и звездах, о рождении и грехе, стихиях, несовершенных составах, растениях и животных, человеке, медицине, естественной этике и политике со всеми их частями, в конце же говорится о законах и суде, и таким образом завершается физика”¹⁰. Однако Себастици не повторил его и в своей практической работе над словарями и грамматиками по мере необходимости обращался к тем или иным эстетическим вопросам, в характеристике которых руководствовался принципами классицизма.

К вопросам, имеющим эстетическое значение, Себастици особенно обращается в своих трудах “грамматика языка грабар армянского народа” (1730) и “Словарь древнеармянского языка” (1749). Исходя из чисто языковых предпосылок и желая показать богатство и стилевое разнообразие армянского языка, он выделяет три отдельных стиля и для характеристики каждого из них приводит примеры из классической армянской литературы. Выбор стиля он связывает прежде всего с качеством материала и связанными с ним требованиями, приспособляя стиль к месту и “удобству” речи. Первый, наиболее распространенный стиль предназначался для людей с недостаточным образованием, крестьян и вообще людей мирских и был простым и ясным. Второй, средний, стиль был характерен для научных трудов и толкований и отличался четкостью. Самым трудным был третий стиль изложения, который по своей сложности “не всем понятен”. Такой высокий и выпененный стиль он находил у М. Хоренаци, Г. Нарекаци, Н. Ламбронаци. Стиль этот обладал “сладкогласием”, “благородством”, “отборностью словес”, его предпочитали и копировали последователи¹¹. Упоминая в связи со стилем древних армянских авторов и положительно характеризуя их, Себастици тем самым фактически кладет начало главной традиции классицизма – учиться у древних классических авторов, подражать им, стремиться походить на них.

Более широкие литературоведческие сведения дает Себас-

тачи в “Словаре армянского языка”, в котором, исходя из необходимости, приводит краткие характеристики эстетических категорий (возвышенное, прекрасное) и литературных жанров (комедия, трагедия, панегирик, элегия и т.д.). Вот характеристика панегирика: “Панегирическая речь или стихотворная похвала создается в честь святых или отважных мужей, или в восхваление великих и превосходных деяний или творений”¹². Более близко к классицистическому определению трагедии, где подчеркивается знатность и благородное происхождение действующих лиц (“Описание жалостное несчастий царей и князей, а также придворных разных, как, впрочем, иногда и героев или богов языческих”), совершенство стиля (“превосходнейшими и славнейшими стихами”) и т.д. (с. 820).

Однако эти отдельные познания Мхитара Себастици не перерастают в цельную систему, а остаются в зачаточном для эстетики классицизма состоянии. Более обстоятельны и целены взгляды Степаноса Агонца, отраженные в его “Риторике” (1775). После Себастици мы видим здесь явный прогресс. И хотя по сравнению с Эрзрумеци теория Агонца весьма несовершенна и смешана с риторикой, однако она обладает тем преимуществом, что опирается на факты национальной, а также греко-римской литератур и не является чисто умозрительной и абстрактной. Недостатки ее обусловлены также тем, что Агонц писал не теорию художественной литературы, а касался литературных вопросов с позиций риторики и, если можно так сказать, для риторики.

Введение литературоведческих знаний в риторику не является ни преимуществом, ни недостатком Агонца, и вовсе не от незнания границ предмета смешивает он поэзию с риторикой. Он руководствуется давно уже признанным правилом составления учебников по риторике, согласно которым авторы учебников в разделе “Начальные знания”, перед тем как обучать учеников трудностям сложной риторической речи, сообщают им более простые сведения – об основах грамматики и поэтического искусства. “Это правило школьное: прежде чем преподавать учение риторическое, следует обучить учеников искусству грамматики,

предметам более легким и приятным и для незрелой мысли их более усвояемым; объяснить гениальные высказывания и дела мудрецов, которые Хоренаци называет полезными, и научить сплетать стихи правильным размером; постепенно направить и укрепить знания их, дабы они были готовы с легкостью воспринять каноны риторики”¹³.

Труд Агонца вообще отличается более высокой литературной культурой, чем у его предшественников. Он очень четко объясняет структуру своей книги, поставленные цели, указывает использованные источники и дает оценку тем авторам, которыми пользовался. Достоинно внимания то обстоятельство, что Агонц очень разборчив, он приводит не первый попавшийся пример и, что очень важно, обращается к иноязычным источникам лишь в тех случаях, когда национальные классические писатели не могут дать достаточных сведений по какому-либо вопросу: “И все это мы осветили отборными примерами, избранными образцами из знаменитых книг предков наших, на исконном языке нашем армянском изложив. А при неимении примеров исконно наших дополняли иногда, где подобает, видными писателями латинскими, которые по верным канонам искусства писали, а местами дали объяснения нашим примерам, добавив к ним латинские, посчитав их более ясными и соответствующими канонам (подчеркнуто нами – Ж. К.)”¹⁴.

Агонц предпринимает немалые усилия для того, чтобы не только охарактеризовать в своем труде разные языково-стилевые особенности, но и попытается дать определение границ художественного и нехудожественного мышления. На первый взгляд может показаться, что для автора, выступающего с позиций риторической науки, нет различия между риторической речью, церковной проповедью и художественной прозой (легендой, басней), и это дает возможность некоторым утверждать, что “для Агонца нет принципиальной разницы между риторической прозой и художественной прозой и поэзией”¹⁵. Но, во-первых, приведенные автором примеры из историков и поэтов вовсе не являются следствием неразличения с его стороны границ поэзии и ритори-

ки: они есть выражение того принципа, согласно которому перед тем, как перейти к задачам чисто риторическим, необходимо с помощью литературы подготовить читателя, о чем Агонц предупреждает в предисловии к своему труду. И, во-вторых, он очень ясно и определенно отделяет, опираясь на Аристотеля, но не упоминая его имени, художественное мышление от других его форм. Письменную речь вообще он подразделяет на три рода: историческую, риторическую или “витийную” и поэтическую. Историческая – это “предлагать речь о вещах, бывших или сделанных в прошлом”; риторическая – “предлагать речь, которая вызывает спор”; поэтическая – это “предлагать речь о вещах вымышленных”. Еще более подчеркивает он разницу между видами: “Спрашиваешь, какая разница между этими тремя родами? Отвечу сначала так. Историк и писец-секретарь ведут повествование согласно хронологии и свершившимся событиям, а поэт действует противоположно им, иногда с конца, а иногда и с середины начиная повествование, подобно Вергилию, начавшему свою “Энеиду” с седьмого года истребления троянцев. И второе: разница в том, что историк следует истине, оратор – вероятности, а поэт примешивает в свое повествование и придуманные мифы”¹⁶. Это, в сущности, родовое различие письменной речи, после чего автор переходит к определению жанров внутри каждого из родов (виды мифов и басен). Характеризуя жанр мифа, он еще более раскрывает сущность поэтического (то есть вообще художественного), вымысла и вероятности. Поскольку басня является разновидностью поэтического творчества, то, как и все сочинения такого рода, она должна быть вероятной, краткой, развлекательной и т. д. Но как может быть вероятной басня, если она основывается на вымышленных и ложных явлениях, кто может поверить в то, что звери могут говорить и рассуждать? “Отвечу: басни хоть и есть ложь, но тем не менее есть в них та вероятность, что сохраняет в них каждое животное свой природный характер и нравы. Как лисе, например, приписываются коварство и хитрость, ягненку – наивность и кротость, ослу – медлительность и тупость, льву – великодушие и благородство”

(с. 21). То есть художественная вероятность, согласно Агонцу, зиждется на характерных признаках предметов и явлений, которые проверены человеческим опытом и не могут быть ошибочными, и как бы ни отдалялся поэт от истины, он не может выйти за рамки опыта, поскольку “Ложь поэтическая должна быть сродни правде”.

В анализе и прозы, и поэзии Агонц особое внимание уделяет проблемам стиля, подбору соответствующей темы, лексике и синтаксису материала. Агонц вообще сторонник простого и ясного слога, свободного от пышностей и нагроможденностей. Если простые события повествуются велеречивыми и приукрашенными словесами, то “настоящая история становится сомнительна”. А уж поэзия тем более не терпит краснобайства и длиннот. Еще задолго до Пароняна Агонц критиковал тех многословных и нудных авторов, которые вместо того, чтобы просто сказать: “Отправился на корабле”, пишут: “Пришел в порт, договорился с капитаном, корабль поднял якорь и вышел в море...” и т.д. Особой осторожности требует Агонц в подборе точных слов для стихотворения. Прежде всего он противник писания стихов со словарем, а также использования непривычных, корявых и варварских слов и тем более их нагромождения. Но только этим дело не завершается. Истинный поэт тот, кто строит целеустремленную речь, каждый компонент которой служит выявлению основного, центрального замысла автора, “когда от начала и до конца речь изливается как бы самопроизвольным потоком”.

Наряду с четкостью и ясностью классицизму свойственны были также красота и богатство (но не приукрашивание) стиля. Точно так же Агонц, с одной стороны, стремится к четкости и ясности, а с другой – предпочитает изложенную отборными и достойными словами речь. Однако вовсе не обязательно в каждом случае применять высокий стиль, он должен соответствовать качеству материала. Роскошный стиль уместен лишь в тех случаях, когда тема нова и свежа, явление, о котором идет речь, – действительно велико по значению и полно неожиданностей. В ка-

честве примера таких писателей Агонц приводит Ованеса (Иованнес) Драсханакертци и Егишэ. О последнем он пишет, что его “сочинение сладостно”, ибо “слова отборны, расположение их превосходно, стиль возвышен и героичен, украшения всевозможные соразмерны, каждое согласно требованию, а вся книга истории благозвучна, без излишних скучных длиннот и без краткости истины” (с. 24). В сущности, по поводу Егишэ Агонц сводит воедино все свои требования и критерии относительно красивого и привлекательного изложения: отборные слова, соответственно высокий стиль повествования, умеренность в словесных украшениях и не слишком длинное и не слишком короткое изложение.

Значительное место в риторике Агонца занимают вопросы стихосложения, которые он разбирает на примерах средневековой армянской поэзии, преимущественно рифмованного стиха и творчества Шнорали. Он определяет стихотворение как “слово с ногами” (“имеющее стопы”), которое опирается на “точную размеренность слога”. То есть, согласно Агонцу, наиболее характерным для стихотворения является равенство числа слогов в стопе, поэтому он на примере Шнорали подробнейшим образом объясняет законы равенства числа слогов в строках.

Таким образом, в XVIII в. вопросы поэтики получают у мхитаристов свое наиболее полное воплощение в “Риторике” Агонца.

Более плодотворным в смысле общего развития литературоведения был для мхитаристов XIX в. В этот период, уже в первой половине века, вопросы поэтики были проанализированы по нескольким основным направлениям. Если издание классических национальных ценностей благотворно отразилось на филологии, то в предисловиях к переводам иностранных авторов рассматривались главным образом вопросы теории литературы и поэтики. Мхитаристы осуществили перевод на классический армянский язык целого ряда высокохудожественных произведений, среди которых наиболее известны “Одиссея” и “Илиада” Гомера, “Энеида” и “Георгики” Вергилия, “Сравнительные жиз-

неописания” Плутарха, “О смерти Авеля” Кесснера, “Искусство поэтики” Горация, “Приключения Телемака” Фенелона и др. Переводчиками были Е. Товмачян, А. Багратуни, М. Джахджахан и другие мхитаристы.

Переводы также в значительной степени способствовали развитию теории. Известно, что “Искусство поэтики” Буало первым перевел на армянский язык Арсен Багратуни, однако его перевод был утерян при пожаре в Константинополе. Поставив себе целью привить армянской литературе поэтическое искусство, Багратуни переводит также “Искусство поэтики” Горация.

Вопросы литературы продолжали анализироваться в учебниках риторики, а в период расцвета армянского классицизма (1830-1840) увидели свет и такие обобщающие эстетику классицизма исследования, как книга Эд. Гюрмюзяна “Краткий курс поэтики”. Наряду с созданием утилитарных классических стихов (Багратуни, Джахджахан, Гюрмюзян) мхитаристы стремились разработать и арменизировать также теорию классицизма.

Существовал и третий путь разработки теории. С 1843 г. в Венеции стал издаваться орган конгрегации “Базмавеп” – с подчеркнуто филологическим уклоном, и впоследствии это отразилось и в официальном названии журнала. С образовательной и учебной целью на страницах “Базмавепа” регулярно публиковались статьи о литературе и писателях разных народов мира (китайцев, французов и пр.), а под рубрикой “Малые знания” давались характеристики литературных жанров и авторов – создателей этих жанров. Отдельные статьи были посвящены анализу и оценке творчества новейших классицистических писателей – Расина, Корнеля, Альфиери. Журнал публиковал также переводы их произведений.

Теория литературы развивалась у мхитаристов и косвенными путями – в предисловиях к переводам и в учебниках грамматики. Так, в 1821 г. А. Багратуни (Арсен Антимосян) издал учебник французской грамматики, где в приложении “О поэтическом языке галлов” важное место отвел вопросам поэтики. Следуя за классицистами, Багратуни основой всех искусств считал

подражание природе. И поэт, и прозаик, и ритор, строя свою речь, следуют природе, ибо вне ее нет прекрасного: “Ибо все то, что создано не по идее природного искусства, считается чудовищем уродливым и мерзким, не только не приятным, но отвратительным”¹⁷. Однако если следование природе Багратуни считал обязательным для прозаиков и риторов, то “...поэт не удовлетворяется одной природой как таковой, а развивает явления ее иными чертами, доводя их до высшей степени совершенства согласно своей мысли и своему сердцу” (с. 532).

Поскольку приложение к грамматике относилось в основном к стихосложению, то есть к поэтической речи, то автор конкретизирует свои теоретические взгляды именно в отношении стихов, хотя и не упускает случая всякий раз провести параллели между поэзией, прозой и риторикой. Хотя поэзия действительно есть подражание природе, однако поэт должен следовать отнюдь не всему, что есть в ней. Материалом для стихотворения может быть только то, что прекрасно, возвышенно и светло. Ничто низкое не должно проникать в поэзию. Важное место наряду со смыслом отводит Багратуни и форме. Только соответствующая высокому смыслу возвышенная форма может привести к созданию совершенного и гармоничного произведения искусства. Свои требования, предъявляемые к поэзии, Багратуни конкретизирует в следующих выражениях: “...Смысл поэт должен избирать возвышенный, светлый и могучий, в дополнение к таинству желания, и должен украсить его всеми способами искусства. Уснащать неожиданными переходами, форму придать по подобию живого, щедрой рукой рассыпать всевозможные хитросплетения трансформаций, которые прозаик вынужден смягчать из-за их дерзости. ...А затем – изложить стилем впечатляющим, слогом действенным и грозно-героическим” (с. 532). А чтобы выразить подобный высокий и могучий смысл и обеспечить впечатляющий стиль и действенный слог, поэт, по мнению теоретика, должен избегать слов, присущих низким и необразованным слоям – “адовых и нелепых голосов”, скоплений “грубых и корявых звуков”. Но чтобы стать подлинным поэтом, недоста-

точно лишь прислушиваться к голосам природы и нежными звуками передавать тонкие явления, или могучим гласом – устрашающие. Это всего лишь минимальные требования, предъявляемые к поэтам. Поэт должен также мастерски сочетать нежное и мужественное, горькое и сладкое, причем так, чтобы слова обретали, помимо своего привычного, еще и некий “новый смысл и сладостную воздушную музыку помимо природного значения слова” (с. 534). Высказав все это, Багратуни затем подробно останавливается на вопросах метрики, видя в ней остальные компоненты поэтического искусства.

Мы уже отмечали, что Багратуни первым перевел на армянский произведение Буало. Судя по всему, перевод этот, как и остальные, должен был иметь предисловие (которое не обязательно) и примечания (в чем мы почти убеждены). Но проблема арменизации теории классицизма не давала ему покоя, и он перевел также “О поэтическом искусстве” Горация, которое, по признанию Буало, легло в основу и его труда. Есть сведения о том, что жертвой огня стал не только перевод произведений Буало, но и рукопись капитального труда самого Багратуни, также посвященного вопросам теории искусства. Б. Саркисян с большой похвалой отзывается о научной и исследовательской деятельности Багратуни и свидетельствует, что прочитал все рукописи в Венеции, Париже и других городах и что его (Багратуни) “неопубликованные стили и словарь являются результатом его многогранных интересов”. Далее Б. Саркисян продолжает. “Но говорили еще, что они были лишь малой толикой того многотомного исследования, названного “Искусство поэтики”, которое написал он о Пиндаре и о греческой и армянской литературе и писаниях и которое, к сожалению, стало жертвой всепожирающего Константинопольского пожара”¹⁸. В кратком предисловии и обширных комментариях Багратуни дает оценку Оратиосу (Горацию; некоторые мхитаристы использовали и форму Овратиос, которую Багратуни не принимал), показывая значение его труда, “Искусство поэтики”, которое он разъясняет строка за строкой. Багратуни предупреждает, что комментирует этот труд самым кратким

образом, поскольку он настолько насыщен скрытыми мыслями, что для толкования одной лишь строчки пришлось бы написать целую главу объяснений. Произведение Горация сохранило для переводчика неуывдаемую свежесть и истинность, ибо в нем заключены вечные законы слова и вкуса: “И нет другого такого сочинения, которое столько читали бы, упоминали и цитировали, сколько это. Множество высокоученых и сведущих мудрецов и риториков знали его наизусть и заимствовали из него, и до сих пор оно называется “Вечный закон слова и вкуса”¹⁹. Ни одна другая книга, появившаяся позже, по “красоте и соразмерности” не может, по утверждению Багратуни, соперничать с творением Горация. Интересно, что по этому поводу Багратуни даже не упоминает имени Буало, обновившего и освежившего Горация. Конечно, переводчик столь высоко оценивает Горация прежде всего применительно к своему времени и с осознанием конкретного значения совершенного им труда (это было письмо, написанное Пизанским братьям, которые сочиняли стихи и которых наставлял Гораций), однако Багратуни выходит за пределы конкретного времени и осмысляет значение произведения Горация для всех времен и для всех искусств. Не менее важно и другое. Хотя Багратуни очень высоко оценивает Горация и его творчество и не находит достойного и равного ему последователя, он тем не менее убежден, что истинный гений не чувствует необходимости в подобных советах, а бесталанным все равно ничего не поможет: “Гениальным от природы (советы) излишни, а бесталанным бесполезны”. В Багратуни говорит то сросшийся с законами и канонами теоретик и переводчик, то привыкший к свободному парению мысли поэт. Именно в этом причина того, что он то безгранично восхищается гением Горация и поэтической и научной ценностью его труда, то вдруг начинает уверять, что каждый гений сам прокладывает себе путь и устанавливает законы: “Лучший творец в искусстве сам создает правила, более соответствующие его власти над словом и его целям, которые есть не чисто природные, а только подражание прекрасной природе, и

смешивает нужное с приятным, и указывает и развлекает одновременно (подчеркнуто нами – Ж.К.)”²⁰.

Важно то, чтобы творец следовал природе и подражал ей. И вообще толкование строк Горация Багратуни дает по принципу соответствия эстетике классицизма, обретшей в его время права гражданства. И, пожалуй, ни у кого больше не проявилось столь выпукло и зримо сходство и единство принципов античных классических авторов и современных ему классицистов или лже-классицистов, как в этих комментариях Багратуни к переводу. Переводчик не упускает случая охарактеризовать греческих и римских писателей (Гомера, Вергилия, Горация, Пиндара, Анакреона, Катутулла и других), роды и особенно жанры литературы (генезис и качественные признаки), законы стихосложения.

Существенное место в комментариях занимает один из главных принципов классицизма – единство действий и вообще подчиненности отдельных частей целому и главному. В комментариях к первым восьми строчкам “О поэтическом искусстве” Горация Багратуни отмечает: “Все части сочинения, которое создает писатель, да будут соразмерны и соответственны каждая остальным и все вместе – целому” (с.11). Исходя именно из этого основополагающего принципа и требует Багратуни, чтобы произведение изучалось и рассматривалось в целом, а не по отдельным частям, поскольку каждая часть в отдельности не может быть совершенной: они могут стать таковыми, лишь слившись и дополнив друг друга. “Ни одна часть какого-либо сочинения не является совершенной, но только в совокупном единении”, – пишет Багратуни (там же).

Как Гюрмюзян в своем труде, так и Багратуни в своих комментариях (разумеется, только в пределах, предоставленных ему трудом Горация) подчеркивает полезную и воспитательную роль художественной литературы. Для Багратуни характерно то, что он оценивает любое произведение по двум основным критериям: пользы и совершенства. Так оценивает он и “Георгики” Вергилия, которые сам же и перевел армянским размером. Опираясь на указания Горация, он находит, что литературное произведение

должно сочетать в себе полезность и красоту: “всякое творение пользу и удовольствие должно сопрягать воедино”. А воспитание средствами литературы высоконравственного и добродетельного гражданина как раз и входило в круг важнейших задач классицизма. Древние авторы в свое время уже следовали этому принципу, и именно этими качествами особенно выделяются для Багратуни “Георгики” Вергилия: “По пользе – ибо имеет материалом своим Земледелие, первое искусство первозданного человека и поэтому кормилицу и утешительницу людей и животных. По удовольствию – ибо что может быть сладостней и приятней, нежели поля и нивы, и сад, и лес, и домашние и ласковые животные в них, и простой и мирный сельский быт! А по удовольствию искусности сложения – несравненно превосходит все, и не только другие подобные сочинения иных поэтов, но и все прочие творения самого Вергилия”²¹. Этими же критериями руководствуется Багратуни и в своих переводах. По поводу тех же “Георгик” он писал, что переводит их не только ради их высокого искусства, но и ради их полезности. В свое время Вергилий создал это произведение, чтобы отвлечь внимание воинственных римлян от войн и сражений и обратить их огрубевшие от битв и убийств руки к земледелию. Это произведение и сейчас может быть полезным, напоминает Багратуни, поскольку и их государство (имеется в виду Италия) прилагает особые усилия для процветания страны и развития земледелия.

Следуя положениям и взглядам приведенных им классических авторов и предписаниям классицистической эстетики своего времени, Багратуни тоже требует от автора писать просто, ясно и по возможности кратко: “Пусть будет сочинение твое чем хочешь, лишь бы было оно простым и единым”²², – так объясняет Багратуни 27-ю строку Горация “Пусть творение будет каким хочешь, лишь бы оно было лаконичным и единым”. Однако Багратуни знает и то, что стиль зависит от материала и не всегда можно предписывать один и тот же закон. Так, например, для сочинения дидактического характера больше подходит краткий и решительный, слог, а для развлекательного произведения важно

представить его достоверным. В требовании последнего проявляется рационализм Багратуни: он тоже против волшебных и чудесных явлений, обычных для основанной на языческой мифологии античной литературы, но отвергаемых современными христианскими теоретиками классицизма: “...Не дерзай выдавать нечто за достоверное, например, некоего отрока во чреве зверя или гиены несъеденным и непереваренным, а живым и здоровым” (с. 38).

Таким образом, хотя Багратуни и не написал отдельного теоретического исследования по поэтике классицизма, его эстетические воззрения в полной мере проявились в переводах и написанной им грамматике французского языка.

В деле научного освоения и укоренения в армянской среде поэтики классицизма особая роль среди трудов мхитаристов принадлежит “Краткому курсу поэтики” Эдуарда Гюрмюзяна, целиком посвященной вопросам теории стихосложения. Книга эта ставила своей целью привить молодежи литературоведческие знания. Написанная в форме вопросов и ответов, что облегчало восприятие материала, она служила в качестве учебника.

Гюрмюзян тоже значительное место в своей книге уделяет стихосложению, и это закономерно, поскольку мхитаристы развивали преимущественно поэзию и писали стихами в любом жанре, особенно драматургии. Широкое использование поэтического слова – одна из особенностей классицизма – заставило Гюрмюзяна провести водораздел между поэзией и стихотворной речью, потому что не всякие стихи – поэзия. Кстати, Багратуни тоже четко отличал “искусного стихотворца” от поэта, поскольку, по его мнению, “иное дело поэзия и иное – составление простых стихов, которые из нынешних наших слов, и человек, который написал множество книг стихами, может вообще не быть поэтом”²³. Но Гюрмюзян останавливается на этом вопросе подробнее и высказывает убеждение, что между поэзией и стихосложением разница такая же, как между душой и телом, поскольку стихосложение есть материальная сторона явления, средство его выражения, поэзия же является его душой и духом, так что кто-то может быть

прекрасным стихотворцем, но не быть поэтом, а другой может быть поэтом и без стихосложения, хотя это и встречается редко. Существует множество определений поэзии, объясняет Гюрмюзьян, их давали еще Аристотель и Платон, и согласно этим определениям поэзия есть вымысел. Однако он сам не принимает это мнение, потому что вымысел может быть и в прозаическом произведении. Критерий подражания природе тоже нельзя признать удовлетворительным, поскольку природе могут подражать прозаики и другие художники. К чести Гюрмюзьяна следует сказать, что он дает более свободное и соответствующее духу времени определение: “И вот, значит, в точности поэзия определяется так: это трогательный глагол воображения и сердца, прекраснейшим размером и рифмой выраженный”²⁴. Гюрмюзьян идет намного дальше схоластических представлений Хачатура Эрзрумеци, согласно которым поэзия – это построенная по законам разумности речь. Гюрмюзьян разрывает оболочку классицизма, открывая свободу для сердца и воображения. Следовательно, чтобы воплотиться в стихосложение – размер и рифму, – поэзия обязательно должна пройти через горнило души и сердца и обрести прекрасный возвышенный смысл. Но Гюрмюзьян в своих теоретических построениях идет еще дальше: поэзия в человеке – врожденное качество, и для того чтобы выразить свои поэтические чувства, человеку мало обычных слов, прозаического изложения: для этого необходимы “прелестнейшие и благородные образы”, возвышенные и прекрасные темы. Теоретик предупреждает, что возвышенность следует искать прежде всего в неприукрашенной ясности, однако это вовсе не значит, что возвышенные явления можно излагать низкими понятиями или облекать подлые и недостойные вещи в высокопарные слова: “Поскольку возвышенность – в смысле, а способ возвышения – в ясности и немногочисленности слов. Возвышеннейшие из историков и писателей тоже писали ясно, а как вознамерится кто предстать со словами роскошными и щедрыми, то обычно сочинение его оказывается лишенным смысла, тем более в нашем языке, в котором смысл от точного подбора слов, умеренной

сложности и осторожного употребления получается настолько же возвышенным и благородным, насколько холодным и скучным оказывается он от нагромождения сложностей и повтора однозначных и излишних слов” (с. 45-46). Опыт использования классическими авторами простых и возвышенных, точных и ясных стилей, с одной стороны, и предписаний новейшей классицистической эстетики, с другой, требовал сохранять чувство меры и найти золотую середину между простотой и высокопарностью, краткостью и многословием, поскольку поэзия в значительной степени теряла свою привлекательность при переходах как от простоты к упрощению, так и от пышности к витиеватости, от золотой середины к нежелательной краткости или нудной затянутости. Возвышенное и прекрасное тоже хороши в меру, поскольку человеческий мозг не в силах находиться под впечатлением чего-либо одного, а напряжение мысли и чувства не может продолжаться слишком долго. Эти требования классицистической эстетики дополняются и обретают законченность путем характеристики жанров. Из множества анализируемых жанров (пастораль, лирика, анакреонтическая поэзия, эпитафия, эпос, трагедия и т.д.) Гюмюзян отдает предпочтение эпосу, а из эпических поэтов наиболее высоко ставит Гомера, Вергилия, Тассо, Мильтона, Фенелона. Следуя принципам классицизма, он ищет эпические темы только в прошлом и в национальной истории, где есть великие и важные события, во всяком случае такие, которые можно представить великими на фоне общей панорамы истории. Но когда писатели обращаются к современности и пытаются увидеть в ней великие деяния и воспеть их, то фальшь их становится очевидной, а произведения тут же теряют в художественности. Таковыми, по мнению Гюмюзяна, являются эпические произведения Лукиана и Вольтера. Отрицательное мнение его об этих писателях определялось не столько их отклонениями от канонов классицизма, сколько субъективными обстоятельствами: Гюмюзян не признавал их как еретиков.

С позиций рационализма Гюмюзян критикует тех писателей, которые вводили в свое повествование фантастические эле-

менты или разного рода невероятные явления. Гомер унижал богов, Тассо вместо языческого пантеона ввел в свои произведения христианского бога и ангелов, а Вольтер олицетворял ересь и ненависть. Отвергая все подобного рода отклонения, Гюмюзян строго предписывает: “Однако должно писателю сохранять в этом меру, и не должен он создавать чудеса, а использовать только то, что церковь и обычаи приемлют, поскольку это достоверно” (с. 125). Совершенно очевидно, что требования христианского благочестия тут превалируют над требованиями эстетики классицизма: осторожный монах желает, чтобы во всех литературных жанрах соблюдались христианские заповеди. Характерно в этом отношении его восприятие роли поэзии. На вопрос “Не является ли поэзия пустым времяпрепровождением?” он отвечает: “Опять же польза поэзии велика в деле воспитания благонравия и процветания нации, о чем многожды опыт многих других народов свидетельствует” (с. 195).

С точки зрения этой утилитарной полезности использование образности и богатого пантеона языческих времен в литературе становится трудной задачей. Многие из отцов церкви запрещали чтение языческой литературы, опасаясь воздействия вредных идей. Гюмюзян не столь консервативен, он разрешает читать, но по выбору и на определенных условиях. Как пчелы в поисках нектара посещают многие, но не всякие цветы, “так и нам должно выбирать книги писателей и из них лишь полезную часть читать, остальное же пропустить” (с. 197).

Одним из главных в эстетике классицизма является принцип единства места, времени и действия, который всемерно защищает и Гюмюзян, давая характеристику литературных жанров, в частности, трагедии. Писатель в своем произведении стремится к достоверности: “А достоверность есть главнейшая часть трагического сочинения, и в этом задача тройного единства, то есть единства места, времени и событий” (с. 150). Самым важным является единство действия, которое характерно и для эпоса, и особенно для трагедии. Под единством действия (событий) Гюмюзян понимает подчинение всех описаний автора одной глав-

ной идее, цели и задаче. В произведении должна быть доминирующая идея, которой подчинены все остальные действия и идеи. В “Илиаде”, например, таковой является месть Ахилла, в “Одиссее” – возвращение Одиссея, в “Энеиде” – прибытие Энея в Италию. В трагедии же это намного важнее – внимание зрителя или читателя не должно отвлекаться всякими посторонними вещами и растрачиваться на пустые страсти. Гюрмюзян не придает единству времени и места большого значения, вернее, не делает по этому вопросу окончательного вывода. И древние авторы не особо придерживались единства времени, объясняет он, поскольку разны у них границы времени: гнев Ахилла длился сорок дней, путешествие Одиссея от Трои до Итаки – восемь с половиной лет и т.д.

В своем труде Гюрмюзян подробно анализирует эстетические категории (возвышенное, прекрасное), средства построения поэтической речи, характерные особенности литературных жанров и др.

Свой труд Гюрмюзян заканчивает главой о критике, в которой словно наставляет читателя руководствоваться теми знаниями, которые он изложил в предыдущих главах.

“Краткий курс поэтики” Эд. Гюрмюзяна явился в армянской действительности наиболее цельным трудом о классицизме, и переиздание его последовало уже в 1867 г. Это говорит о том, что классицизм, давно уже уступивший в Европе место другим литературным направлениям и течениям или пока существующий параллельно с ними, оставался для мхитаристов господствующим. Это упорство, с которым классицизм цеплялся за жизнь (“Гайк-богатырь” А. Багратуни увидел свет в 1858 г., в один год с “Ранами Армении” Х. Абовяна), когда в армянской действительности укрепились уже романтическое и реалистическое направления (“Раны Армении”, “Сос и Вардитер”, поэзия Пешикташяна и Алишана и др.), имело множество причин. Оставив подробный анализ этих причин до более удобного случая, отметим здесь, что это было обусловлено, с одной стороны, тем, что многие положения эстетики классицизма (подражание природе, гар-

моничность стиля, точные критические принципы) сохраняли свою ценность для всех времен и не утратили ее и в наши дни. А с другой стороны, каждое укоренившееся направление уступает свое место другому лишь после упорной борьбы. И, наконец, мечта о создании собственной государственности для разделенной на части Армении и раскиданного по колониям в разных странах армянского народа поддерживалась лишь непрерывным обращением литературы к прошлой славе страны и памяти о деяниях древних царей. Мечта о монархии была в условиях республиканских политических структур регрессивной и консервативной, однако, тем не менее, она поддерживала чувство национального единства. На этой национальной почве и продержался столь долго классицизм у мхитаристов.

Интересно одно обстоятельство: хотя армянские теоретики классицизма находятся под очевидным влиянием Буало (особенно в вопросах теории жанров), однако в своих трудах они прямо не упоминают его и даже, можно сказать, не особенно в восторге от него. Гукас Инчичян в последнем томе своей книги “Дарпатум” одним из первых говорит о Буало, рассказывает его биографию и дает оценку его “Поэтическому искусству”: “Его стихотворения очень ценят галлы по причине их живого слова и гармоничного построения; особенно его книгу “О поэтическом искусстве”, сделанную лучше Горация, хотя Гораций стал основой его, дал ему образец”²⁵. Эд. Гюрмюзян, больше других, пожалуй, следовавший теории Буало, не оценивает в своем сочинении его теории, однако характеризует его как сатирического поэта и пишет: “Среди галлов превыше всех в этом роде поэзии (сатирической – Ж.К.) стоит Буало. И “Поэтическое искусство” его, и стихи и сатиры прославили навсегда его научные таланты и поэтический язык”²⁶. В этих характеристиках никак, в сущности, не подчеркивается роль теории.

Несколько позже (в 1865 г.) в опубликованной в “Базмавепе” обширной анонимной неподписанной статье, посвященной Буало, выражается и критическое отношение к его теории. По всей видимости, критикуется он с позиций романтизма, и не

исключено, что автором статьи является Алишан. В этой статье неизвестный мхитарист превыше всего ставит опять-таки поэтический и сатирический талант Буало: “После сатир Буало сочинил поэтические стихи, которые по сей день среди прочих выделяются: в них стиль его более естествен, объяснения более сильны и впечатляющи, а смыслы более связаны друг с другом. Добившись успеха в этих видах поэзии, захотел он стать законодателем в поэзии и написал ученое сочинение в стихах под названием “Поэтическое искусство”, которое было весьма расхвалено: в ней он выказал просвещенный вкус и верные суждения, и о всякого рода поэзии говорит правильно, точно и красивым образом и вовсе не утомляет читателя, хотя местами очень сковывает свободу поэта и сужает его широкое поприще. Это сочинение в Галлии очень распространено и предписанные им каноны в деле употребляются (подчеркнуто нами – Ж.К.)”²⁷. Время все-таки оказывает влияние и на мхитаристов, и в этой оценке, данной в середине XIX в., проскальзывает ощущение ограниченности классицизма.

И хотя мхитаристы не смогли поднять зародившиеся в первой половине XIX в. новые направления до уровня европейской теоретической мысли (Европа намного опережала их в смене литературных направлений и течений), все, однако, свидетельствует о том, что развитие литературы, поэзии и драматургии сочеталось у них с теорией и базировалось на теоретической основе.

В области поэзии есть еще одна сфера, в которую мхитаристы внесли значительный вклад. Это теория стихосложения. Первой серьезной работой, где рассматривались вопросы армянского стихосложения, была “Риторика” Агонца. Агонц занимал как бы промежуточное положение между древними армянскими толкователями грамматик и теоретиками XIX в., которые касались вопросов армянского стихосложения. Наиболее характерными для армянского стихосложения Агонц считает прежде всего две основные конструкции – равносложную и неравносложную. Под равносложной конструкцией он понимает наиболее древний и в то же время характерный род армянской поэзии, в

котором ритм обеспечивается одинаковым количеством слогов в строчках или стопах стихотворения: “Равносложны те, в которых слоги каждой строчки или стопы числом одинаковы между собой, то есть сколько слогов в первой строчке, столько же и в другой”²⁸. Всю свою теорию поэтической структуры Агонц основывает на этом предложенном им понятии равносложный. Он пишет, что для армянской поэзии характерна строчка длиной от пяти до двенадцати слогов – не короче пяти и не длиннее двенадцати. Сегодня его точка зрения представляет лишь исторический интерес, поскольку и средневековые айрены (о которых Агонц не упоминает), и армянская поэзия последующих веков (о которой он не мог знать) основываются на строке длиной до двадцати слогов (“Абу Лала Маари”). В границах указанной им структуры Агонц – по отношению числа слогов – выявляет закономерности расположения стоп. Так, например, для одиннадцатисложного стиха могут быть характеры построения типа 4-4-3, 3-4-4 и др. Тот же “равносложный” стих он подразделяет на “простую” и “непростую” формы, понимая под простой формой стихотворение с одинаковой рифмой, а под непростой – со смешанной рифмой или нерифмованное. Оставив в стороне “неравносложные” и “непростые” стихи, Агонц в основном на примере рифмованных стихов Н. Шнорали объясняет те законы и способы, которыми можно уравнивать в строчках число слогов.

Хотя и без обстоятельного анализа, Агонц дает характеристику и так называемого неравносложного стиха, в котором число слогов в строках неодинаково. Подобные построения, объясняет автор, характерны для гандзов и шараканов. Такого рода духовная поэзия пелась и, следовательно, неравенство слогов компенсировалось изменением длительности звучания, то есть по подобию греческого метрического стиха имело краткие и долгие слоги, требовавшие разного времени произношения. Эти нерифмованные или со смешанной рифмой стихи (“кои только для песен пригодны”) имели, согласно Агонцу, более ограниченное употребление, чем равносложные, “кои не только для песен пригодны, но и для историй и других речей, считая и самые важные

виды их”. В сущности, Агонц оставляет тоническое стихосложение за духовными поэтическими жанрами (песнь, гандз, шаракан) и отдает предпочтение силлабическому стиху, а из поэтов в этой области – Шнорали, которого называет “князем-предводителем стихосложения народа нашего”.

Агонц обстоятельно анализирует метрические особенности пятисложника, шестисложника и т.д., делает ценные наблюдения, которые дополняют и углубляют последующие. И вообще же теория стихосложения Агонца представляет значительный интерес и, по нашему мнению, она еще не оценена по достоинству.

Особое место среди мхитаристских теоретиков стихосложения принадлежит Арсену Багратуни. Летописец мхитаристской конгрегации Б. Саркисян не жалеет восторженных слов для восхваления Багратуни. “Однако св. отцу Арсену Багратуни предназначено было свершить величайший переворот в том же армянском стихосложении и даже среди муз армянского Парнаса. Таким образом предстояло ему захватить высочайшее место – если не сказать монополию – среди арменоведов в национальной классической литературе”²⁹, – пишет Б. Саркисян.

В чем же заключался “переворот” Багратуни? Внимательное изучение древней армянской поэзии привело его к той мысли, что рифмованный стих есть явление более позднего времени – влияние по большей части арабской поэзии, до этого же господствовала нерифмованная поэзия, имевшая свои особые законы стихосложения.

Об этом Багратуни написал вначале в приложении к своей работе “О поэтическом языке галлов” (1821), а затем намного более обстоятельно – в обширном предисловии к своему переводу “Георгик” Вергилия. Интересно и то, что хотя сам Багратуни писал по большей части рифмованные стихи, он не видел в рифме особой ценности. Говоря об особенностях французского стихосложения, он в своем приложении не упускает повода поговорить и об особенностях армянского стихосложения, тем более что основанием для этого служило сходство метрических закономерностей французской и армянской поэзии. Багратуни отмечает

отсутствие рифмы во французской поэзии и тут же заявляет, что если это достоинство, то и армяне могут им гордиться: “А если нерифмованный стих почитается достойным и красивым, то немало его и у нас, как у французов и итальянцев, тем более, что и у древнейших наших поэтов не находим мы и следа рифмы. Ибо множество шараканов наших и тагов – это стихи совершенные и численные и без рифмы”³⁰. Это сходство армянской и французской поэтических систем, впервые обнаруженное Багратуни, впоследствии отмечает и М. Абемян, не придавая, однако, этому важного значения, поскольку главную ритмообразующую роль играло для него ударение, для Багратуни же главными в армянском стихотворении были “мера” и “вес”. Мера и вес являются законом природы, объясняет он, и человек, с самого своего рождения приобщаясь к этому закону, инстинктивно наследует его. В соответствии с мерой и весом ходит человек и бьется его сердце, мера и вес определяют удар кузнеца по наковальне, и даже коса косаря двигается взвешенно и мерно. Человек – поэт и музыкант от природы, но эту свою внутреннюю способность он может осуществить лишь на более высоком этапе своего развития. Рассматривая системы стихосложения разных народов, Багратуни называет армянское, французское и итальянское стихосложения численными: “Такого рода стихосложение называется численным, ибо числом слогов определяется”³¹. Переход к численной системе в поэзии Багратуни считает результатом ослабления роли произношения. Современное стихосложение носит преимущественно численный характер, заключает он. Багратуни отрицает метрический характер армянского стихосложения и вступает в спор с Магистросом по поводу неопределенности использованного им термина “вес”. На основе довольно подробного анализа он показывает, что армянское стихосложение не может быть метрическим, а что касается переводов, появившихся у армян под названием гомеровских, то они не имеют определенного размера и означают просто поэзию: “Но известно арменоведам, что “гомеровские” во многих случаях означает стихотвор-

ческие, поэтические, и слово это вовсе не показывает, что это гомеровские творения” (с. 553).

Теория о силлабическом характере армянского стихосложения была забыта и скрыта под напластованиями других современных или более поздних теорий стихосложения, пока не появилась необходимость вновь открыть ее. В нескольких своих работах (“М. Абемян и вопросы армянского стихосложения”, “Вопросы поэтики”) академик. Эд. Джрбашян опровергает нашедшую всеобщее признание теорию М. Абеяна о силлаботоническом характере армянского стихосложения и доказывает его силлабический характер. На основании приведенных им различных примерах он приходит к следующему выводу: “В армянском стихосложении главным условием ритма является одинаковое количество слогов в строках и особенно в малых ритмических единицах (полустиише, сложная стопа). ...Поскольку речь идет об основной, наиболее характерной системе, присущей армянскому стихосложению, можно сказать, что система эта силлабическая... Итак, ритмическая структура армянского стиха в основном обусловлена равным количеством и определенным расположением слогов в строках и их составных частях (полустиише, сложная стопа)”³².

Второй вывод Багратуни об особенностях армянского стихосложения логически вытекает из первого и является его продолжением. К своему армянскому переводу “Георгик” Вергилия он дал обширное предисловие, в котором разъяснил свои принципы. “Георгики” он перевел, не рифмуя, так называемым армянским размером, считая его единственно подходящей формой для звучных строк оригинала. В этом предисловии Багратуни более последовательно выступает против рифмованных стихов и находит, что рифма не только не имеет в армянском национальных корней, но и вообще однообразна и уныла. Равенство слогов в строках он не считал обязательным для армянского размера и высказывал ту мысль, что древние армянские писатели обеспечивали стихотворный ритм равенством не слогов, а полустииший и сложных стоп. Это второй важный вывод Багратуни. Рассказывая

о своих сомнениях по поводу выбора подходящего размера для перевода “Георгик”, Багратуни пишет: “Следовало затем выбрать такой стих, который был бы величественным и пышным для размера армянского, который не заставлял бы сохранять то же число слогов в каждой строке, а имел бы созвучную гармонию одинакового числа и равных по размеру стоп, что, избавив от скучной и унылой рифмы, освободило бы и от одинакового числа слогов в строке, но не с неразумной безразборчивостью, а согласно закону, ибо не следует руководиться одним лишь благозвучием, а надо избавиться от звуковой рифмы, которая есть лишняя тягость для большого стихотворения и даже от талантливейшего поэта требует меньшей изощренности ума и познаний или искушенности словесной, особенно в переводах (подчеркнуто нами – Ж.К.)”³³. Таким образом, оговаривая равенство числа слогов в строке лишь за рифмованными стихами, Багратуни особенностью армянского стихосложения считает созвучную гармонию одинакового числа и равных по размеру стоп. В этом и заключается открытие Багратуни.

Основывая свою теорию главным образом на равенстве числа и размера (одинаковых и равных) членов, Багратуни считает равенство количества слогов в строке противным естественности произношения, поскольку, по его мнению, важно, чтобы слоги имели одинаковую долготу и, следовательно, одну и ту же меру. А не соответствующая естественной долгота слогов нарушит гармонию произношения. Некоторое исключение Багратуни делает лишь для небольших лирических произведений, которые и с рифмой “могут быть весьма привлекательными и красивыми”. Раскритиковав рифмованные стихи, Багратуни переходит к восхвалению нерифмованной поэзии. Нерифмованные стихи создают почти все европейские народы, а если другие народы и получили в наследство рифмованный стих, то ныне превращают его в нерифмованный, – уверяет он. Так почему же и нам не писать нерифмованные стихи, тем более что это наше исконное наследие? Багратуни проясняет еще один сложный вопрос армянского размера. Если наши древние поэты писали нерифмованные

стихи, то как они разделяли строки? Почти все свои строки они заканчивали одной и той же стопой, отвечает ученый, это и играло роль рифмы. Таким образом, поскольку в армянской поэзии отсутствовала устойчивая долгота слогов, то основной метрической единицей остается число стоп: “Поскольку у нас нет устойчивой долготы слогов и стихи не метрические, как у греков и римлян, а только численны и взвешенны, то главной мерой, и стопой, и числом, и гармонией, и формой, и условием стиха был у наших предков не слог, а гладкая соразмерность и равенство членов” (с. 16). То есть, если разделить равные строки по слогам на неравные части-члены (скажем, на две, три, четыре), то поэзии не получится, но если неравные строки (скажем, из двенадцати, тринадцати или пятнадцати слогов) разделить на равные члены, то получится гармоничное стихотворение. Утверждение ритмообразующего значения членов видим мы и у Эд. Джрбашяна, который также одной из характерных особенностей армянского стиха считал повторяемость стоп или полустиший. “Мы непосредственно воспринимаем не столько общее равенство числа слогов в строках, сколько периодический повтор более мелких ритмических единиц – полустиший и стоп. Вот почему иногда достаточно только передвинуть цезуру, изменить равенство стоп, как ритм стиха исчезает и поэзия превращается фактически в прозу”³⁴, – пишет он. Однако если в оценке ритмической роли стоп стиха Багратуни и Джрбашян согласны друг с другом, то исходные их точки и сами выводы различны. Эд. Джрбашян в своих современных исследованиях имеет в виду новейшую армянскую поэзию, а Багратуни раскрывает принципы древнего армянского стихосложения. Считая равенство числа стоп (обычно 4-х) в строке – “строка из четырех членов сложена”, – характерным именно для этой древней поэзии, Багратуни одновременно предупреждает, что сами стопы неравны по числу слогов и только завершающие строку стопы одинаковы (тоже обычно из четырех слогов). И Багратуни предлагает для древней армянской поэзии следующую схему, выведенную им после кропотливых изучений:

“4-4-4-4, в которой если есть 8 кратких слогов, то долгих слогов 12, или размер (4).

3-4-4-4	-//-	-//-	-//-	-//- 6	-//-	12		
2-4-4-4	-//-	-//-	-//-	-//- 4	-//-	12	-//-	-//-
1-4-4-4	-//-	-//-	-//-	-//- 2	-//-	12	-//-	-//-
4-3-4-4	-//-	-//-	-//-	-//- 6	-//-	12	-//-	-//-
3-3-4-4	-//-	-//-	-//-	-//- 4	-//-	12		
2-3-4-4				2		12		
4-4-4-3				6		12		
3-4-4-3				4		12		
2-4-4-3				2		12” ³⁵		

Цифры слева показывают количество слогов четырех членов, цифры справа – число слогов в строке. Но поскольку, согласно этой схеме, число слогов в членах неравно, то для обеспечения ритма Багратуни выдвигает теорию о долгих и кратких слогах, однако не по “эллинской и римской устойчивой длине произношения, которой в стихах наших нет, а по скорости и размеренности естественного произношения, согласно естественному смыслу и значению, а порой и свободно (подчеркнуто нами –Ж.К.)” (Там же). То есть, если в греческом существуют, скажем, устойчивые долгие и краткие гласные, а ритм основывается на их правильном чередовании, то в армянском следует удлинять или сокращать произношение просто согласно смыслу. Такой способ произношения более приемлем, нежели неравносложный, объясняет Багратуни, ибо нельзя одинаковым слогом читать или писать и о стремительном галопе коня в поле, и о ходе под уклон тяжело нагруженной телеги, о грозном гнев и безутешной скорби. Подобное восприятие поэзии связывается, несомненно, со способностями к чтению или произношению.

Этим обнаруженным им размером Багратуни перевел “Георгики” Вергилия, “Илиаду” Гомера, написал поэму “Тайкбогатырь”. Опыты в этом же направлении предприняли Э. Гюрмюзян, М. Хримян³⁶, М. Пешикташлян, Г. Алишан, С. Экимян и другие, однако попытки эти не оправдали себя. По этому поводу

Эд. Джрбашян замечает: “Однако предложенный Багратуни принцип стихосложения был крайне искусственным, поскольку поэзия нового времени не могла больше основываться на долготе и краткости слогов”³⁷. Ученый верно отметил, что предложенный Багратуни принцип (и особенно устаревший и мертвый язык) не мог быть приемлем для более плавно строившейся и развивавшейся поэзии новых времен, однако в то же время заслугу Багратуни следует видеть не в новом внедрении старых форм, что неверно, а в объяснении старого. Следует также учитывать, что его теория о кратких и долгих слогах не имеет отношения к греческому метрическому стихосложению, а связана со смыслом. Такую же теорию применительно к чисто церковной, то есть поющей поэзии, предлагал, в сущности, Агонц. Во всяком случае, эти теории о древнем стихосложении невозможно ни категорически отвергнуть, ни безоговорочно принять: как можно быть определенным в вопросе, который относится к существовавшим пятнадцать веков назад произношению и акцентировке? И не случайно, что через полвека после Багратуни другой мхитарист вполне резонно выражает сомнение: “...Если Багратуни сумел нашим древним богатырским размером со всей точностью перевести всю “Илиаду” Гомера, то почему тем же размером, который завещали нам шараканы, не могли перевести отмеченные Сукряном³⁸ строки Гомера и Пиндара наши Давид, Хоренац и Магистрос? А если могли, то почему перевели эти строки совершенно иначе?”³⁹

У мхитаристов были богатые традиции в анализе вопросов теории стихосложения. Мхитаристы разных поколений писали многочисленные обширные исследования, предлагали всевозможные гипотезы, которые могут стать предметом отдельного серьезного изучения. Что же касается подробного анализа теории Багратуни, то это объясняется тем, что его выводы и своеобразны, и до сих пор сохранили свое научное значение (слоговой характер армянского стихосложения и ритмообразующая роль стоп).

Не углубляясь далее в историю вопроса, отметим только,

что для выявления принципов стихосложения в древней армянской поэзии мхитаристы в своих трудах провели все мыслимые и немыслимые параллели. В этом плане армянское стихосложение сравнивалось с древнееврейским (Гатрчян), итальянским (Гюрмюзян⁴⁰), санскритским (Алишан) и многими другими. У каждого из этих сравнений были свои спорные и бесспорные стороны. Все дело в том, что на протяжении всей своей долгой истории армянский язык подвергался воздействию языков господствующих держав, что наложило определенный отпечаток и на его стихосложение, приводя к явлениям, не совсем закономерным для армянского языка. Каждый из исследователей, имея свои частные задачи и определенную направленность интересов, к сожалению, ограничивался ими и не смог создать цельной теории, учитывающей все закономерности армянского стихосложения. Этот же недостаток проявляется и в учебниках. Тем не менее, усилия мхитаристов в этой области нельзя недооценивать, тем более если учесть, что вопросы стихосложения долгое время оставались в армянском литературоведении наиболее сложными и наименее изученными.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Среди гигантского объема грамматических, лексикографических, переводческих и филологических трудов мхитаристов их работы по истории литературы занимают крайне скромное место как в количественном, так и в качественном отношении. Мы уже отмечали, что труды мхитаристов о литературе носили преимущественно филологический характер и относились ко времени того или иного писателя, его произведению, верности оригиналу и т. д. История литературы – явление более позднего порядка, когда народы окончательно избавились от пут средневековья, стали осмысливать пройденный ими исторический путь, стали искать отзвуки своей исторической судьбы в литературных произведениях и, в хронологическом порядке расположив своих писателей и их произведения, обнаружили и доказали тесные взаимосвязи истории и литературы. В Европе XIX в. выявился ряд направлений и методов исследования истории литературы, которые оказали влияние и на труды такого же рода мхитаристов. Мхитаристские историки литературы пытались, насколько это позволяли ограниченные рамки и их мировоззрения, и клерикальной позиции, шагать по пути, указанному современной наукой.

Достоин внимания тот факт, что первую попытку изложить историю армянской литературы предприняли именно мхитаристы. В 1829 г. на итальянском языке увидела свет работа главы мхитаристской конгрегации Сукиаса Сомаяна “Quadro della letteratura armena” (“Очерк армянской словесности”), оригинал которой на грабаре не сохранился и остался неопубликованным. Труд этот лишь частично соответствует нашим современным представлениям о понятии “история литературы”. По свидетельству исследователей, это скорее список литературы, краткий перечень авторов и их произведений, дополненный краткими

биографиями и филологическими комментариями. И хотя эта попытка Сомаяна оказалась не особенно ценной, она, тем не менее, послужила основой для изысканий последующих национальных и иностранных литературоведов, которые не только воспользовались его данными, но часто повторяли и его точку зрения. Ст. Паласян, другой историк армянской литературы, считает целый ряд написанных в ранний период трудов историко-литературного характера простым повтором взглядов Сомаяна: “Но то, что впоследствии было написано на том же материале, было, можно сказать без преувеличения, рабским следованием программе Сомаяна. Говоря даже об известных периодах армянской литературы, например, о IV или XII вв., они почти дословно повторяют Сомаяна. Напрасно было бы искать у них хоть одну новую мысль. Такое значение имеют для нас изданная в 1836 г. в Лейпциге на немецком языке книга “Опыт истории армянской литературы” немецкого арменоведа Ноймана, как говорит он сам, – “свободная разработка на основе мхитаристских трудов”, и опубликованные в 1844-1846 гг. в Казани ныне покойным Ст. Назаряном “Беглый взгляд на историю гайканской литературы до конца XIII столетия” и “Обозрение истории гайканской письменности в новейшие времена”, обе на русском языке”¹.

Но сколь бы скромным и недостаточным ни был труд Сомаяна, его, тем не менее, можно оценить как первую попытку сообщить армянам и особенно иностранцам сведения об армянской литературе, пусть даже краткие и отрывочные. Среди своих собратьев Сомаян долгое время не находил последователей: следующие попытки написать историю армянской литературы были предприняты лишь в середине XIX в. Однако иногда такие вопросы, как взаимоотношения истории и фольклора или истории и литературы, связи народной жизни и литературы, исторической последовательности и смены видов литературы и другие, закономерно входящие в сферу интересов истории литературы, анализировались мхитаристами в различных статьях, а часто и в трудах нефилологического характера.

Целый ряд опубликованных в “Базмаве” в 40-х гг. XIX

века статей носили явственный отпечаток мифологической школы. Следует, однако, отметить, что те или иные характерные особенности какой-либо школы или направления проявляются далеко не регулярным образом и не в целостном или последовательном виде. К сожалению, метод мхитаристов всегда был приблизительным и частным, поскольку примкнуть к какому-либо научному принципу им мешали религиозно-идеалистическое мировоззрение, предвзятость и предрассудки. С другой стороны, мхитаристские авторы или не делают ссылок на подтверждающие их точку зрения источники, или не называют их. И тем не менее во многих статьях Алишана, Г. Айвазяна, А. Гатрчяна и других явственно ощущается, какое огромное значение они, под воздействием мифологической школы, придают устному народному творчеству. По примеру братьев Гримм и Гумбольдта по всей Европе началось активное движение по сбору и оценке фольклора. Особенно широкое распространение нашел тот принцип мифологической школы, согласно которому национальный дух и духовный облик каждого народа можно понять и уяснить по его мифологии и фольклору. В армянской действительности мхитаристы были первыми, кто поддерживал собирание фольклора, они стали инициаторами этого движения и разъясняли его важность и значение. Редактор “Базмавепа” Г. Айвазян (1812-1880) считал исключительно достойным делом, чтобы “и наш народ по примеру остальных просвещенных народов зажегся любовью к национальным преданиям и по мере своих возможностей постарался собрать разные песни, невинные игры, истории и басни, а затем сообщил о них другим – или отдельными изданиями, или передавая их какому-нибудь национальному журналу². Айвазян разъяснял важность этого дела, показывал, как отражается в легендах и преданиях национальная жизнь и дух народа и какую огромную ценность с этой точки зрения приобретает фольклор: “Ибо история, характер, обычаи, язык и языковые изменения какого-либо народа узнаются не только из письменных рассказов, но, прежде этих письменных повествований, доказываются устными преданиями”. Он сам берет считающуюся народной песню

(речь идет о песне, начинающейся строкой “В лодке отплыли от Ахтамара...” – Ж.К.) и после тонкого ее анализа заключает: “Именно такие стихотворения показывают нам благородный и изначальный гений народа. Безыскусно стихотворение, но оттого будто еще более естественно: ведь и любые красоты природы соразмерны и прекрасны, но вовсе не попадают под наши размеры и слоги, поэтому и больше умиляют нас” (Там же).

Сам Айвазян был довольно последовательным в своем предприятии: кроме песен, он собрал, систематизировал и отредактировал народные басни, поговорки, пословицы, крылатые выражения и опубликовал их в 1847 г. в Константинополе в книге “Тысяча и одна басня словес, национальная и чужая”, с кратким предисловием, в котором объяснял сделанное им. Айвазян анализировал фольклор не ради удовлетворения собственного теоретического интереса. Он преследовал практические цели и стремился поставить свой труд на служение нравственному воспитанию человека. То есть в данном случае теория и практика не были оторваны друг от друга, как в других случаях (например, в вопросах языка). Подчеркивая прикладное, практическое значение своего дела, Айвазян писал: “Наконец, не лишним считаем напомнить, что труд этот призван оказать новую помощь нравственному воспитанию нашего народа”³.

В середине прошлого века (40-50-е гг.) немало мхитаристов многие свои филологические и литературоведческие работы начинали с оценки фольклора. Особое место среди них занимает венский мхитарист Овсеп Гатрчян (1820-1882гг.). О. Гатрчян был из тех прогрессивных деятелей конгрегации, которые стремились преодолеть ее религиозную и национальную ограниченность, доказать и подкрепить свои данные материалами иноязычных источников, не отставать от уровня науки своего времени. Гатрчян, по собственному признанию, старался не походить на тех своих предшественников и современников, которые “вселенские солнечные часы привыкли исправлять по тем часам, которые у них в кармане, а те врут самым безбожным образом”⁴. Среди многих его оригинальных и переводных трудов самого разного характера

(богословие, историография, история, философия, геометрия, зоология, ботаника и т.д.) особо выделяются “Вселенская история” и “История армянской литературы”, к сожалению, незавершенные. Если учесть, что труд Сомаяна увидел свет только на итальянском языке, а армянский оригинал не сохранился, то книжечка О. Гатрчяна “История армянской литературы” (1851) является фактически первой попыткой мхитаристов изложить на армянском языке историю армянской литературы. Труд Гатрчяна создан на более серьезном научном фундаменте, а в методическом отношении изложен более последовательно и в едином мировоззренческом ключе, однако, как уже говорилось, он так и не был завершен. В сущности, это скорее попытка и наброски, нежели цельная работа. В предисловии к “Истории армянской литературы”, озаглавленном “Подготовка”, автор периодизирует и классифицирует всю армянскую литературу, начиная с бесписьменных языческих времен и вплоть до 1850 г., то есть до своего времени. Весь этот огромный исторический отрезок он делит на два периода. Первый охватывает промежуток от 150 г. до н.э. вплоть до 305 г. и, в свою очередь, делится на два этапа – устный и письменный. Литературу христианского периода Гатрчян подвергает многоступенчатой, со всевозможными подразделами, классификации, не выдерживающей серьезной научной критики. Наиболее существенным недостатком этой классификации явилось то, что Гатрчян взял за ее основу воздействие на армянскую литературу всевозможных иноязычных источников, то есть один подраздел отличается от другого лишь источником воздействия. Так, для второго периода христианства – уже с армянской письменностью и литературой – он выделяет следующие подразделы:

1. Влияние греческой христианской литературы (406-1300 гг.)

2. Римское и германское влияние (1300-1850 гг.).

Под термином “германский” Гатрчян подразумевает не только жившие в центре Европы народы, но и англичан, французов, норманов, саксов, испанцев и итальянцев.

В системе этих отдельных основных влияний Гатрчян

выделяет области и сферы более частных воздействий, например: прямое греческое влияние (406-500 гг.); второе греческое языкознание (650-750 гг.); Сюнийскую школу и т. д.

Порочность подобной классификации заключалась прежде всего в том, что развитие армянской литературы фактически отрывалось от родной почвы и ставилось в зависимость исключительно от внешних стимулов. Несомненно, никакая национальная литература не может просуществовать достаточно долго без животворной национальной почвы, питаясь одними лишь чуждыми соками и внешними влияниями. Однако именно в связи с этим и возникает противоречие, остающееся неразрешимым. Дело в том, что труд Гатрчяна не был завершен и дальнейшего изложения на основе своей периодизации он не дал, а то немногое, что успел написать, всей своей сутью теоретически и логически противоречит теории влияний самого Гатрчяна.

В “Подготовке” Гатрчян высказывает исторический и даже, что совершенно неожиданно, материалистический взгляд. Он видит прямую и непосредственную связь между историей, жизнью народа и его литературой. Расцвет и упадок литературы, по его мнению, “зависят от политических событий и нравственности данного народа, находятся в прямом соответствии с ними, поэтому истинно говорится, что барометром истории народа является его литература. Наиболее прекрасное и убедительное доказательство тому – греческая литература, которая шагала в ногу с греческой политической историей (подчеркнуто нами – Ж.К.)”⁵. Эта точка зрения, которую буквально через несколько лет будет защищать Микаэл Налбандян, была совершенно научной и бесспорной. Гатрчян всегда выказывает самый широкий подход, никогда не вульгаризируя его и не возводя в догму. Он предупреждает, что тесную связь между историей и литературой не следует воспринимать слишком прямо и что не всякое событие, даже революция, в исторической жизни народа может найти свое непосредственное и прямое отражение в литературе. “Хотя история народа или политическое положение того или иного времени должны запечатлеваться на его мысленных скрижалях, что ни в

коей мере не может быть подвергнуто сомнению, однако это должно рассматриваться так, что внезапное изменение политического состояния народа, в частности нашего, не всегда должно приводить к немедленной революции и в литературе. Считать так значило бы думать слишком упрощенно. Очень часто по-старому образованные умные люди живут и действуют при новых изменениях. Как и будущее, прошлое всегда живо в настоящем, пусть даже при последнем издыхании. Переходя от одного к другому, следует наводить мост, скачок всегда неестествен” (с. 5).

Но Гатрчян не удовлетворяется этим кратким анализом, он детализирует и конкретизирует характер связей между национальной литературой и историей. И история литературы, как и сами национальная история и литература, должна быть соответственным образом окрашена, то есть “историей, географией или, точнее, этнографией, то есть различными знаниями о нации”. Именно поэтому существуют истории литератур разных народов – греков, римлян, французов и пр. Литература приобретает качественные изменения в зависимости от времени, места, народа (это напоминает культурно-историческую школу), а следовательно, тем же качественным изменениям подвержена и история литературы.

Гатрчян выдвигает также вопрос о критериях оценки каждого отдельного литературного произведения. Он отмечает три главных фактора оценки произведения: оценивающий должен учитывать, кто является автором произведения (“сведения о личности писателя необходимы и важны”), в каких отношениях находится он с предшествовавшей литературой и литературой вообще. Критерии, предложенные Гатрчяном, были для XIX в. несомненно прогрессивными и во многом не потеряли своего значения и в наши дни. Умение оценить произведение в общей цепи литературы прошлой и современной и сегодня является для литературоведа не просто желательным, но и совершенно необходимым качеством. О серьезности исторического и научного подхода Гатрчяна свидетельствует и то, что он требует от историка литературы выявить также происхождение художественного

произведения и оставленное им впечатление. Подобные требования Гатрчяна по сравнению с требованиями предшествовавших, а во многом и последующих мхитаристов выглядит совершенно научным и историчным. Пожалуй, именно эти достоинства труда Гатрчяна имел в виду Ст. Паласян, давая в своей статье “В каком состоянии находится история армянской литературы” высокую оценку этой незавершенной работе: “Появилась было у нас надежда на осуществление наших (мхитаристов – Ж.К.) ожиданий, когда член Венской конгрегации мхитаристов св. о. Овсеп Гатрчян издал первый томик своей истории армянской литературы, посвященный дописьменному периоду. Хотя и небольшая, но заключавшая в себе отборные критические исследования, в частности, наших первобытных народных песен, книга эта давала достаточные гарантии в успехе предпринятого дела. Однако, к сожалению, за дописьменными временами не последовали письменные, и армянская филология вновь обманулась в своих чаяниях”⁶. Нам следует согласиться с Паласяном, хотя, как уже отмечалось, периодизация О. Гатрчяна была совершенно неприемлема, пусть даже она осталась всего лишь программой.

Требую от критика беспристрастности, Гатрчян особое внимание обращает на изучение древней армянской литературы. Он протестует против произвольного, субъективного отношения, позволяющего “некоторым ученым людям” запросто выносить всевозможные приговоры. “Чем дальше от нас древность, пишет Гатрчян, – тем бесстрашней и смелей у нее враги, по легким подозрениям они определяют ей суровые приговоры, низвергают с высокого трона, а иногда вообще изгоняют из родной литературы. И единственная возможность твердо идти по пути между двумя пропастями – быть свободным от страстей и не знать ничего, что стояло бы превыше истины”⁷. Тот, кто входит в исторический материал, похож на человека в широком поле, образно объясняет свою мысль автор. Вблизи все видно ясно и четко, чуть дальше – ясно, но нечетко, а у самого горизонта – и нечетко, и неясно. А посему необходимо “усилить мощь зрения”, чтобы видеть даль четко и ясно. Именно с этих древнейших времен,

времен устных преданий и песен, начинает свой анализ Гатрчян. В анализе фольклора он руководствуется в основном принципами мифологической школы. Как и все остальные представители этого направления, Гатрчян также придает огромное значение фольклору древнейших времен, поскольку он создавался не под воздействием книг или внешних влияний, не искажался от разных скрещиваний, а был “свободным и исконно национальным плодом и всплеском”. В применении избранных им принципов Гатрчян был более последователен, чем остальные мхитаристы. Важное место отводит он знакомству с языком и проникновению с помощью лексических сокровищ языка в биографию и историю народа. Если не считать текущей в наших венах крови, язык – это то единственное, что связывает нас с нашими предками, объясняет Гатрчян. И хотя наши предки не оставили в своих историях сведений о хозяйственной жизни нашей страны, язык в косвенной форме сообщает об этом. Автор приводит множество названий животных, растений, терминов шелководства и других промыслов, желая показать, что для создания подобных слов у нас существовали достаточные материальные основания, иначе почему тогда в армянском языке нет названий морских животных и мореходных терминов? То же самое можно сказать и о других словах исторического или географического характера, которые говорят сами за себя и не нуждаются в объяснениях.

Руководствуясь этими критериями, Гатрчян пытается определить примерное время создания древнейших армянских преданий и песен (не злоупотребляя библейскими преданиями), историческую последовательность родов и жанров, сходство и отношения с подобными же произведениями других народов. И вопреки распространенному в его времена и позднее мнению, что началом всех культурных явлений в Армении явилась Греция, Гатрчян развивает другую точку зрения. Армяне – один из древнейших народов мира, греки же вовсе не самые первые, а значит, армяне могли иметь связи и с народами подревнее греков. Гатрчян склоняется к мысли, что армянская поэзия имеет такую же древность, как и иудейские книги. “Армяне оказали бы вели-

кую и почетную услугу истории древневосточной литературы, если б даже обрывки их древней литературы оказались лишь слабым отголоском или скромным довеском иудейской. И действительно, как мы уже несколько раз отмечали и далее вновь обратимся к этому на более весомом материале, в поэзии этих двух народов заметно такое сходство искусства, общественным источником которого может быть только древность и природа” (с. 32-33). На древнюю армянскую поэзию нельзя распространять ни арабское единоголасие, ни одинаковость начальных слогов различных членов в строке, как у немцев. Не помогла и теория о кратких и долгих греческих стопах. Пытались отрицать даже сам поэтический характер этих произведений, иронично отмечают Гатрчян. Анализируя вопросы стихосложения и поэтической структуры, Гатрчян проводит параллели с иудейскими текстами и находит в них соответствия (вероятно, вслед за Гатрчяном сходство между армянской и иудейской поэзией обнаружил также Г. Алишан в посвященной стихосложению главе своего труда “Шнорали и его обстоятельства”), а патриарх Егишэ Дурян в своей книге “История армянской литературы” пытался опровергнуть эти утверждения.

Труд Овсепя Гатрчяна, предшествовавший книге М. Эмина “Сказания древней Армении”, был определенным и серьезным вкладом в дело исследования устного народного творчества Армении.

О. Гатрчяну не удалось создать историю армянской литературы – в своем изложении он до литературы так и не дошел. Это осуществил другой мхитарист – Гарегин Зарбханалян (1827-1901гг.). Ряд его работ явился существенным вкладом в историю армянской культуры. Его труд “Армянская библиография” – это история армянской книги начиная с 1565 г. до 1883 – года написания этого труда. В арменоведении труд этот был первой серьезной, обширной и цельной работой по истории армянского книгопечатания, и ценность ее для нас неоспорима. Впоследствии ее дополнил и отредактировал Арсен Газилян, по частям издав этот труд в 1909-1914 гг. под названием “Новая армянская библио-

графия и энциклопедия армянской жизни”. Не менее важен и другой труд Зарбханалаяна – “Библиотека древних армянских переводов” (1889). Здесь были помещены переводы на армянский, сделанные до XIII в. Интересы Зарбханалаяна не ограничивались только армянской культурой, однако среди всего сделанного им наиболее значительное место занимают истории литератур разных народов (“История литературы Запада средних и новых веков”, 1874; “История литературы греков, римлян и отцов церкви для изучения в национальных школах”, 1856, и т.д.). Зарбханалаян многие годы был учителем в мхитаристских школах, поэтому многие его книги предназначались в качестве учебников. Первый том его “Истории армянской словесности”, охватывавший древнюю литературу, вышел в свет в 1865 г., второй том (литература нового времени) – в 1878 г.

Даже краткий перечень трудов Зарбханалаяна, названия его книг и тематический охват свидетельствуют о том, насколько обширными были познания автора и широк круг его интересов. И это не могло в той или иной степени не отразиться и на написанной им истории армянской литературы. Труд Зарбханалаяна был, в сущности, первой цельной работой по истории армянской литературы, отражавшей весь пройденный ею путь, начиная с бесписьменных веков и кончая XIX в. Зарбханалаян первым выковал цепь развития армянской литературы, из которой легче было изъять какие-либо отдельные звенья, чем добавить новые, поскольку в его книге, особенно в том, посвященном древней литературе, было гораздо больше излишнего, нежели пропусков или недостаточно полного раскрытия вопроса. Достоинствами книги следует считать богатый фактический материал, ценные подробности, биографические сведения об авторах и сравнительно полный перечень их работ, данные об истории создания тех или иных произведений, ряд общих литературоведческих замечаний. Однако “История армянской словесности” Зарбханалаяна имеет и свои недостатки, обусловленные мировоззрением или методологией автора. И хотя Зарбханалаян в предисловии к своей книге пишет, что не следует предъявлять к работе серьезных требо-

ваний, поскольку она написана для учащихся и ставит своей целью лишь ознакомление их с древними писателями и их творениями, “без отягощения критическими теориями”, тем не менее ошибки его проистекают большей частью не из простоты изложения или даже недостаточной глубины анализа, а обусловлены его мировоззрением. Здесь мы не ставим своей целью определять время жизни и творчества отдельных писателей, рассматривать вопросы первичного языка их произведений, существование домаштоцевского письменного языка или углубляться в другие подобные филологические проблемы, часть которых нашла свое разрешение много времени спустя после Зарбханалаяна, другие же и поныне вызывают ожесточенные споры, скрывая истину во тьме веков. Разумеется, некоторые из таких ошибок также носят мировоззренческий характер и объясняются не только уровнем филологии того времени. Так, например, Зарбханалаян считает Павстоса Бузанда историком IV в. и греком по происхождению. Одним из доказательств греческого происхождения Бузанда служит для Зарбханалаяна тот факт, что древний историк без особого воодушевления описывает принятие христианства армянами, в то время как, по мнению ученого, “для истинного армянина-патриота нет более волнующего момента, чем история о святом Григории и Трдате”⁸. Именно религиозное мировосприятие заставило Зарбханалаяна среди всех произведений Давида Анахта отдать предпочтение “Оде кресту”, ну а то, что для милых его сердцу произведений он скорее создает творческую историю, нежели анализирует их, – это уже другой вопрос. Религиозные соображения заставляют Зарбханалаяна обращать внимание на всевозможные речи, послания и проповеди второстепенных церковных деятелей, рассказывать биографии этих писателей, характеризовать их личность и дела высокопарными и возвышенными эпитетами. Пристрастность и субъективизм автора проявляются еще сильнее, когда он говорит об униатах, латинофилах и противостоящих им патриотичных армянских церковниках. Об этих мировоззренческих недостатках в свое время с обстоятельной статьей выступил Ст. Паласаян. В статье “В каком состоянии

находится история армянской литературы” он подробно останавливается на ошибках Зарбханалаяна и в лице историка литературы обличает ярого сторонника католической церкви. В конечном счете, однако, подобное мировоззрение было совершенно закономерным для члена мхитаристской конгрегации, и нет нужды подробно останавливаться на этом.

Наиболее интересным и существенным является вопрос метода Зарбханалаяна. Он не приводит никаких сведений или данных о своих предпочтениях или принципах изложения истории литературы, вернее, отдельные его замечания или вскользь брошенные мысли не перерастают в целостную систему. Однако нам и без авторских признаний ясно, по каким принципам классифицирует он литературный материал. Водоразделом между древней и новой армянской литературами он считает язык, и поскольку до XIII в., времен Ованеса Ерзнкаци, классический грабар в той или иной степени сохранял свое значение, литературу на грабаре он полагает древней. В результате превратностей исторической судьбы армян (нашествия, массовые переселения, крестовые походы, движение униатов и т. д.) грабар начинает искажаться, уродуется в невероятной степени, из-за чего создаваемая литература теряет прежние красоту и качество. И хотя причиной искажений были политические и исторические обстоятельства, Зарбханалаян связывает изменения в литературе не с ними, а главным образом с состоянием языка. Получалось, будто язык изменялся в связи с политическими событиями, а литература – в результате изменений языка. Зарбханалаян даже не скрывает, что в основе его периодизации лежит язык. “Говоря о новой армянской литературе, – пишет он, – нашим первым и главным намерением было показать положение нашего грабара”⁹. Во втором томе, подытоживавшем армянскую литературу нового периода, он даже поместил особую главу “Западное воздействие на новую армянскую словесность”, в которой, однако, говорит лишь об изменениях, происшедших в языке, показывая, как Рубиняны, вступив в сношения с западными царствующими домами, ввели новые должности, чины и церемонии, назвав их соб-

ственными или заимствованными словами (спасалар, гундстабль, парон, сенекапет и др.). Вот это-то явление, ограничившееся лишь языковыми изменениями, он и называет западным влиянием, в то время как оно имело более глубокие корни и последствия.

В первом и втором томах книги Зарбханаляна общий принцип периодизации и характеристики литературы нарушается, что является очень существенным недостатком. В первом томе автор придерживается хронологического принципа и рассматривает писателей по векам, а во втором – выделяет их по темам (история, наука, поэзия, армянское книгопечатание, армянская диаспора, армянская лексикография, армянская грамматика и т.д.). Нельзя, разумеется, отрицать, что под этими заголовками автор нередко приводит весьма важные сведения, сообщает множество фактов об армянской культуре и жизни, обогащая знания читателей, однако при этом нарушается логика изложения материала, обрывается общая цепь литературного процесса, а интересующая автора проблема перемежается с частным и посторонним материалом.

Зарбханалян намечает даже рубеж новейшей литературы, однако граница между новой и новейшей литературой у него зыбкая, между ними он располагает народных певцов, отдавая дань распространенному мнению, что через песни мы познаем наши национальные обычаи, идеи и чувства, “поскольку у каждого народа есть особо присущие ему степени чувства и воображения”. Но это его перечисление народных певцов и их характеристики не выдерживают никакой критики. По сути дела, автор знает древнюю литературу во всех подробностях, но его представления о новой литературе весьма расплывчаты и обрывочны. Он ограничивается лишь составлением списка певцов нового времени, начиная его с Шнорали и кончая XVI веком. Без особого воодушевления, вперемешку и без всякого хронологического порядка он перечисляет писателей, лишь вскользь отмечая их яркое воображение и впечатляющий стиль. Удивительную неосведомленность проявляет Зарбханалян по отношению к совре-

менным или, во всяком случае, близким ему по времени поэтам. Разделив всех новейших поэтов на две основные группы – западноармянских и восточноармянских, – он заявляет, что западноармянские поэты уже известны своими прекрасными песнями, а в основу списка восточноармянских поэтов кладет данные, почерпнутые из труда Геворга Ахвердяна “Саят-Нова”. С небрежной неосведомленностью он смешивает в одну кучу поэтов и ашугов, не видя между ними никакой разницы: “Среди других народных певцов российских армян известны отец и сын Патканяны, Налбандян, Мискин-Бурджи, Шахазизян, ашуг Туриндж, Гурджи Наве (Гурджимал), Киджик-нова и другие.

Народные певцы, использующие западноармянское наречие, хоть и менее числом, однако своим именем и отборными песнями уже известны народу” (с. 273). В подобных случаях говорят, что комментарии излишни.

С такой вот удивительной быстротой пройдясь по писателям и собственно литературному материалу, Зарбханалян обстоятельно останавливается на более второстепенных, во всяком случае, отнюдь не столь важных для такого труда вопросах.

Он совершенно сознательно пренебрегает анализом литературных произведений, будучи уверен, что это не дело историка литературы. Главной целью последнего он считает сообщение общих сведений об авторах, их жизни, книгах и времени. “Прежде чем подвергать разбору эти писания, необходимо сначала знать их, – пишет он. – Для этого важнее всего иметь сведения о времени, жизни и писаниях сих авторов, и совокупность этих знаний называется история литературы, или же преддверие к той же науке”¹⁰. Свои взгляды на принципы изложения литературы и истории литературы Зарбханалян высказывает преимущественно в трудах, посвященных другим литературам, в книгах же по истории армянской литературы он практически обходит вопросы теории.

До армянской он написал историю греко-римской литературы, в предисловии к которой и объяснил значение и принципы своей работы. Очень важное место отводит он истории литера-

туры в деле воспитания и образования: “Поскольку если история по справедливости признана наиважнейшей, как воспитатель общенаучный, то наука о ее литературе чуть ли не более важна для развития мысли, тем более, что первая самым своим существованием обязана этой второй. Какой-нибудь знаменитый своими подвигами самодержец был бы совершенно предан забвению, если б современный или пришедший после него писатель своим гением не оказал его деяниям честь переходить из века в век. И этим литературная история неизмеримо превосходит политическую, поскольку дарует ей жизнь и долговечность” (с. 5). Нетрудно заметить, что автор не видит особой разницы между историографией и литературой, а следовательно, и между их историями. Это частично объясняется характером армянской историографии, обладавшей бесспорными художественными достоинствами.

Создание истории армянской литературы и преподавание ее в школе Зарбханалян считал насущной задачей. В качестве примера он приводит западноевропейские школы, где этот предмет был введен уже давно. Он сам берется за создание подобных учебников на армянском и начинает с истории греческой литературы, поскольку именно Греция была матерью и кормилицей всех наук, как сказал отец армянской истории Хоренаци.

Три типа написанных Зарбханаляном историй литературы (греко-римской, армянской и средневековой европейской) отличались друг от друга принципами изложения и классификации материала: всякий раз автор руководствовался отличной от прежней исходной точкой зрения. В истории греческой литературы он группирует материалы по сферам человеческой деятельности. Умственную деятельность он характеризует тремя основными факторами – памятью, мыслью и воображением. Памяти соответствует история, мысли – философия, воображению – поэзия. Под поэзией Зарбханалян подразумевает вымысел вообще, не действительный, не реальный рассказ, не противоречащий, однако, логике истории: “Цель истории – описывать жизнь живущих или уже умерших лиц, а поэзии присуще создавать вооб-

ражаемых людей по подобию исторических” (с. 16). Под общим названием поэзии Зарбханалаян группирует всякое искусство, потому что “равно истинно будет сказать, что художник тоже писатель, и писатель тоже художник, а для скульптора и резчика сказать – писатель по камню или меди, и проч.”. Поэзию ученый не подразделяет на роды и даже не воспринимает ее как стихотворное явление, поскольку “может быть стихосложение без поэзии и поэзия без стихосложения”. Убежденный в этом, он рассматривает стихосложение как всего лишь стилистический прием или выражение и объединяет его с риторическим искусством. Подобные представления были в то время довольно характерны для мхитаристов.

Согласно выше изложенным представлениям, Зарбханалаян подразделял поэзию (то есть образное слово) на три вида – исторический, драматический и аллегорический, и излагал свой труд согласно этим подразделениям. В той же книге он отводит отдельное значительное место и церковной истории (300 страниц).

Историю древнегреческой и римской литератур Зарбханалаян излагает приблизительно, соответственно родовым подразделениям, в первом томе истории армянской литературы руководствуется хронологическим принципом, а во втором – идет по пути тематического деления, в истории же средневековой европейской литературы придерживается несколько иных закономерностей. Эта последняя книга вышла в свет позднее (1874), когда в литературоведении еще более укоренился исторический принцип, а в Европе господствовала уже культурно-историческая школа. С одной стороны, общий прогресс литературоведения, а с другой – то обстоятельство, что армянский автор излагал историю иноязычных литератур, причем, судя по всему, по уже существующим историям литератур (созданных европейскими народами), наложили на труд Зарбханалаяна свою явственную печать. То есть в данном случае автор излагал не столько собственную точку зрения, сколько общепризнанную.

Каковой бы ни была причина, метод изложения истории средневековой литературы у Зарбханалаяна более научный, чем в

остальных случаях. Книга эта изложена согласно хронологии и по литературе отдельных стран. Литературные особенности объясняются на характерных примерах, большое внимание уделено климатической и географической среде. В общем метод Зарбханалаяна представляется историческим, сочетающимся с религиозным идеализмом. Так, например, зарождение литературы у разных народов он объясняет влиянием разной климатической и географической среды, делая исключение лишь для Священного писания, в котором “человеческий гений сверкает с такой роскошью и таким великолепием, что ясно видно: именно божественный глагол, нечеловеческая сила вещают здесь устами; та самая сила, которая одним своим словом создала свет”. Столь могучий интеллектуальный всплеск, считает Зарбханалаян, может быть присущ только Богу. Человек же прошел долгий путь развития, он прошел через детство, отрочество, юность и вот достиг степени зрелости. Этот естественный ход развития отдельного человека Зарбханалаян распространяет и на народы. Цивилизация зародилась на Востоке, но затем восточные народы, стесненные в своих границах, распространились и на Запад, возникли скрещенния и изменения в культуре пришлых и местных народов. Как Алишан, так и Зарбханалаян, вероятно, под влиянием культурно-исторической школы, отводят важное место климату и его влиянием объясняют различный характер литературы и культуры у разных народов. “Отсюда следует, – пишет Зарбханалаян, – что как внешняя природа неодинакова в разных странах, так и особенно поэзии у разных народов несходны. Любовь и стремление к славе одинаковы у всех людей, но человек средиземноморский выражает их не так, как человек северный. Чувство одинаково, но способ выражения разный. Именно это придает словесности некоторых народов первичный национальный облик, в то время как другие словно осуждены на сходство, ибо особенности их стран и климатов одинаковы у обоих”¹¹.

Кроме исторических, политических и природных условий, Зарбханалаян большое внимание уделяет также вере и религии, поскольку они также непосредственно воздействуют на нацио-

нальную литературу. С этой целью он подробно останавливается на культе Одина, который оставил заметный след в литературе скандинавских народов.

Столь цельных с точки зрения временного и литературного охвата историй литературы, так у Зарбханаляна, мхитаристы больше не создали. Мы не имеем здесь в виду более частные или портретные сборники, как, например, десяти томный труд Симона Еремяна “Выдающиеся писатели-армяне” (1913-1933), в котором нашли место портреты Г. Алишана, Г. Агаяна, М. Мамуряна, А. Пароняна, Т. Камсаракана и многих других. Речь идет об общей истории армянской литературы.

Свой весомый вклад в изучение древней армянской литературы и устного народного творчества внес Гевонд Алишан (1820-1901). Свою деятельность Алишан начал в годы, когда в Европе набирала силу мифологическая школа и изучение фольклора занимало очень большое и важное место. Алишан выступил в “Базмавепе” с несколькими статьями, в которых пропагандировал народные песни и легенды. “Простонародные песни – это голос национальной души”, – провозглашал он, следуя господствующему мнению, и среди прочих видов фольклора отдавал предпочтение именно непритязательным простонародным песням, как наиболее полно воплощавшим национальный дух. “Такие песни зачастую намного лучше показывают народный гений, нежели тяжеловесные писания, и имеются среди них столь прекрасные предания, что только по названию своему простонародному могут казаться простыми, однако по истинности своей они превосходят самые лучшие писания”¹², – писал он. Алишан всевозможными способами пропагандировал народную поэзию, дополняя свои публикации краткими или обширными предисловиями. В 1852 г. он на армянском и английском языках издал в Венеции сборник “Армянская народная песня” с небольшим предисловием на английском языке. Сборник был составлен из тщательно отобранных народных песен. В другом случае, в книге “Реликвии родной Армении” он в разделе “Национальные эпические сказания” попытался определить последовательность ис-

торического развития видов национальной поэзии, не усматривая, однако, большой разницы между народными языческими песнями и художественной продукцией поэтов более позднего периода.

В “Национальных эпических сказаниях” Алишан закономерно пытается найти параллели между древними армянскими эпическими певцами и европейскими рапсодами, скальдами и бардами, и с этих позиций оценивает их творения. Однако вдохновленный, с одной стороны, библейским преданием о том, что Ной и его сыновья, сойдя с Арарата, осели в Армении, а с другой – желая укоренить в умах юных Айкаков (Айкак – это тот символический юноша, из беседы с которым слагаются “Реликвии...”) интерес к армянской литературе и возжечь в них огонь патриотизма, Алишан высказывает мнение, что первые песни “сложились из эха армянских гор”¹³. В основе этого утверждения Алишана лежит упоминание Хоренаци рассказов греческого философа Олимпиодора, в которых тот свидетельствует, что у армян с давних пор сохранились предания о Ное и его сыновьях. Это свидетельство и позволяет Алишану утверждать, что армянские народные песни – “наиболее древние после потопа”.

Но есть и обстоятельство, которое смягчает отрицательное впечатление от научно уязвимого утверждения Алишана. Это его горячий и поэтический патриотизм, примат его поэтического склада ума даже в научных трудах. Эту особенность Алишана подметил и метко охарактеризовал Даниэл Варужан: “Алишан был поэтом, занимающимся наукой. Это означает, что он популяризовал науку. Над его музеем, над хранилищем манускриптов и вообще над всем величием его родных развалин висела огромная лира Алишана, и вот слово Хоренаци превращается в песнь, вопль Егишэ – в героическое сказание, мысль Езника – в воображение, молитва Шнорали – в благословение, история развалин, любой след слез и прошлого – в пожар”¹⁴.

С особенно большой долей поэтического воображения созданы им два тома “Реликвий родной Армении”, в которых он значительное внимание уделяет героическим страницам армянской

истории, а также всевозможным рассказам об армянских царях и царском дворе, тем самым возводя в идеал проблему армянской государственности.

Когда Алишан писал свои “Реликвии...” (1869, 1870 гг.), в Европе уже нашла широкое признание и распространение культурноисторическая школа (“Философия искусства” И. Тэна вышла в свет в 1865-1869 гг.), которая рождение литературного произведения связывала с тремя основными факторами – с географической средой и климатом, нацией и временем. Упомянутый труд Алишана несет на себе печать этой школы. “Известно всем, какое влияние имеет климат на туземцев, и что жители крайне жарких или холодных стран худы и болезненны, жители благоприятного климата более благонаравны, воспитанны и осанисты, живущие в умеренном холоде – более бодры и подвижны, жители туманной страны будто тоже набрасывают на свое поведение покров тумана, они задумчивы и меланхоличны, как, к примеру, англичане и голландцы. ...Учителями греков и римлян в их таком превосходстве в художествах была в первую очередь природа их родной страны, благоприятный климат, обильная растительность, разнообразие или чередование гор и моря. Море – древний седой великий учитель, оно своим мелодичным плеском на разнообразных берегах и в заливах влияло на них самым удивительным образом, сильнее, чем своим громовым ревом, – влияло и будет влиять на грека, венецианца, англичанина, бретонца и на каждую другую нацию, страна которой была осчастливлена тем, что хотя бы часть ее границ, дугой ли, или серпообразно, отдана на потеху и игру, и борьбу с голубыми волнами моря...”¹⁵.

Характерно, что в “Реликвиях...” Алишан вспоминает писателей, поэтов или историков лишь тогда, когда те как-то ассоциируются с описываемыми им географическими красотами, или эти последние как-то связаны с их творчеством и жизнью. Так, например, он описывает природу Армении, горы и снежные вершины, к которым устремляется мысль изнывающего от летней жары человека. И вот желание побывать в прохладных уголках

Армении уводит автора в Сюник, и это дает ему повод вспомнить Степаноса Сюнеци и его сестру Саакадухт, поговорить об их заслугах.

Взгляды Алишана о литературе выражаются в основном в сферах филологии и фольклористики. Среди его филологических работ особенно выделяется монография. “Шнорали и его обстоятельства (жизнь и творчества – Ж.К.)”, в которой жизнь и творчество Шнорали проанализированы во всех их связях, взаимоотношениях, на фоне полученного им духовного наследия, созданных ценностей и традиций.

В этой книге Алишан неторопливо повествует о политических, церковных, литературных обстоятельствах близких к Шнорали времен (прошлого и настоящего), представляет, если можно так сказать, общую духовную и культурную атмосферу. Так, например, одна из глав его монографии называется “Ученые люди и события того времени в Великой Армении... Ани и анийцы, Самуэл, Мхитар, Вардан, его Песенник; Гандзак и ученые монахи-вардапеты; Мхитар Гош; Ахпат и Санаин; Акоб Карапнеци: Ованес Саркаваг Философ (с. 121-136). Автор анализирует также и вопросы общетеоретического характера, не связанные непосредственно с Шнорали и относящиеся к армянской литературе вообще. Так, в связи с поэтическим искусством Шнорали Алишан обращается к общим вопросам армянского стихосложения и приходит к оригинальным выводам. В своей монографии Алишан руководствуется хронологическим принципом и, прослеживая ход жизни и развитие поэтики Шнорали, касается и других проблем, связанных с данным этапом творчества поэта. Труд Алишана “Шнорали и его обстоятельства” следует отнести к наиболее ценным монографиям о древней армянской литературе. Помимо других достоинств, включает в себе множество ценных фактических данных как о Шнорали, так и о его ближайшем окружении и современниках. Одним из наиболее значительных достоинств трудов Алишана (и многих других мхитаристов) является то, что они выявили и доказали кровно-родственные связи и преемственность творчества многих видных деятелей древней

армянской литературы (Магистрос – Григор Вкаясер – Шнорали – Григор Тга и т.д.), убедительно показав, как факел армянской культуры, переходя от отца к сыну, оставался негасимым и дошел до следующих поколений.

Разумеется, критерии оценки Алишаном Шнорали сегодня вряд ли могут быть приемлемы. Иначе обстоит дело с ценностью множества приведенных Алишаном фактов, а критерии его оценки и интерпретация фактов – совсем другое дело. Армянская церковь возвела Шнорали в ранг святых, и это обстоятельство тоже сыграло свою роль в оценках Алишана.

Интерес Алишана к древней армянской литературе не ограничивался одним лишь Шнорали. Помимо монографии о нем, Алишан опубликовал несколько критических изданий произведений древних армянских писателей (“Краткая история” Киракоса Гандзакеци, 1865; “Толкование литургических молитв” Хосрова Андзеваци, 1869; “Писания армянские” в 22 томах и другие работы преимущественно филологического характера) и пользовался каждым удобным случаем для пропаганды древнеармянской литературы и ее деятелей. Новейшие достижения цивилизации ставили древние ценности под угрозу забвения и, по мнению Алишана, чем дальше удаляется современный человек от “прекрасноталанных предков”, тем больше необходимость в том, чтобы не дать их памяти угаснуть. Именно это его убеждение было причиной того, что хотя Алишан и не написал специальной работы по истории армянской литературы, однако в многочисленных своих трудах, в частности, “Реликвиях...” и “Айапатуме” (“Арменияне”), он постоянно обращается к замечательным деятелям древней армянской литературы – Сааку Партеву, Степаносу Сюнеци, Ованесу Саркавагу, Ованесу и Костантину Ерзнкаци и многим другим.

Исключительно ценным трудом представляется “Айапатум” Алишана, посвященный двухсотлетию юбилею мхитаристской конгрегации. Книга эта состоит из двух частей: часть первая – “Историки Армении”, часть вторая – “Истории Армении”. Первая часть – это общие характеристики, вторая же

состоит из избранных отрывков различных “Историй”, представляющих читателям историю Армении с IV по XVII вв. Судя по названиям, можно было бы вполне предположить, что проблемам истории должна быть посвящена не только вторая часть книги (собственно вторая), но и первая. Однако первая часть имеет фактически больше филологическое и даже историко-литературное значение. Причина этого кроется, во-первых, в том, что первые армянские историки V в. были и первыми армянскими писателями, и Алишан не столько говорит о них как об историках, сколько рассматривает связанные с ними филологические вопросы. И второе: помимо “чистых” историков, Алишан говорит также о тех деятелях культуры, значение которых определяется не одними лишь написанными ими “Историями”. Так, например, очень высокого мнения Алишан о поэте Вруйре, которого вскользь упоминает Хоренаци и которого Алишан предположительно считает одним из сыновей Арташеса и “гением многоумным и многоталанным”. Множество восторженных строк посвящает Алишан и поэме Ованеса Саркавага “Мудрая беседа...”, находя, что она “может считаться в нашей литературе бесподобной, не ниже гениальных греческих творений, и жемчужиной в числе его писаний”¹⁶. В-третьих, Алишана меньше всего волнуют вопросы достоверности “Истории” того или иного древнего автора, о чем он заблаговременно предупреждает читателя в своем предисловии. Вместо этого Алишан большое внимание обращает на язык, стиль, образность и вообще вопросы искусства письма, стиля рассматриваемых им авторов. С этой точки зрения характерен тот факт, что он оставляет в стороне проблемы личности Хоренаци и достоверности его истории тем, кто “Хоренаци просеивает мелко” и предпочитает говорить об искусстве описаний Хоренаци: “Поистине удивительно включение в столь небольшую книгу столь многих сведений и такая привлекательность для чтения. Это – многоцветное, узорчатое, высокоумное плетение, на котором сияют поразительные драгоценные камни разума, которые стоят неизмеримо больше, чем написанные о нем критиками холодные и скучные тома. Наш

автор, говоря словами апостола (Павла), умеет возвышать, умеет низводить, плакать со скорбящим и смеяться с ликующим. Есть у него все – от с детской непосредственностью и живостью сделанных описаний до пророческого духа и силы заветов, и пламенных, трогательных или потрясающих восклицаний” (с. 55).

И, в-четвертых, в “Айапатуме”, в части “Историки Армении”, довольно значительное место занимают вопросы видов и жанров древней армянской литературы, ее первых авторов, отраженные в разделе “Эпика и эпические певцы Армении”.

Все это позволяет считать “Айапатум” в немалой степени и историей древней армянской литературы, хотя здесь отсутствует и периодизация литературы, и критико-аналитическое изложение чисто литературоведческого или даже филологического характера. Алишан не избегает давать оценки, однако в них он порой слишком неводержан, а если даже его оценки точны и верны, то зачастую никак не мотивированы, а просто заявлены, может быть, как результат внутренней аналитической работы автора.

Одним из достоинств труда Алишана является и то, что он сообщает наиболее полные для своего времени сведения и факты о деятелях литературы и культуры древней Армении. Кратко и сжато характеризует он того или иного древнего автора, одновременно указывая и те источники, которыми пользовался в своей работе.

Нередко Алишан приводит из неизвестных (точнее – неуказанных) источников ценнейшие сведения о таких авторах, произведения которых были утеряны и о которых наша история сохранила крайне скудные сведения. Так, например, среди “малых историков” он упоминает Вардана Патрика, приводит сведения о его “Истории” и добавляет: “Ни историк, ни писание его неизвестны, считаю, что написал ему (Патрику – Ж.К.) некто, современный или близкий по времени” (с. 71). А о Шапухе Багратуни он приводит свидетельства из других авторов, приводит и описание надгробного памятника, с глубоким сожалением сообщая, что “История” Шапуха тоже утрачена, хотя и не теряет на-

дежды, что какой-нибудь экземпляр его труда все же обнаружится.

В “Айапатуме” читатель может обнаружить множество названий и краткий пересказ речей всевозможных религиозных и церковных деятелей, католиков, епископов... И чем дальше мы по времени от этих деятелей и самого Алишана, тем ценнее эти сообщения. Разумеется, ценность эта имеет больше арменоведческий и филологический, чем литературоведческий характер, но в любом случае наблюдения, замечания и выводы Алишана настолько глубоки и значительны, что историк литературоведения просто не может их игнорировать.

Незаурядная поэтичность, пламенный патриотизм и исключительно ценный вклад в арменоведение обеспечивают Алишану совершенно особое место в истории мхитаристской конгрегации.

Всеми своими помыслами и интересами мхитаристы были устремлены в древнюю армянскую литературу, а слова “новая” и “современная” приобретали в их устах несколько иное значение. Началом новой армянской литературы они считали, исходя из чисто языковых изменений (грабар – среднеармянский), XIV в. Эта точка зрения Г. Зарбханалаяна находит официальное признание и широко пропагандируется. А действительно новое и современное воспринималось ими с трудом и с научной точки зрения практически не рассматривалось. В этом смысле весьма примечательно признание автора статьи “Общая теория новой армянской литературы” (по нашему мнению – того же Зарбханалаяна): “Мы входим в девятнадцатый век, в котором и будем жить. Трудно говорить о современных изысканиях, поэтому наши теории и должны быть по возможности краткими”¹⁷.

Все это, однако, не означает, что мхитаристы были совершенно непричастны или равнодушны к писателям и литературным явлениям своего времени. Как в “Базмавепе”, так и на страницах органа венских мхитаристов “Андес амсорья” достаточно регулярно публиковались портреты и статьи, посвященные видным деятелям новой армянской литературы – А. Пароняну, Г. Отяну, Г. Сундукяну, Раффи, Р. Патканяну, П. Прошяну, и

сравнительно более молодым: Сипил, Цатуряну, Исаакяну, Демирчяну. Удачные портреты и статьи принадлежали перу С. Еремяна, А. Хазикяна, К. Тюрjana.

В периодических органах мхитаристов часто печатались работы многих выдающихся западноармянских и восточноармянских деятелей (Р. Ачаряна, Т. Терзяна, М. Абебяна, Лео, К. Кушнеряна и других), которые оказывали определенное воздействие уже на общий мхитаристский дух. Можно привести хотя бы такой пример. К. Кушнерян, автор литературного портрета “Национальный русский поэт Некрасов”, написанного в связи со смертью поэта, ставит Некрасова, отобразившего горести реальной жизни, много выше Данте, изображавшего вымышленный ад: “Когда муза обдавала Некрасова горечью, он, подобно автору “Божественной комедии”, поистине вулканически извергал страшные, но тщательно отделанные, совершенные и рифмованные стихи. Но он не отрывался от земли и не спускался в ад, как Данте, и не придумывал вымышленные наказания для показа и обличения беззакония, а показывал ад в самих крестьянских избах или переносил его в палаты петербургской знати...”¹⁸.

В таком духе нередко пропагандировались и высокие ценности древней и новой мировой литературы. Одним из положительных явлений в литературоведческой деятельности мхитаристов была их большая пропагандистская работа, – то, что они зачастую первыми обращали внимание читателей и вызывали их интерес к той или иной забытой или обойденной области армянской литературы.

Литературоведческая мысль мхитаристов пережила разные этапы развития, и выразителями ее были несхожие по таланту, знаниям, а нередко и по мировосприятию люди. Однако, как мы уже видели, почти всех их объединяло идеалистическое, консервативное мировоззрение, наложившее явственный отпечаток и на их научный метод.

И хотя деятельность мхитаристов продолжается и в наши дни, значение их стало уменьшаться уже со второй половины XIX в., когда ведущая роль в литературе перешла к светским

слоям, которые и двинули дальше гуманитарные науки, борясь с устаревшими представлениями мхитаристов. Исторические заслуги мхитаристов были особенно значительны в XVIII в. и первой половине XIX в., поэтому прав был Лео, когда писал: “С уверенностью можно сказать, что целый век и почти до середины XIX в. эта школа (мхитаристская литературная школа – Ж. К.) была единственной прогрессивной организацией, которая поставляла армянам свет знаний, так что этот век в истории нашего интеллектуального развития можно и следует назвать веком мхитаристов”¹⁹.

Уже с середины XIX в. прогрессивная армянская литературоведческая мысль развивалась в условиях непрерывного противоборства с мхитаристами.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

НОВОЕ НАЧАЛО

ГЛАВА ПЕРВАЯ СЛОЖНОСТИ ПЕРЕХОДА

Одним из важнейших исторических событий в политической жизни армян явилось присоединение Восточной Армении к России по Туркманчайскому договору 1828 г. Западная Армения по-прежнему оставалась под властью Турции, и с этого момента две части армянского народа начали жить различной социально-экономической и культурной жизнью. Войдя в состав России, Восточная Армения подчинилась ритму господствовавшей в ней экономической и общественной жизни и вступила в новый этап развития. Идеология просветительства, связанная с развитием буржуазных отношений в разных армянских колониях, нашла свое наивысшее выражение на родной почве. Под влиянием Европы определенное оживление переживали и турецкие армяне, причем более активное, чем господствующая Турция.

Вместе с тем армянская интеллектуальная жизнь в начале XIX в. переживала упадок. Лишенный независимости и государственности, жестоко угнетаемый тираническими режимами народ был не в состоянии развивать свою культуру. Несмотря на важную роль мхитаристов и созданные ими значительные ценности в области филологии, литературоведения и арменистики, в целом их литература была далека от народа. Факел, зажженный на острове святого Лазаря, был виден лишь узкому кругу интеллектуалов и ученых-грабаристов, свет его не достигал народа. Речь идет, естественно, не о языке, а о теме и содержании литературы, которая уже не соответствовала вкусам и сознанию людей.

Начавшееся в разных армянских колониях литературное и просветительское движение также не увенчалось весомыми до-

стижениями в области литературы. Высокого уровня национальная и просветительская идеология достигла в индийской армянской колонии, но и здесь литература не дала значительных результатов, и наиболее видный из писателей этой колонии Месроп Тагиадян остался на зыбком водоразделе классицизма и романтизма и не достиг ожидаемого высокого качества мастерства. “Новое качество по исторической закономерности было создано на родной и реальной армянской почве гением Хачатура Абовяна”¹, – пишет А. Инджикян. В истории литературы вообще трудно представить новый качественный этап без какого-либо основополагающего произведения. Таким произведением в армянской литературе стала книга Х. Абовяна “Раны Армении”. “Раны” явились самым значительным политическим и художественным обобщением этого более чем столетнего периода, первым эпическим творением армянского национально-освободительного движения, первым народным романом”, – читаем мы там же. И действительно, Абовян обобщил начавшееся за век до него стихийное литературное движение, что и явилось одновременно началом качественно нового этапа армянской литературы, провозглашенного в предисловии к роману, ставшем литературным манифестом. Абовян стал идеологом просветительского движения на исконно армянской земле. Он и его последователи стремились приблизить литературу к широким народным массам, просветить их и вывести из средневековья. Это движение подняло на новую качественную ступень и литературоведение. Однако зародившееся в литературе и литературоведении новое качество имело и свой непосредственный подготовительный период.

Литература нового периода делала свои первые шаги в основном на страницах периодики. В 40-50-е гг. на западно – и восточноармянском языках выходило значительное количество периодических изданий (“Арапат”, 1850-1851; “Мегу Айастани”, 1856-1885; “Юсисапайл”, 1858-1864; “Азгасер”, 1845-1848; “Азгасер Араратян”, 1848-1851; “Аршалуйс Араратян”, 1840-1887; “Аревелк”, 1855-1856; “Аревмутк”, 1859-1864), которые сыграли немалую роль в общем развитии армянской литературной мысли.

Выходили в свет также отдельные книги, делались переводы, однако литературы, тем не менее, не было. Среди изданий преобладали часословы, псалтыри, требники, календари, изредка словари и грамматики. А той национальной художественной литературы, которая должна была бы стать основой для развития литера-туроведения, не было.

Развитию литературы препятствовали, с одной стороны, неустойчивость политической жизни, а с другой, – ставший со временем непонятным и вышедший из употребления грабар. Из-за мертвого языка были утеряны как чувство непосредственной сопричастности к памятникам древней армянской литературы, так и возможность создания литературы новой. И этот нескончаемый спор грабара с ашхарабаром в значительной степени воспрепятствовал прогрессу литературы. Западные армяне первыми перешли на употребление ашхарабара, и даже такие консерваторы, как мхитаристы, свой “Базмавеп” (1843) издавали на новом армянском языке. У восточных армян ашхарабар получил права гражданства гораздо позже, и даже после Абовяна ему до окончательной победы потребовалось пройти через языковые баталии 50-60-х гг.

Но, кроме этих двух причин, было и еще одно немаловажное обстоятельство. Древняя цивилизация уже изжила себя, жизнь освобождалась от оков феодализма и средневековья, началась новая эпоха – капитализма и просветительства. Литература находилась на переходе от старой цивилизации к новой, и будь даже политические обстоятельства более благоприятными, она должна была пройти определенный подготовительный этап. Первые десятилетия XIX в. были для армянской литературы именно таким подготовительным этапом. И хотя после присоединения Восточной Армении к России жизнь здесь значительно обновилась, однако признаки оживления проявились в литературе лишь в 40-х гг.

Пионерами в перестройке жизни были просветители, в творческих планах которых задача обновления литературы занимала весьма важное место. Именно они – М. Тагиадян, Х.

Абовян, Ст. Назарян, Г. Ахвердян, М. Налбандян – предложили новые критерии и теории, в русле которых и должна была отныне развиваться литература новых времен. В своем стремлении к всемерной европеизации жизни и в неустанной борьбе против феодализма центральное место они отводили литературе, и поэтому создаваемая ими наука о литературе приобрела в этот период сильное публицистическое звучание и определенный гражданский пафос. Это закономерное для каждого нового начала явление, а армянская литература и литературная мысль в 30-40-х гг. XIX в. явно знаменовали собой новое начало.

Наука о литературе развивалась медленно. Причиной этому были и недостаточность материала национальной художественной литературы, и отсутствие философского осмысления новых социально-политических явлений, и сам язык ашхарабар, еще бедный, неоформившийся, не имевший разработанной терминологии для выражения научных понятий своего времени. Именно язык был причиной того, что научные и литературоведческие воззрения не формулировались, а описывались, и некоторые авторы даже избегали говорить на серьезные темы. Так, например, Ст. Восканян, перепечатывая в “Аревелке” роман Шатобриана “Апепсераж” (1855, N-11), избегает развернутой оценки этого произведения, поскольку находит, что армяне еще не готовы воспринять подобные суждения: “...История французского литературоведения еще настолько незнакома в Азии, что оказалось необходимым (и это не в первый раз) сдержать наши стремления и ждать другого времени и повода”. И такое признание было не единственным.

На рубеже старых представлений

Литературоведческая мысль, однако, пусть медленно и с трудом, но пробивала себе путь и укоренялась в армянской действительности – через переводы, предисловия, публицистические статьи. Появлялись первые термины теории и истории. В этом смысле особый интерес представляет обширное предисловие

Саргиса Тиграняна, озаглавленное “Немного о трагедии” и написанное к переводу “Гофоллии” Расина. Однако исследование Тиграняна можно считать не первым, а последним в том смысле, что он продолжает защищать принципы классицизма, – то давно было начато в армянской действительности. Это был период, когда старое еще господствовало, а новое находилось в подспудных подготовительных брожениях.

Важным был не столько перевод Расина, (классицистических писателей переводили немало, особенно мхитаристы), сколько литературоведческая ценность предисловия. Здесь фактически впервые в восточноармянской действительности была представлена теория и история целого жанра в общемировом охвате – в данном случае трагедии. И хотя мхитаристы как до Тиграняна, так и после него не раз рассматривали вопросы эстетики классицизма, столь целенаправленной, конкретной и цельной работы они создать не сумели. Если выходившая в Москве газета “Молва” высоко оценила перевод и отметила, что это одна из первых попыток перевода поэзии новой Европы, причем выполненная на одном из древнейших языков Азии, то в своей работе “Обозрение истории гайканской письменности” Ст. Назарян особо отметил не только уровень перевода, но и предваряющее его “научное предисловие о сущности драматургии”².

Характеристику трагедии Тигранян дает с точки зрения эстетики классицизма. Он первым употребляет термины “классицизм” и “романтизм”. Единственно верными и истинными представляются ему принципы классицизма: закон триединства, возвышенный и высокий стиль языка, который, “будучи верен канонам, исконным своим благородством совершенствует все творение”³. Тигранян уже предчувствует смену литературных направлений, приход романтизма на место классицизма, поэтому называет первый новым, а второй – старым направлениями. Но хотя романтизм он и называет новым, однако замечает, что “этот последний (романтизм – Ж.К.) виден и в некоторых творениях древних” (Там же). Прекрасно знакомый с теорией классицизма, Тигранян в то же время весьма поверхностно знает романтизм и

характеризует его не по главным и основополагающим признакам, а лишь в плане отличий от классицизма. Следуя теориям европейских ученых, в частности, точке зрения Эберхарда, он рассматривает романтизм как отклонение от строжайше определенного закона триединства в классицизме и отмечает привнесение романтизмом элементов, чуждых старому направлению. К присущим романтизму и чуждым классицизму элементам он относит “явления и характеры комедийные, суеверия простонародные, колдовство, чудеса, перевоплощения – словом, всевозможные порождения средних веков”. А это – качества, которые отвергает классицизм, основывающийся на критериях рационализма. Следуя примеру классицистов, Тигранян считает главными для литературы истинность, естественность и достоверность и с этой точки зрения отвергает использование в произведениях таких эпизодов, которые, имея целью воздействовать на чувства и воображение читателя, отходят от естественности и становятся неубедительными. И автор с позиций классицизма восстает против неестественностей и преувеличений в романтических произведениях. Культ рационализма и истинности В. Терзибашян, новейший теоретик классицизма, считает результатом эпохи просвещения. “Нужно было просветить умы, и основывающаяся на естественности, истинности, умственной дисциплине и строгом порядке поэтика классицизма еще могла помочь освободиться от созданных средневековой мистикой и освященных суевериями литературных штампов, своеобразного готического формализма, противоречащих разумности и здравому смыслу форм. И не случайно Тигранян считает предрассудки, колдовство, перевоплощения и прочие чудеса порождениями средневековья, отвергаемыми поэтикой классицизма”⁴, – пишет он. На наш взгляд, осуждение предрассудков и волшебства вовсе не является результатом эпохи просвещения. Еще в трудах наших историков и грамматиков V в. эти явления были осуждены с позиций христианства (грамматическое толкование Давида Грамматика, “Книга Хрий” Хоренаци и др.) и рассматривались как элементы языческого мышления. Критика трагедии, зародив-

шейся в языческие времена, переосмыслялась в христианскую эпоху, и теперь этот процесс отражался и на эстетике классицизма.

В связи с “Гофалией” Расина Тигранян характеризует жанр трагедии, опираясь на мнения национальных и европейских ученых старого и нового времен. Это значительный прогресс, поскольку автор раскрывает также ход научного восприятия жанра трагедии, начиная от Аристотеля, Давида Анахта и Хоренаци до Расина, Джонсона и Александра Попа, вплоть до современного ему русского ученого Мерзлякова и трудов французского арменоведа Сен-Мартена. Это был вполне научный подход, выказанный автором, тогда еще студентом Московского университета. Он свел воедино высказанные разными писателями и в разное время мнения и точки зрения, обобщил их и создал теорию жанра. Тематами трагедии являются великие потрясения, страшные поражения, падения с высот власти, славы и т.д., однако, – повторяет Расина наш ученый, – для трагедии вовсе не обязательны лужи крови, преступления и убийства. Вполне достаточно, если трагедия возбуждает чувства и страсти и вызывает возвышенную грусть. Главное для трагедии, – ссылается Тигранян уже на Аристотеля, – это вызвать чувства ужаса и сострадания, что и есть “основа и предмет ее и эти чувства как таковые – орудия для возбуждения души” (с. 17). Ужас возникает от осознания несчастья, от причиненной им горечь и возбужденной тревоги, а сострадание рождается из участия к попавшему в беду человеку, которого мы считаем достойным лучшей доли. Далее Тигранян объясняет, какие состояния можно счесть трагичными, и предупреждает, что отнюдь не каждая смерть (например, врага) или несчастье могут стать материалом трагедии – она требует столкновения сильных и могучих страстей, это конфликт между человеческой невиновностью, добродетелью и благородством с одной стороны и пороком, безнравственностью, преступлением – с другой.

Научная ценность предисловия С. Тиграняна была бы значительно ниже, если бы он ограничился лишь теорией жанра

трагедии. Но автор после теоретического разбора трагедии переходит и к истории жанра, показывая ход развития трагедии в разных странах (Греция, Франция, Англия, Россия и др.) и называя выдающихся ее представителей. Среди всех трагиков старых и новых времен наивысшую оценку он дает Вильяму Шекспиру: “Ибо не было в его времена никого, столь превосходного в знании языка, и никто не мог создавать всевозможные действия, талантливей и лучше являть прекрасное, чем Шекспир, возбудитель страстей, умелый и возвышенный, изобретательный и многоцветный, грустный и веселый” (с. 58). Воздаст должное Тигранян и шекспироведам, отводя особое место Александру Попу, одному из первых, кто оценил Шекспира и отредактировал первое издание его пьес. Разумеется, теоретик-классицист Тигранян не забывал, что Шекспир не вполне соответствовал его идеалу писателя-классициста и “был совершенно чужд канонов”, однако, тем не менее, он ставил его очень высоко. Но эта оценка не означает отхода от классицизма, поскольку во всех странах первыми, кто оценил Шекспира, были именно классицисты.

В предисловии Тиграняна содержатся важные сведения и об истории русской драматургии. Он часто высказывает высокий вкус, владение современными критериями оценки художественного произведения.

К сожалению, Тигранян не находит в армянской литературе ничего утешительного и интересного о существовании и развитии жанра трагедии и заключает, что хотя нашей родной литературе “и не чужда поэзия лирическая и та, что обычно называют эпической, однако театральная – да, чужда совершенно” (с. 70). Правда, у нас были “богоданное” перо Нарекаци, жалобы Шнорали, стихи Шаракноца (сборника духовных гимнов), и по причине всевозможных бедствий армяне вынуждены были прятать свои книги в стенах, могилах, разных сырых тайниках, от чего утеряно очень многое; однако драматических произведений среди них нет, а несколько написанных или переведенных в новейшие времена (60-е гг. XIX в.) трагедий⁵ не выдерживают критики в сравнении с европейскими пьесами.

Таким образом, первый удачный опыт теории и истории трагедийного жанра опирается не на национальный, а на зарубежный материал. Но перевод и предисловие Тиграняна не были запоздалыми в том смысле, что еще в 30-е гг. прошлого века армянский классицизм был на подъеме, а глава армянских классицистов А. Багратуни еще не написал своего шедевра – “Гайк-богатырь” (1858).

Следует отметить, что довольно длительное время литературные термины и понятия входили в армянское литературоведение посредством иноязычного материала, теории разрабатывались большей частью в предисловиях к переводам или же статьях, рецензиях и очерках, посвященных иноязычным писателям. Это явление наиболее сильно проявилось в армянских колониях, находившихся в российских и европейских центрах, где армяне тесно соприкасались с прогрессивными деятелями культуры. Но даже в этом случае литературоведческое восприятие носило описательный характер, а определения были поверхностными. И все-таки именно это терминологическое заимствование, поиски соответствующих форм литературного мышления и вообще вовлечение в сферу европейской литературоведческой мысли и было наиболее главным и существенным. В этом смысле весьма значительную роль сыграли издания Ст. Восканяна “Аревелк” и “Аревмутк”, выходившие в Париже. Целенаправленное ознакомление армянского читателя с французской и мировой литературой через армянские переводы зачастую дополнялось анализом переведенных произведений. Нередко публиковались юбилейные статьи и некрологи (Беранже, Жерар де Нерваль, Шатобриан...), автором которых был чаще всего сам Восканян. По одному из таких поводов – в некрологе о французском писателе Жераре де Нервале – Ст. Восканян знакомит своих читателей с классицистическим и романтическим направлениями, не особо, однако, углубляясь в их суть и основные положения. “Так или иначе, во французской литературе разгорелся огромный спор. С одной стороны, пустопоржние классики (*classique*), с другой – отважные и бесстрашные романтики (*romantique*) пошли

друг на друга группами, используя любое оружие и измышляя всякие приемы, чтобы уничтожить друг друга, и ничего ради этого не жалеют, особенно романтики. Жерар держал сторону этих последних, он отважно бросался в эту битву, и немало раненных его могучим пером классиков были повержены в пыль ветхих книг и стонали в полусмерти”⁶. И хотя явственно заметна несколько ироничная симпатия автора к писателям-романтикам, главное здесь – употребление европейской терминологии. Чтобы значение этого факта стало понятней, скажем, что даже в 60-е гг. такой прогрессивный деятель, как Ст. Назарян, довольно четко охарактеризовав романтизм и реализм в их существенных признаках, так и не употребил названий этих литературных направлений⁷.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В 40-60-е ГОДЫ XIX в.

Проблема нового литературного направления

В 40-х гг. XIX в. назрела и стала еще более острой и насущной проблема направления развития литературы. Литература стремилась освободиться от пережитков средневековья, избавиться от сковывающих религиозных догм, окостеневших языковых форм и искала пути к этому. Это было связано с проблемой языка, ибо новое содержание на старом языке было бы непонятным.

Виднейший и талантливейший восточноармянский деятель из армянской индийской колонии Месроп Тагиадян последовательно развивал вопросы нового направления и нового содержания литературы, стремился освободить ее от мистицизма и придать ей национально-патриотическое содержание. Однако ему не удалось решить проблему единства нового языка и новой литературы. Тагиадян остался верен грабару, он не смог понять значение ашхарабара и безоговорочно отдавал приоритет грабару: “Кто пишет простонародно, труд того частный и узкий, а кто пишет на грабаре – труд того для всей нации и общества”¹. Для столь прогрессивного деятеля, как Тагиадян, подобное ошибочное утверждение кажется как минимум странным. Микаэл Налбандян, впоследствии весьма похвально отзывавшийся о нем, удивлялся тому, как Тагиадян “не подумал, что смысл речи и письма в том, чтобы народ читал и понимал”. Оставаясь в вопросах языка консерватором, Тагиадян, однако, упорно стремился изменить содержание литературы и, озабоченный ее перспективами, делал упор на патриотическую тематику. “Мы пожелали на примере героических деяний предков наших посеять в мыслях нации исконное благородство и далее ее саму побуждать к ра-

венству с остальными, дабы чужие чудеса своим превосходством не ослепили глаза наши”², – писал он в статье “Право Гайка сражаться против Бэла”.

Теория Тагиадяна о развитии традиций армянской литературы на патриотических примерах была, по мнению некоторых, преждевременной. Многие находили, что в условиях упадка армянская литература не в силах самостоятельно подняться на ноги и сравниться с современной литературой европейских народов. Необходимо ограничиться пока одними переводами, обрести необходимый литературный и образовательный уровень, усваивать опыт других литератур, а потом появится и возможность создавать свою. Против подобных построений восстал Тагиадян в своей статье “О переводе”, написанной как диалог двух вымышленных литераторов, стоявших на противоположных позициях. Выразитель противоположных Тагиадяну взглядов, которого он называет “некий друг из Батавии”, первоочередной задачей считает обучение у европейцев, переводы их произведений. В этом нет ничего антинационального, уверяет “друг”, и даже больше – это совершенно закономерное явление: ведь и европейские нации учатся друг у друга, и все они, в свою очередь, учились у античной литературы. “Если б англичане и французы, эти две светлейшие нации в современной Европе, не припали в детстве своей литературы и искусств к грекам и римлянам, беря у них, а “замыкали” бы все свои науки и деяния в пределах своей нации и национального, то не превзошли бы ныне их, учителей своих, и не прославились бы по всему свету...”³.

Учиться у христианских народов вовсе не зазорно и не вредно, поучал “друг”, наоборот, это способ исправить собственные недостатки и восполнить недостающее. А поскольку наши наука и литература еще находятся в младенческом возрасте и не могут многого дать нации, то следует как можно больше восполнять то, чего мы пока не имеем, переводами, дабы ликвидировать отставание литературы. “Каким же еще способом мы можем сделать это, как не переводами их лучших книг – и из научных, и из политических, и из исторических, и, в чем особенно

нуждаемся, из поэтических сочинений (однако, повторю, – с выбором), и первым делом от этого извлекаем пользу всеобщую – вечное имя и сияние, и другую, личную пользу – нравственность и счастье” (там же). В подобной постановке вопроса важным является, несомненно, не литературное направление в смысле метода а вопрос общего развития литературы. Как мы видим, “друг” предлагает заложить основу национальной литературы на переводах. Он уверен, что это даст настолько прекрасные результаты, что придет время, когда можно будет возратить все с процентами (“когда чужие почтут достойным переложить наше на язык свой”).

Сторонники этой точки зрения, боясь обвинений в ренегатстве, тут же оправдываются тем, что “лучше любить нацию, чем национальное”, и их теория вовсе не означает отказа от национального и отсутствия патриотизма. В армянской действительности не было условий, учебных заведений, не было той культурной и литературной среды, в которой могли бы появиться Вальтер Скотты и Байроны. В этом причина того, что с переводов начали свою деятельность мхитаристы, хотя, разъясняет автор этой точки зрения (или же сам Тагиадян от его имени), по всей видимости, причиной того, что мхитаристы оказались далеки от светских произведений, была также их папистская ориентация. Правда, предупреждает теоретик, сначала – на этапе переводов – наша литература будет лишена национальной формы и содержания (“облачения национального”), но ведь и результат будет большим, ведь лучше облачаться в роскошные чужеземные платья, нежели ходить в жалком национальном рубище. Словом, согласно этой теории, путь создания национальной литературы должен проходить через уподобление чужим. “...Вначале (да простится за сравнение) пусть опустимся до обезьянничанья, а потом поднимемся до человеческого”, – таким резким заявлением завершает свою мысль “друг”.

М. Тагиадян, не отрицая важности и необходимости учиться у других, в то же время отвергает путь создания родной литературы с чужой помощью. Он находит, что каждая нацио-

нальная литература питается традициями и историей данной нации, героическими деяниями данного народа (“на примерах героических деяний предков наших”). И хотя конечной целью сторонников новой теории также было создание национальной литературы, Тагиадян предпочитает второй путь – от национального к общечеловеческому: “Ибо избрали мы свой твердый путь – бодрым шагом подниматься от знакомого к незнакомому”. Один Саак Партев или Месроп Маштоц могут дать нашей нации несравненно больше, чем Вальтер Скотт и Байрон, как бы они ни были велики, ибо они не в силах арменизироваться и не могут способствовать развитию нашей литературы.

М. Тагиадян сознательно избирает более основательный путь создания национальной литературы на национальной основе – путь, который был выверен опытом предшественников и который должны были продолжить пришедшие после. Однако это вовсе не означало, что путь, предлагаемый “другом”, был совершенно безосновательным и не имел аналогов в истории. Судя по всему, для литератур, находящихся на переходных этапах, заимствование опыта более высокоразвитых литератур, опора на них были достаточно распространенным и закономерным явлением. Римляне скопировали и усвоили опыт греческой литературы, Европа – опыт греков и римлян, Россия – опыт Европы. В этом отношении характерно замечание Карамзина: “Когда Петр Великий сорвал завесу, скрывавшую от наших взоров жизнь цивилизованных народов Европы и успехи их искусств, тогда русский человек, униженный сознанием своей отсталости, но чувствующий, что он способен обучиться, захотел подражать иностранцам во всем – в образе жизни и в платье, в обычаях и искусствах: он переделал свой язык на манер немецкого и французского, и поэзия и словесность наши превратились в отзвук и отражение чужеземных поэзий и словесности”⁴. Впоследствии Белинский, более обстоятельно рассматривая это состояние русской литературы, считает его характерным для длительного периода – от Кантемира и Ломоносова до Пушкина. Наряду с этим, достижения собственно русской литературы он связывает

особенно с именем Гоголя, который утверждал в литературе русскую жизнь, русский национальный дух. Именно это национальное и важнее всего, объясняет Белинский, поскольку “как бы ни было велико в художественном отношении произведение, не запечатленное резко печатью национальности, – оно уже теряет в глазах европейца главное свое достоинство”⁵.

Отрицание упора на переводы чужих авторов в целях развития национальной литературы вовсе не означает, что Тагиадян был против чужой культуры или являлся консерватором. Он сам на страницах редактируемой им периодики пропагандировал европейских и восточных писателей (Байрона, Шекспира, Вольтера, Фирдоуси, Саади и др.), печатал переводы из них. Но когда речь шла о перспективах развития армянской литературы, он решительно отдавал предпочтение национальному.

Озабоченность завтрашним днем литературы на первый взгляд кажется делом ненаучного литературоведения. Однако истинное литературоведение начинается, в сущности, тогда, когда возникает необходимость в теоретическом обосновании будущего литературы. “Когда возникает возможность познавать литературу не статично в ее поэтических родах и видах, а в движении, в ее непрерывном развитии, то есть когда вырабатываются представления и понятия о сущности литературного движения, понятия, которые затем становятся инструментом познания этого движения, формируется подлинная наука о литературе”⁶, – читаем мы в “Истории русского литературоведения”.

Поиски путей завтрашнего дня для армянской литературы и отражение их в армянской действительности 40-х гг. фактически являются доказательством формирования науки о литературе.

В 40-е гг. с еще большей обоснованностью и остротой поставил вопрос о будущем армянской литературы Хачатур Абовян. Европейски образованный Абовян, “назубок” знавший Шиллера и “просеявший мнения Лессинга и Лейбница”, чувствовал себя совершенно беспомощным в деле соединения звеньев прервавшейся цепи армянской литературы. Он не мог просто,

естественно и закономерно продолжить ее – надо было обосновать и необходимость продолжения, и истинность своей манеры, своей формы продолжения. Но он не мог, подобно Тагиадяну, со спокойной душой уповать на грабар, поскольку для него “язык – не пустяк, язык – душа человека”. В создании литературы язык для Абовяна не существовал отдельно – проблемы нового языка и новой литературы были в его представлениях нераздельны.

В своих произведениях разных жанров Абовян обосновывал необходимость нового литературного языка – ашхарабара, показывая, что “Писать на грабаре, все равно, что писать по-русски, по-французски, по-немецки: десяток найдется, быть может, таких, кто поймет, а для сотен тысяч – что мое писание, что мельница ветряная! Ведь ежели народ не говорит на этом языке, не понимает его, тут хоть сыпья золото из твоих уст – что толку? Каждый человек жаждет того, что сердцу его на потребу. Что мне твой сладкий плов, раз я его не люблю?”⁷, – писал он в предисловии к роману “Раны Армении”. Если в своем предисловии к “Предтропье” Абовян обосновывает (в политическом, историческом, социальном, коммуникативном, творческом смыслах) необходимость перехода на ашхарабар, то в предисловии к “Ранам Армении” он делает упор на творческое значение нового литературного языка. Абовян писал, что грабар “застилает”, сковывает творческую мысль, а ашхарабар, как живой и понятный язык, способствует взлету творческой мысли и воображения человека: “Теперь только осенило меня, что грабар и другие языки до сих пор застилали мой ум, сковывая его. Все, что я говорил или писал раньше, было краденое и надуманное, – поэтому-то стоило мне, бывало, написать хоть одну страницу, как либо сон меня одолевал, либо рука уставала” (с. 29).

Проблему нового языка многие народы решили в более ранние времена, однако у каждой страны – свои пути и возможности развития, свой срок решения тех или иных вопросов. “Каждое учение и распорядок должны соответствовать положению и нуждам народа”⁸, – писал Абовян М. Эмину. И именно время Абовяна и образовательный уровень народа самым настоятель-

ным образом требовали решения вопроса литературы и ее языка.

Можно только удивляться дальновидности Ст. Назаряна. В своем “Обозрении...”, написанном в 1846 г., он представлял возрождение армянского языка и литературы именно так, как осуществил это Абовян. Он приводил в пример Данте и находил, что тот проблему языка и литературы решил одним ударом – написав свое творение на провансальском диалекте, в то время как пришедший после него Петрарка не добился успеха своими написанными на латинском произведениями, тогда как его созданные на итальянском творения известны всему миру. Назарян считает, что ту же роль, которую сыграли для Данте латинский язык и провансальский диалект, могут сыграть для армянского писателя грабар и араратский диалект. “Гениальный Данте предначертал всем народам путь, который долженствует быть избираем при создании общепонятного орудия для сообщения мысли. Чем для сего Флорентинца служили Латинское и Провансальное наречие, тем же должно служить для Армян древнее Гайканское, которое по многосторонней своей обработанности, по неисчерпаему своему богатству, в высшей степени способно обогатить собою бедность простонародного диалекта, и уточнить большею частию грубый материал его”⁹, – пишет он. Вряд ли Назарян в 1846 г. был знаком с историей создания “Ран Армении” Абовяна, хотя переписка между ними и существовала. В одном из номеров первого года выхода в свет “Юсисапайла” (1858) Назарян в связи со смертью одного из учеников Абовяна обращается и к его личности, обстоятельно рассказывает об Абовяне, оценивает его дела и заслуги, однако, упоминая некоторые произведения писателя, ни слова не говорит о романе: “Задумавшись над его грустными и полными отчаяния песнями, которые один из моих друзей прислал мне из Тифлиса, следует предположить, что Абовян в одну из мрачных минут покончил с собой”¹⁰. И ни слова о романе, который, видимо, тогда еще не был опубликован.

Итак, почти в одно и то же время – Абовян в 1841 г. в своих “Ранах...”, Назарян в 1846 г. в “Обозрении...” – оба одинаково представляли себе путь возрождения армянского языка и литера-

туры. По всей вероятности, независимо друг от друга (Назарян публиковался раньше, а роман Абовяна распространялся в рукописи, так что у них были равные шансы стать известными или быть безвестными) два выдающихся армянина придавали большое значение армянской литературе, связывая с ней проблему реформы языка.

Сам Х. Абовян к делу преобразования литературы подходит с гениальной простотой, без глубокомысленных научных или философских рассуждений. Даже больше: он будто скидывает с себя груз европейской образованности и облачается в одежды восточного певца-ашуга. Читатель Абовяна еще не достиг той степени, чтобы писатель мог начать с ним научную или филологическую беседу о литературе нового типа и ее принципах. Он сам внешне как-будто опускается до уровня читателя, чтобы ликвидировать существовавший между читателем и писателем непреодолимый барьер. В этом он признается в написанном Боденштедту письме: “В столь памятную для меня масленицу 1841 г. я начал свою историю в такой форме, будто армянский крестьянин рассказывает о чем-то своему соседу. И так, значит, я выкинул из моего романа все надуманное, искусственное и неестественное”¹¹. Достигнутый на этом пути успех свидетельствует о том, что примененный Абовяном принцип был верен, что он нашел форму разговора с читателем (сам крестьянин беседует с соседом) и средство (ашхарабар). Такая форма была не только целесообразной с точки зрения непринужденной беседы с читателем, но и давала возможность писателю свободно проявить свои творческие способности: “Новый армянский язык, на котором я до сих пор с трудом писал даже самые незначительные стихи, пробудил в моей памяти образы, идеи, о которых я даже не мечтал. Мое перо не поспевало за моими мыслями и чувствами. Рифмованные строки потоком изливались на бумагу. Все народные предания и религиозные представления смешались друг с другом, и, конечно, без всякого порядка”, – продолжает Абовян в том же письме. Разумеется, это личное, индивидуальное состояние, которое может не повториться во второй раз не только у

кого-то другого, но и у самого Абовяна, однако, видимо, у кого-то обязательно должно было быть такое состояние, чтобы стало возможным разобрать завал окостеневших религиозных представлений и плотину старого языка, и чтобы хлынул поток народной энергии.

Было бы ошибкой категорично утверждать, что до Абовяна (речь идет о новом времени) не существовало армянской литературы, но, с другой стороны, верно и то, что немногочисленные произведения данного периода, написанные на грабаре, в возвышенном классицистическом стиле, в основном библейского (изредка мифологического или героического) содержания, не соответствовали требованиям века, времени и народа. Не было той литературы, посредством которой можно было бы познать народ. Это обстоятельство и способствовало тому, что у иностранцев возникло представление об армянах как о народе торговцев, не обладавших ни любовью, ни способностями к литературе и искусствам. В издаваемой им периодике М. Тагиадян не раз должен был давать отповедь ошибочным, надуманным, неблагоприятным, а порой и злонамеренным высказываниям об армянах иноземных путешественников, писателей и ученых. Опираясь в основном на старые ценности, Тагиадян в своей публицистике, а профессор Московского Лазаревского института Мкртич Эмин в научных трудах пытались опровергнуть нависшее над армянами обвинение в неспособности и бесталанности. Чувствительное сердце Абовяна было в неменьшей степени уязвлено подобными уничижительными мнениями об армянах, но в своих “оправданиях” он опирался не столько на старые ценности, сколько на творческие качества современного ему народа, выявляя поэтический характер народа. “Европейцы удивляются, что у армян нет порядочной поэзии. Упаси Господь: то изобилие, тот бездонный поток синонимичных слов, которыми они выражают свои чувства, например, радость, грусть, любовь, всевозможные картины и впечатления природы, ее сложность — уже достаточное свидетельство их поэтической души; жаль только, что все это богатство осталось только в руках попов и

церковников, которые, презирая жизнь и мир, презрели и осквернили и все то, что естественно для человека и мира. Но велика надежда моя, что Армения осуществит мечту ее истинных друзей”¹². Все перечисленные Абовяном в его письме качества поэтического характера народа – поток синонимов, изобилие чувств, образность мышления и прочее – являются неотъемлемыми качествами и его романа “Раны Армении”. То есть Абовян, “будто армянский крестьянин” рассказывающий свой роман, процесс создания и развития армянской литературы видел в верном отображении национального характера. Абовян хорошо знал литературу своего времени, во всяком случае немецкую и русскую – Гете, Шиллера, Жуковского и других писателей. Особенно почитал Абовян Шиллера. “Ни один иностранный писатель не привлек меня так с самого же начала, никто не оставил на меня такого сильного и неизгладимого впечатления, как, конечно, Шиллер, и если есть некто, кто во всей будущей моей жизни будет охранителем моей души, моим наставником – то это будет только его возвышенная душа”¹³, – пишет Абовян в одном из своих писем. Столь же восхищается Абовян и Гете, некролог на смерть которого он целиком переписывает в свои дерптские дневники, тем самым выражая свое отношение к этому “несравненному поэту”. Но несмотря на весь свой восторг, Абовян прекрасно понимал также, что ни Гете, ни Шиллер не смогут решить проблем его национальной литературы и что здесь необходим особый, специфический подход. И, сознательно отказавшись от грамматики и логики (“приди заberi свою грамматику, риторику, логику, закрой и отложи в сторону”), от соблазна писать на чужом языке (“иные знают один язык, – я знаю несколько”) и сложного изложения мыслей (“О как глубокомысленно, как мудрено (подчеркнуто автором – Ж.К.) умеет он излагать свои мысли, – сам черт ни слова не разберет, не поймет...!”), Абовян выбирает форму восточного сказа (“а сам сделайся таким же ашугом, как вон те, – будь, что будет...”).

Эту его “ашугскую” манеру верно объясняет абовяновед Пион Акопян. Приводя строки Абовяна, он пишет: “...Это не

означает, будто Абовян пришел к убеждению, что будущие “Раны Армении” должны быть написаны в форме восточного любовного романа или ашугской песни. Речь здесь идет о более тонком вопросе – о понимании секрета воздействия ашугского искусства и применении его в творческой повседневности, чтобы повествование “Ран...” было искренним и непосредственным, а будущие читатели книги прониклись идеями и образами автора, подобно собравшейся на площади или гумне и зачарованно внимающей ашугам толпе”¹⁴. Как в предисловии к “Ранам Армении”, так и в нескольких своих статьях (“Армянская церковная и народная музыка”) Абовян особо подчеркивает огромную впечатляющую силу ашугских песен. Это обстоятельство восхищает и изумляет его, и он пытается дать объяснение тайне этой удивительной силы воздействия ашугской поэзии. “В сильном ли впечатлении, которым они воздействуют на нежные юные души, причина этого, или в имеющихся в них и созвучных нашей душе выражениях?”¹⁵, – вопрошает Абовян.

Какой бы смысл ни вкладывал Абовян в понятие “ашугство”, он искал пути к созданию произведения наибольшей впечатляющей силы. Абовян был просветителем и волею обстоятельств (в его время страна пыталась избавиться от феодальных и средневековых пут и перейти к капиталистическому пути развития), и сутью своей работы (он был учителем), и всем своим характером, и поставленными целями (любить свой народ, открыть ему глаза светом европейского просвещения). Как просветитель он искал те могучие средства, которые обладали бы наибольшей силой воздействия и могли бы вывести народ из тьмы векового невежества. “Потому что мне в некоторой степени известны образ мышления и жизнь моих восточных земляков, армян и других, поэтому я считаю доказанным многочисленными опытами, что они никаким другим способом не смогут лучше и быстрее всего достичь настоящего образования и просвещения, как через изящные искусства – поэзию, музыку и живопись”¹⁶, – частично раскрывает он свои мысли в письме к Жуковскому. И роман Абовяна, который не был ашугством в привычном, буд-

ничном его значении, тем не менее нес в себе элементы этого восточного сказа, – это доказывают хотя бы песни, часто прерывающие прозаический текст. Абовян, автор “Осанны”, романа европейского типа, добровольно отказывается от своих достижений и закладывает новое начала. “Верно, что знакомство с произведениями Гете, Шиллера, Гердера, Руссо, Гомера, Софокла, Вергилия, Горация, Гегеля, Нимейера, также Кумпе и Краузе, воспитание на них и выработка представлений о романе своего времени могли помочь Абовяну написать скорее “европейский” роман, чтобы выдавать эклектические произведения то в романтическом, то в сентиментальном, то в реалистическом направлениях, однако все это гораздо меньше проявилось в литературном жанре Абовяна”¹⁷, – отмечает Д. Демирчян в своей статье “Литературные жанры Хачатура Абовяна”. Абовян заложил основу нового направления (Прошян, Агаян) и теоретически обосновал его в знаменитом “Предисловии” своего романа, однако трудно сказать, что заботило его больше – проблема начала или в равной степени также продолжения? В конечном счете, подвиг коренного преобразования литературы не мог быть совершен без надежд на перспективы, но чисто психологически Абовяна скорее всего волновал вопрос именно начала. “В свое время это был вопрос направления литературы, в качестве такового он и должен рассматриваться. Абовян предложил и первым же осуществил жанр восточного сказа – как наиболее близкого и родного современному ему народу”, – отмечает Д. Демирчян в указанной статье (с. 236). В историю армянской литературы Абовян мог бы войти и одними только высказываниями о жанрах и направлениях армянской литературы, но без практического осуществления своих планов, без пламенного романа “Раны Армении” место его было бы чрезвычайно скромным.

С проблемами нового направления литературы и новых литературных жанров тесно связан и вопрос тематики. Кажется, будто Абовян решает этот вопрос легче, хотя и проходит через этапы опасений и сомнений. Если форма изложения чрезвычайно занимала его, поскольку образовательный уровень народа и

обусловленные им возможности восприятия отставали от требований времени и преодолеть эту разницу казалось делом чрезвычайно сложным, то узнать предпочтения народа в тематическом смысле было гораздо легче. Этому способствовало и то, что Абовян был учителем. “Сердце у меня разрывалось: какую бы армянскую книгу я ни давал им в руки, дети не понимали. Что ни начнут читать на русском, немецком, французском языке, все их невинным душам нравится. ...Однако причина тому была весьма естественная: на тех языках они читали о деяниях знаменитых людей, знакомились с их поступками и словами, в книге находили то, что способно пленить человеческое сердце, ибо она говорит прямо сердцу. Кто не полюбит такого чтения? Кто не захочет узнать, что такое любовь, дружба, патриотизм, родители, дети, смерть, война?.. Но чтоб на нашем языке писалось о подобных вещах – да пусть глаза мне выколуют!”¹⁸.

Итак, вопрос тематики становился все яснее: европейские книги подсказывали – любовь, дружба, патриотизм и должны стать материалом и содержанием литературы. Опутанную религиозными догматами армянскую литературу Абовян сравнивал с европейской литературой светского содержания и отдавал ей предпочтение. “Что имеется – то все о церкви, о Боге, о святых, а между тем книги язычников – Гомера, Горация, Вергилия, Софокла – даже дети держат под подушками, потому что эти книги говорят о мирских делах” (Там же, с. 25-26). В сущности, с этого замечания и начинается новаторство Абовяна, то есть именно изучение и знание жизни, уточнение предпочтений народа дало Абовяну возможность предложить свою программу, составленную с учетом этих предпочтений. Предисловие к роману “Раны Армении” весьма далеко от стройного изложения литературных принципов. Долгие раздумья, тревоги, надежды, разочарования, наконец, огромная радость от найденного выхода столь стремительно льются с пера Абовяна, что в этом потоке мыслей и чувств невозможно, пожалуй, в строгой последовательности изложить логические выводы. Но читатель воспринимает следствие и причину в единой, неделимой форме. После решения вопросов темы,

направления, жанра и содержания перед Абовяном встает проблема нового героя. И только после того, как писатель принимает героическое решение – “сам сделайся таким же ашугом”, – он выбирает героя, похожего на персонажей героических восточных преданий. Гуманизм и глубокая народность направления Абовяна проявляются и в выборе героя. “Вспомнились, кроме них, и знатные люди – многие и теперь еще здравствуют, слава богу. А бедный Агаси мертв – святой могиле его поклон. Нечего кривить душой, – избираю его” (с. 28), – признается Абовян.

Логично, что даже разрешив свое внутреннее противоречие, Абовян успокаивается только тогда, когда первый его читатель восклицает: “Наш армянский Ломоносов родился!..” Опасения Абовяна относительно того, как будет принят роман, подсказывают, что основанное им новое направление нуждалось в общественном поощрении и что верность его должно было подтвердить будущее. Так оно и случилось.

В середине 40-х гг. (1844-1846), когда Ст. Назарян в далекой Казани предлагал свою программу будущей армянской литературы и указывал на пример Данте, Абовян уже задумал и написал свой роман. По злой иронии судьбы Абовян не увидел выхода в свет своего романа: он был опубликован в 1858 г., вновь возбуждая споры о направлении литературы, что волновало Абовяна еще полтора десятилетия назад. Одним из первых, кто откликнулся на роман Абовяна и стал его защитником, был Степан Воскан: “Как видно, г. Абовян обладал очень дальновидным патриотизмом и, поняв в конце концов, что грабар, особенно тот, которым пишут, следуя мудрецам из Венеции, – скорее препятствие, нежели продвижение в его деле, пожертвовал своей славой ученого и отказался от старых писаний. Мало сегодня писателей, которые не придерживались бы его мнения и не хвалили сделанного им (подчеркнуто нами – Ж.К.)”¹⁹. Воскан с безоговорочным восхищением оценивает нововведения Абовяна в вопросах языка, темы и особенно выбора героя. Он выражает убеждение, что именно в указанном Абовяном направлении должна развиваться армянская литература: “Если сделанное г.

Абовяном будет продолжено другими писателями, то это может положить конец нашей духовной бедности и взамен суетных или чужеземных писаний утвердить нашу национальную литературу. Сердце народа – вот источник литературы, его прошлое и традиции – вот материал писания, нация и человечество – вот цель, к которой истинный писатель может направить и повести за собой народ, к которому он принадлежит” (Там же, с. 356). Правда, объясняет Воскан, утверждение этого пути потребует больших усилий, поскольку “некоторые церковники, защищаемые некоторыми армянами”, будут всячески препятствовать ему. И в свою очередь восстает против клерикализма, сухих летописей и выдвигает проблему отображения армянских традиций, изображения армянских героев и заключает, что “религия не запрещает нации иметь светскую литературу, славу и язык”.

В 50-е гг. вопросы развития литературы и ее дальнейшего пути становятся предметом первоочередных забот журнала “Юсисапайл”. Говоря о направлении или позиции “Юсисапайла”, в первую очередь следует иметь в виду, разумеется, Степаноса Назаряна. Свою озабоченность будущим армянской литературы Назарян высказывал еще в 40-е гг., находясь в Казани. Независимо от Абовяна и почти одновременно с ним Назарян также связывал создание новой армянской литературы с реформой языка и последовательно, принципиально и упорно поднимал вопрос о признании ашхарабара. В своих трудах (написанных на русском языке книгах “Беглый взгляд на историю гайканской литературы до конца XIII столетия”, 1844; “Обозрение истории гайканской письменности в новейшие времена”, 1846; написанной на грабаре работе “Речь о практической психологии”, 1851; а также созданных на ашхарабаре произведениях “Катехизис”, 1853; “Хрестоматия по новоармянской речи”, 1857; “Сущность армянского языка”, 1858) Назарян защищает ашхарабар и одновременно подчеркивает значение языка в деле создания новой литературы. Мы уже видели, что он приводил в пример Данте, который одним ударом решил задачу нового языка и новой литературы. В этом смысле армянским Данте стал

Абовян, направление которого, хотя бы в вопросе языка, не совпало с указанием Назаряна. Назарян был против абсолютизации диалекта и находил, что новый язык должен опираться, с одной стороны, на богатейшую сокровищницу грабара, а с другой, – на какой-либо диалект (наиболее вероятным считался араратский). Назарян справедливо считал, что насколько язык влияет на литературу (точнее – без языка нет литературы), настолько же важна роль литературы в совершенствовании языка. В статье “Сущность армянского языка” Назарян приводит в пример греческих писателей, в основном поэтов, и показывает, как колеблется их язык в зависимости от определенной среды (каждый поэт писал на своем диалекте – ионийском, сиракузском и т. д.), темы стихотворения, вкуса и предпочтений авторов. “Поистине, поэт не только создатель языка, но только через него язык может развиться и стать отшлифованным, то есть благозвучным, роскошно-богатым, точно передающим мысль... Те нововведения, которые поэт считает нужными, он не выдумывает из себя, а извлекает всегда из общей сокровищницы языка, пусть даже некоторые слова и формы устарели и вышли из простого употребления. Поэт, имея перед глазами своих предшественников, не может позволить, чтобы исчезло богатство древнего языка, поэтому можно сказать, что каждый диалект, на котором писал тот или иной автор, являлся не только родным образцом народного языка, но и своего рода письменным языком. ...Поприще греческих диалектов со временем все сужалось и сужалось, пока не исчезло вообще в одном общем национальном литературном языке”²⁰, – писал он.

Как только будут преодолены сковывающие преграды старой формы (поскольку для литературы язык – это форма, средство выражения), тогда и возникает литература новой формы и нового содержания. Иначе “как возникнуть национальной литературе там, где не существует еще всеобщего языка, где нет общепонятного слова для выражений понятий и чувств?”²¹. Назарян был уверен, что общепонятный язык придаст общенародный характер и литературе, поскольку тогда это будет живая литера-

тура, предназначенная для всех членов общества. “Язык и литература возникнут тотчас, когда армянские литераторы начнут писать для живого настоящего, для всех и каждого, кто при здравом уме, в состоянии читать и понимать какую-либо книгу” (Там же, с. 155).

Абовян, Назарян, а также Налбандян и вообще все армянские просветители рассматривали литературу как отражение жизни народа. И это не удивительно, потому что как ни различались эти писатели по своему мировоззрению, все они высоко оценивали роль народа. “Главная сила и могущество нации – в простом человеке, потому что сумма простых – сотни тысяч, а число знатных – десять или пятнадцать; кроме того, все выдающиеся деятели в науках и искусствах вышли из средних и бедных классов, всемирные открытия и находки сделаны руками людей из простого народа, поскольку в них собраны наилучшие таланты и дарования народа. Пусть этого будет достаточно для объяснения нашему простому армянскому народу его прав, его веса, смысла его призвания в умственном и нравственном переустройстве нации”²², – пишет Назарян.

Если умственное, в том числе и литературное возрождение должен был начать “простой человек”, то есть народ, то он вольно или невольно должен был привнести в литературу и народное содержание. Множество доказательств убежденности в этом мы можем найти в самых разных работах Назаряна. “Армянский народ истосковался по литературе простого народа, доставляющей нации писания на чистом и ясном ашхарабаре как в научном стиле для школ, так и такие, которые давали бы нации ценный материал для чтения и благородную умственную прогулку взамен той пустопорожней жизни, что вынуждены владеть наши армяне из-за неимения приличествующих времени писаний для чтения (подчеркнуто нами – Ж.К.)”²³, – уже по другому поводу разъясняет свою мысль Назарян.

Это означает, что во взглядах всех трех великих армянских просветителей (Абовян, Назарян, Налбандян) – при всем их различии в часто существенных, коренных вопросах – зарождение,

содержание и пути развития новой армянской литературы представляются достаточно одинаковыми. И как бы различна ни была позиция их на пути перестройки общественных отношений (от реформ до революции), их просветительские программы во многом совпадали.

Что же касается вопроса литературных направлений в их научном смысле, то они еще мало затрагиваются и в трудах Назаряна, и вообще на страницах “Юсисапайла”. Независимо от художественного метода литературы (романтического или реалистического) Назарян высоко оценивал произведения, которые выражали критическое отношение к уродливым явлениям действительности. Характерно в этом смысле его отношение к творчеству Шиллера, Пушкина, Гоголя и Лермонтова. “Разбойники” Шиллера и “Ревизор” Гоголя, считает он, дают читателю (или зрителю) знание жизни и подготавливают его к подобным случаям. В статье “Замечания о том, какое нравственное значение имеет театр” Назарян считает важной постановку вышеупомянутых пьес, хотя и уверен, что это не искоренит ни разбойников с большой дороги, ни взяточничества в России. Но эти пьесы могут дать и познание, что уже немаловажно.

Заметно влияние Белинского на взгляды Назаряна. Вслед за Белинским и Назарян считает важным не столько непосредственный практический результат произведения, сколько его нравственное значение. Вот что писал Белинский по поводу того же “Ревизора”: “Недаром же многие у нас не могут без ненависти слышать имени Гоголя, и его Ревизора называют “безнравственным” сочинением, которое следовало бы запретить. Равным образом, теперь уже никто не будет так простодушен, чтобы думать, что комедия или повесть может взяточника сделать честным человеком, — нет, кривое дерево, когда оно уже выросло и потолстело, не сделаешь прямым: но ведь у взяточников также бывают дети, как и у не взяточников: те и другие, еще не имея причин считать безнравственными яркие изображения взяточничества, восхищаются ими и незаметно для самих себя обогащаются такими впечатлениями, которые не всегда оказываются

бесплодными в их последующей жизни, когда они делаются действительными членами общества”²⁴.

В духе русских революционных демократов-шестидесятников оценивает Назарян и творчество Лермонтова, его протест и возмущение против царского самодержавия. Лермонтов удостоивается похвалы армянского критика и за то, что его мстительная лира заклеила убийство Пушкина, что он сказал “самое свободное, самое самостоятельное, самое мужественное слово в России”. “Поэтическим призванием Лермонтова была борьба некоей свободной, особой, возвышенной души с беспощадным самодержавием, которое желало уравнить друг с другом великое и малое, и это отчаяние свободомыслящего русского против тирании царя было, без сомнения, более справедливым и обоснованным, нежели отчаяние английского лорда (Байрона – Ж.К.) против таковой же в его стране”²⁵, – пишет Назарян.

Армянское литературоведение этого периода, конечно, еще не имеет академического характера и глубины, и вместо научных принципов и разработанных четких критериев здесь господствуют публицистическая страсть и общественная позиция – “прежде всего гражданин”. Научные критерии часто подменяются критериями нравственными. Однако превалирование нравственного и публицистического характерно для всего начального, а в 50-60-е гг. новая армянская национальная культура – литература, театр, публицистика, критика – только еще формировалась.

Назарян иногда говорит и о литературных направлениях, однако без упоминания соответствующих понятий и терминов. Он довольствуется лишь определением и объяснением явления. Следуя принципам материалистической эстетики, Назарян дает определения реалистическому и романтическому методам. Реализм он характеризует весьма прогрессивно для своего времени. “И поскольку сущность искусства самодовлеющая и созидательна подобно прекрасной природе, то должен поэт брать в основу ее внешнее подобие, совершенно так же, как ваяющий скульптор, причем в природе всегда можно найти истину и наивысшую красоту (подчеркнуто нами – Ж.К.)”²⁶. Определение

романтизма также опирается на его существенные признаки: “Но если в противоположность этому поэт избирает для себя идею, то есть свой внутренний духовный мир, то должен он опасаться, чтобы не противоречить действительности и не породить таких поэтических писаний, которые лишены тех качеств, которые в первую очередь необходимы для жизненности, то есть истинности” (Там же). Выдающимся представителем этого направления Назарян считает Шиллера, но сам он отдает предпочтение реализму, поскольку романтизм, по его мнению, скован рамками какой-нибудь узкой идеи.

Вопрос о литературном направлении самого Назаряна приводил назаряноведов к противоречивым утверждениям. Некоторые причисляли его к защитникам романтизма, другие считали сторонником реалистического направления, иные же находили, что по своим теоретическим взглядам Назарян отражает переходный момент от романтизма к реализму. Эту последнюю точку зрения разделял и Лео, писавший: “Назарян не освоил совершенно нового направления, романтическое направление оставило у него немало следов, однако эти следы были не столь сильны, чтобы не позволить ему шагнуть в уверенности по пути нового направления. Это был человек переходного периода, он стоял между романтическим и реалистическим направлениями, но он более склонен к последнему, он скорее провозвестник последнего, чем первого”²⁷. Такого же мнения придерживается и Р. Карапетян²⁸: “Поэтому та точка зрения, что в момент формирования новой армянской литературы Назарян был выразителем романтических творческих принципов, верна в той же степени, как верно и то, что он был у нас одним из первых разработчиков основ критического реализма” (Там же). В этих мнениях отражена позиция Назаряна, постольку, поскольку он искал такую литературу (романтическую или реалистическую), которая обладала бы влиянием на общество, а таковой, как показывают его ссылки, с одной стороны, на Гоголя, а с другой, на Лермонтова и Шиллера, могла быть литература обоих направлений – и обличавшая пороки общества, и внушавшая идеалы. Тем не менее, Назарян

видя в природе наивысшую истину, отдавал определенное предпочтение литературе, которая следует природе. С этой точки зрения мы не можем разделить мнение Р. Нанумян, которая пишет: “Литературные взгляды Назаряна, подтверждая принципы романтизма, противопоставлялись классицистическому направлению.

Сравнивая Шиллера с Гете, Назарян отдавал первенство Шиллеру. Он высоко оценивает романтический шиллеровский пафос, его критический дух”²⁹. Действительно, Назарян высоко оценивал критический дух Шиллера, стремление к свободе, выразившиеся в его творчестве. Но то, что Назарян ценил в Шиллере, являлось личным достоинством самого Шиллера, связанным с его талантом, а вовсе не с преимуществами его метода. Назарян совершенно определенно пишет, что поэт, взявший в качестве основы идею, скован ее рамками, и лишь “в редких счастливых случаях” идея не может противоречить “верности”, но даже в подобных случаях поэт остается в “гораздо более узких границах, чем та граница, которую свободно и открыто устанавливает весь безмерный мир внешнего откровения”³⁰. Закономерным для Назаряна является именно правдивое отображение внешнего мира, он делает исключение лишь для великих гениев, каковым считает Шиллера, чья идея настолько глубока, “всеохватна”, что включает в себя явления внешнего мира и вечные законы природы. Подобный “самоидейный поэт” поднимается над ограниченностью своего метода и становится в ряд с поэтами, отображающими весь “безмерный мир”, то есть реалистами.

Понимание критики. Заботы о направлении и будущем литературы сочетались у армянских литературных деятелей и с освоением литературоведческих знаний и терминологии. Интеллигенция, получившая образование за рубежом, приобщалась к достижениям современной европейской науки; в значительной мере усвоили и разработали литературоведческие понятия также мхитаристы. Однако для самого народа было недостижимо ни первое, ни второе, ни иностранные языки, ни грабар. Просвети-

тель, поставивший себе цель дать образование “простому человеку”, стремился национализировать науку, арменизировать ее и был уверен, что только “армяноязычная наука” может служить народу. “...Мы только тогда примем их науку как науку для армянской молодежи, когда она окажется изложенной армянским языком и письмом, пока же армянская наука не армяноязычна и не несет на себе исконного нашего облика, мы ее не признаем и отвергаем категорически”³¹, – пишет Ст. Назарян в статье “Армянский театр в Москве...” Именно потому он часто делал переложения европейских авторов на армянский, таковы и две его статьи о театре.

Назарян был одним из первых, кто стремился познакомить своих читателей с понятием “критика”. В 50-60-е гг. отдельные области в армянском литературоведении еще не выделились, и можно сказать, что термин “критика” охватывал собою все литературоведение. Критика в тот период носила аналитико-публицистический характер, и теория ее развивалась параллельно распространению. Ст. Назарян особо подчеркивал в своих статьях этическое и гражданственное значение критики: “И осознать свои обязанности перед своим любезным народом, быть беспристрастным служителем истины – вот призвание критика и главное его дело” (с. 64). Чувству долга перед народом он придавал первостепенное значение, следуя принципу “прежде всего гражданин”. Назарян ставит выше всего национальные интересы. Так, говоря о посвященном ему переводе Налбандяна (речь идет об “Агасфере” Эжена Сю), Назарян поднимается над чисто дружескими отношениями и делает свое дело “не как друг и знакомый, а как агент нации”. Абстрагирование от приятельских отношений и обстоятельств Назарян выводит из необходимости научной объективности и беспристрастности; нравственное оправдание критика он видит в его высочайшей объективности: “...Глаз, который может определить один лишь недостаток, но не замечает десяти достоинств, – это злой и завистливый глаз, достойный того, чтобы плюнуть в него и вырвать из зеницы, ибо он не исполняет свою обязанность так, как подобает” (Там же, с.

62). Для настоящего критика не должна иметь значения личность автора, поскольку критик имеет дело не с личностью, а с произведением, – по другому поводу отмечает Назарян³².

Теоретическое обоснование наука о литературе получает не только в трудах Назаряна и в “Юсисапайле” (взгляды Налбандяна в этой связи достойны особого внимания), но и в других восточно – и западноармянских периодических изданиях. Вопрос ограничивался не одним лишь усвоением литературоведческих понятий, но и использованием и применением европейских научных принципов и критериев. В этом отношении характерно высказывание переводчика Егишэ на французский язык (архимандрит Григор Карапетян) о важности литературоведческих работ и его требование о разработке критики и ее критериев. Он находит, что в этом вопросе необходимо следовать европейцам, поскольку “что до европейцев, то чем ближе мы будем к ним, тем больше души и света обретем, а оставаясь холодными и отдаленными, будем, как потухшая свеча”³³.

Европейские критерии для армянской критики предлагала и газета “Мегу Айастан”. Европейские народы добились просвещения и прогресса благодаря критике, – пишет автор одной из статей, – жаль, что армяне имеют слабое представление о критике. Он объясняет сущность критики и находит, что “не каждый удостоивается звания критика и не каждый может взяться за это”, поскольку “Должность критика весьма трудна, высока, полезна, опасна и свята. Говорю трудна, ибо критик чужих писаний обязан иметь большие познания в рассматриваемом предмете и совершенный природный талант, которыми руководствуется он в рассуждениях и размышлениях, и обязан он обладать верным чувством к добру и красоте...”³⁴

Наука о литературе получала свое теоретическое обоснование. В 50-60-х гг. XIX в. формировались те принципы и критерии, которыми должна была руководствоваться научная литературная мысль.

Степанос Назарян как историк литературы

Одних заимствованных теорий, если они не сочетаются с литературной практикой данной страны или народа, крайне мало для развития литературоведения. Для осмысления и оценки текущего и прошлого литературного опыта необходима теоретическая основа, но не менее важен и исторический взгляд, который выстраивает в связную и логическую картину литературные явления и делает зримым ход и направление литературного развития. “Без истории предмета нет теории предмета: но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значениях и границах”³⁵, – писал Н. Г. Чернышевский. Рассуждая так, следует считать закономерным, что вопросы теории и истории литературы стали разрабатываться в армянской действительности почти одновременно. В восточно-армянской действительности это произошло в 40-х гг. XIX в., когда Ст. Назарян опубликовал первые свои труды на русском языке – “Беглый взгляд...” и “Обозрение истории гайканской письменности”.

Это была вторая после Сомаяна попытка, в значительной степени опиравшаяся именно на него. Назаряноведы (Н. Марр, Лео, Р. Нанумян) не придают этим трудам значительной ценности, особенно первому из них. Лео считает ее переложением на основе работы Сомаяна³⁶, а Р. Нанумян – скорее следованием немецкому арменоведу Нейману³⁷ (Нейман, в свою очередь, опирался на труды мхитаристов). Подобного же мнения о трудах Назаряна и Ст. Паласанян³⁸. Следует отметить, что эти замечания в основном верны. Разумеется, кроме трудов мхитаристов, Назарян использовал, как это следует из его подстрочных примечаний, работы европейских арменоведов, архивные материалы, библиотечные перечни, всевозможные арменоведческие факты, приведенные в разнотипных иноязычных источниках. И все же Назарян находился под влиянием Сомаяна, пользовался его

итальянской книгой и часто оценивал явления без знакомства с литературными источниками, довольствуясь лишь оценками самого Сомаяна. Так, например, о Мхитаре Гераци Назарян пишет, что его язык, по мнению мхитаристов, был простым. Это означает, что сам он не читал Гераци, а лишь повторяет сказанное мхитаристами. В другом случае, говоря об униатах и их противниках – Воротнеци и Татеваци, Назарян перечисляет их труды и в духе мхитаристов добавляет, что “все сии сочинения писаны слоном столь необработанным, что (им) никаким не пользуются в ученом мире”³⁹. Интересно, что сам Назарян не придает значения спору противоборствующих партий (“там, где говорят страсти, нет науки”, с. 14) и все же в своей работе в какой-то степени поддается влиянию мхитаристов. Если в своей первой книге “Беглый взгляд...” Назарян не говорит почти ничего нового, то во второй – “Обозрение истории гайканской письменности...” – он продолжает Сомаяна и Неймана, поскольку доводит историю литературы до своего времени, говорит о культурной жизни многих армянских колоний и излагает свои взгляды на возрождение армянского языка и литературы. На последних страницах своей книги Назарян выглядит скорее страстным публицистом, озабоченным современными проблемами, чем объективным историком литературы. Это обстоятельство и дало повод Лео написать: “Здесь мы находим не сухое научное исследование, а большое пламенное сердце публициста, который выходит из узких рамок материала и проповедует как пророк нового времени. Назарян здесь – наш первый литературный критик, которым руководят определенные общественные идеалы”⁴⁰.

Кроме влияния мхитаристов, на вторую русскую книгу Назаряна ощутимо и воздействие Белинского. Известно, что Белинский прошел сложный путь мировоззренческого развития, от идеализма и фатализма пришел к материализму, диалектическому анализу явлений и примкнул к революционным демократам. В своем “Обозрении...” Назарян находился еще под влиянием идеалистических воззрений Белинского и судьбы народов объяснял волею рока или провидения. “Народы, во времени и про-

странстве, возникают, цветут и падают или навсегда, или на несколько столетий, пока гений человечества, среди более благоприятных обстоятельств, с новым блеском не возродится из векового своего гроба, и с обновленными силами не пойдет по пути, который Провидением предначертан племенам земного шара”⁴¹, – так начинает свою книгу Ст. Назарян. Впрочем, в дальнейшем он объясняет явления более историческими и политическими обстоятельствами, и начальное его идеалистическое заявление как бы нейтрализуется и растворяется в историческом подходе автора.

Однако влияние Белинского не ограничивается заимствованием лишь некоторых его взглядов раннего периода. И в 50-е гг. Назарян, бичуя негативные стороны армянской общественной жизни, желая укоренить и упрочить среди армян общественное сознание и превратить живущую обособленно отдельную личность в активного гражданина, руководствующегося общественным сознанием, обрисовывает армянскую общественную жизнь в выражениях Белинского и по его примеру: “У армян сейчас нет никакой общественной жизни!” После этого столь категорического высказывания Назарян проясняет свою мысль: “Армянская нация почти сплошь – торговцы, у нее имеются только чисто материальные связи с чужими или своими же. Никаких других взаимоотношений, “духовной торговли” не имеют армяне, ибо все разговоры в этом народе только о серебре да выгоде, и каждый человек имеет свою отдельную и особую выгоду, а потому каждый армянин сердцем и мыслями своими обособлен и отчужден, забился в свой угол, не желая никаких общений с себе подобными, которые дают только просвещение и общие идеи о нации и человечестве”⁴². Точно такие же мысли до Назаряна высказывал о русском обществе Белинский в своих “Мыслях и заметках о русской литературе”: “В нашем обществе преобладает дух разъединения; у каждого нашего сословия все свое, особенное, – и платье, и манеры, и образ жизни, и обычаи, и даже язык. Чтобы убедиться в этом, стоит только провести вечер, на котором сошлись бы нечаянно чиновник, военный, купец,

помещик, мещанин, поверенный по делам или управляющий, духовник, студент, семинарист, профессор, художник; увидя себя в таком обществе, вы можете подумать, что присутствуете при разделении языка”⁴³.

Влияние этой статьи Белинского особенно заметно в статье Назаряна “Заметки о нравственном значении театра” (являющейся переложением Шиллера), в которой общественное значение “Ревизора” Гоголя он оценивал в точности по Белинскому⁴⁴.

Мы не ставим себе целью принижать ценность изложенной Назаряном истории армянской литературы и делать упор на воспринятых им влияниях. Следует подчеркнуть только, что Назарян не ограничивается мнениями одних лишь мхитаристов и зарубежных арменоведов – он стремился обобщить достижения переводной науки своего времени и в значительной мере опирался также на русскую литературоведческую мысль. И если заимствованная им мысль о рождении и смерти народов была идеалистической, то оценка им творчества Лермонтова была несомненно прогрессивной и в духе 60-х гг. В первую очередь это объяснялось переломом во взглядах Назаряна, поскольку первое мнение он высказал в 40-х гг., а второе – в 60-е гг. Все дело в том, что если зарубежные источники своих воззрений Назарян иногда называл, то русские источники он практически не указывает, что может создать ложное впечатление о его научном уровне и воспринятых влияниях. Усугубить это впечатление может следующее высказывание Назаряна. В своем предисловии к армянскому переводу “Демона” Лермонтова Назарян указывает, что он, как и “Юсисапайл” не обращали должного внимания на русскую литературу, и обещает исправить свою ошибку. Однако, по нашему мнению, это признание относится к пропаганде русской литературы, а не к роли русской литературы на формирование взглядов Назаряна.

Но вернемся ко второй из написанных Назаряном историй армянской литературы. Важным здесь является исторический подход к армянской литературе, что было новым для того времени. Говоря о созданных армянами после XIV в. литературных

ценностях, Назарян отмечает также многие их недостатки (недостаточность вкуса, грубость выражений, религиозная схоластика, общий упадок науки) и считает все это следствием исторических обстоятельств: “Осуждать армян безусловно означило бы не знать истории развития современного европейского человечества и требовать от них того, чему нет примеров в летописях образованных народов мира”⁴⁵.

Еще более важно то, что Назарян не ограничивается одной констатацией тяжелых исторических условий: связь история – литература он считает закономерностью, которая подтверждается опытом и других народов. И в этом смысле характерны оценки, данные им Фирдоуси и Гомеру: и тот, и другой могут считаться лучшими эпиками своего народа и страны – каждый из них должен быть сравнен с им же самим, познаваться и уважаться в собственной сфере⁴⁶. Именно особенностями национальной истории определяет каждый народ роль того или иного писателя в своей жизни. Роль эта может не совпадать с объективным общемировым значением писателя: ведь определенные обстоятельства могут предоставить поэту более почетное место среди его народа, нежели то, которое могут отводить ему другие народы, и каждый народ вправе определять место и значение поэта или писателя для себя самого, а не для других. Вот почему Фирдоуси – величайший поэт для персов, а Гомер – для греков.

Показывая крайне низкий образовательный уровень армян и невежество церковников, Назарян объясняет причины этого: “В народе, едва только начавшем свободно дышать, в народе, в котором все воспоминания исторические, все сознание духовно-нравственное, кроме религии и одного физического существования, под удавливающим гнетом азиатского деспотизма заглушены, а должны были заглушаться, мы не вправе предполагать возможность к мгновенному процветанию. Нет скачков как в мире вещественном, так и духовном. Все следует закону необходимой постепенности: всякое новое развитие требует времени и, так сказать, живительного дыхания счастливых обстоятельств”⁴⁷.

В своем “Обозрении...” Назарян не периодизирует путь развития армянской литературы, излагая материал в хронологическом порядке, по векам, что, однако, не мешает ему выделить наиболее значительные этапы литературы. Так, особое внимание уделяет он XVII в., во многом гораздо более благодатному, нежели предыдущие. И хотя его объяснение причин этого (основание училищ) во многом поверхностно и недостаточно, однако он верно подмечает зародыши возрождения, начавшегося в XVII в. Исторический в целом взгляд высказывает Назарян и в отношении начавшегося в XVIII в. движения и, в частности, в отношении к мхитаристам. Вначале переоценивая последних, затем он осуждает и ограничивает значение их деятельности.

Одно из достоинств труда Назаряна состоит в том, что он иногда пытается сравнить некоторые явления и личности со сходными литературными явлениями других народов. В этой связи наиболее интересна для нас не столько точность этих сравнений (“Всякое сравнение хромает”, – гласит немецкая пословица), сколько стремление Назаряна вывести явления армянской литературы из изоляции, уточнить и подтвердить их опытом других литератур. Так, например, он делает не особенно удачную попытку сравнить Мхитара Себастици с Винкельманом и Шлегелем, двумя видными деятелями немецкой литературы, и находит, что память о Мхитаре армяне должны хранить столь же свято, как немцы – память о Винкельмане и Шлегеле.

Обширное место в своем “Обозрении...” отводит Назарян трудам западноевропейских арменоведов – Неймана, Сен-Мартена, Петермана и других, однако наряду с признанием важности проделанной ими работы вступает с ними в спор, зачастую греша против научной истины.

“Обозрение...” Назаряна является пусть беглой, но все же попыткой цельного изложения истории армянской литературы. Автор обращается к истории культуры (периодика, училища, общества) самых разных армянских колоний (Индия, Константинополь, Смирна, Астрахань) и создает ту необходимую основу, которую впоследствии можно дополнить и продолжить.

В качестве первых попыток созданные Назаряном обе истории армянской литературы имели, естественно, больше недостатков, чем достоинств, а русский язык, на котором они были написаны, не давал широких возможностей для их популяризации в армянской среде. И все-таки мы должны отдать должное Степаносу Назаряну за создание этой важнейшей области литературоведения.

Литературоведческие взгляды **Микаэла Налбандяна**

Для выявления и осмысления литературоведческих взглядов Микаэла Налбандяна (1829-1866гг.) важнейшее значение имеет то, какое место отводил он литературоведению в жизни народа. В сущности, взаимосвязь литературы и жизни М. Налбандян воспринимал, особенно на втором этапе своей деятельности, с материалистических позиций. Если в “Слове об армянской письменности” (1855г.), написанном в первый период, в его взглядах на взаимосвязь литературы и жизни ощущался идеалистический оттенок, то позднее по мере мировоззренческой эволюции этот идеализм исчезает. “Дух, которым живет народ, одухотворяет историю, а последняя – художественное творчество. Следовательно, каков народ, такова и его история, а какова история народа, таково и художественное творчество его”⁴⁸. Сказанное нами выше относится именно к этому “духу”, который, по мнению автора, являлся движущей силой истории. Следует отметить, что этот “дух” не занимал существенного места в теории Налбандяна, поскольку в том же “Слове...” он заявляет более четко и определенно: “...как нам кажется, а также согласно просвещенному мнению других, источником художественного творчества является политическая жизнь народа, следовательно, и история” (там же). В “Вопрошении мертвых” (1859) душа или дух не играют уже никакой роли, а “Единственным источником национальной литературы народов является их национальна

история, то есть – жизнь нации” (там же, с. 133). В своих оценках явлений армянской литературы Налбандян руководствуется материалистической точкой зрения, хотя временами придает этой связи (жизнь – литература) слишком механический характер, впадая иногда в крайности. Поскольку литература отражает реальную жизнь, считает Налбандян, а политическая жизнь армян была лишена надежности и стабильности, то у них не было и более или менее поэтической, то есть художественной литературы. А то, что имелось, представляло, из-за неустойчивого политического положения, одни лишь стенания и плачи – от Хоренаци до Шнорали. Это закономерное явление, пишет Налбандян, поскольку где это видано, чтобы человек, войдя в дом покойника, пускался в свадебные танцы, и если страна в отчаянном и безнадёжном положении, то такова же и ее литература. “...Поэзия – это некое зеркало, в котором отражаются пути жизни нации”, – в том же “Слове...” обосновывает свою мысль Налбандян.

Произведения древних армянских писателей – М. Хоренаци, Е. Кохбаци, Егишэ, Парпеци, Г. Нарекаци, Шнорали и многих других – и их самих Налбандян удостаивает самой высокой оценки. Средневековая армянская светская поэзия, судя по всему, была ему неизвестна. Поэтому он приходит к выводу, что армянская литература – поповская, от нее несет средневековье. “Безрадостная литература! И как можно требовать, чтобы этакой литературе народ дал ход, чтобы он принимал ее с любовью и уважением?”, – пишет он в предисловии к переводу “Агасфера” (т.1, с. 215). На первый взгляд может показаться, что взгляды Налбандяна противоречивы, поскольку в отдельности он воздает должное каждому писателю, в то же время находя, что в целом литературы у армян нет. Однако противоречие это кажущееся, а причин для такого впечатления и оценки несколько. Первая: он применяет для своих оценок разные временные критерии – древняя литература была хороша для своего времени, современным же требованиям она не удовлетворяет. Вторая: древняя литература – это в основном историография, ныне же требуется создать литературу художественную. Третья: язык древней

литературы мертв и непонятен, литература же нового времени и нового содержания должна писаться на общепонятном ашхарабаре. Именно с этих позиций и заявлял Налбандян, что “армяне до сих пор не имели светского просвещения; они имели и имеют – хорошее или, дурное – просвещение церковное” (там же, с. 216).

Столь суровое отношение Налбандяна объяснялось, с одной стороны, действительно печальным состоянием армянской литературы, а с другой – охватившим всю Россию критическим духом. Не случайно, что Налбандян в своих статьях ссыался на Писарева. В 60-е гг., до ареста Чернышевского и Писарева (1862), на страницах “Современника” и “Русского слова” шла оживленная полемика об общественной роли литературы и искусства. М. Налбандян перенял у Писарева его критическое отношение, однако в своих оценках древних писателей никогда не впадал в такие крайности, как Писарев. Известно, что Писарев полемизировал с Белинским по поводу оценки Пушкина, находя, что наряду с Державиным, Карамзиным, Ломоносовым и Жуковским следует сдать в архив и не читать также Пушкина. Эстетическое чувство было для Писарева чем-то негативным, поэтому он и считал, что только человек с таким чувством и может в наши дни читать Пушкина. Первоочередное место в художественном произведении он уделял мысли, рассудку, утилитаризму. В своей знаменитой статье “Реалисты” он писал, что люди читают книги лишь для того, чтобы узнать что-то новое и обогатить собственный опыт. “Истинный”, “полезный” поэт должен знать и понимать все, что в данную минуту интересует самых лучших, самых умных и самых просвещенных представителей его века”, – затем уже вполне справедливо заявляет он⁴⁹. Повторяем, что Налбандян был далек от крайностей Писарева, тем более, что в то время Писарев не написал еще своих статей “Ревизор” (1864) и “Пушкин и Белинский” (1865). Тем не менее, Налбандян унаследовал от Писарева крайне отрицательное отношение к отжившим свой век и устаревшим явлениям жизни и литературы. “Прошли времена, – говорится очень хорошо у господина Писаревского, – когда люди полагали, будто к светильнику знания можно приблизиться лишь

в жреческом одеянии. ...Удивительно, до чего переменялся мир! Но еще более удивительно, что и до сих пор есть много людей, которые не верят тому, что мир на самом деле переменялся”, – пишет Налбандян (т. 1, с. 216).

Еще в “Слове об армянской письменности” заметно, и это уже отмечали налбандяноведы, влияние на Налбандяна и Белинского. А Белинский тоже выказывал остро критическое, хотя и не игнорирующее историзм, как у Писарева, отношение к русской литературе. Это сравнительно более сдержанное отрицание Белинского оказало на Налбандяна гораздо большее влияние, чем крайности Писарева, пришедшего на смену Белинскому и современника Налбандяна.

С учетом беглого обзора этих фактов можно сказать, что пытливый, аналитический, все подвергающий сомнению и пристальному рассмотрению дух времени свое наивысшее выражение в армянской действительности нашел в произведениях М. Налбандяна. Деятельность Налбандяна, как и Назаряна, совпала с формированием и пробуждением армянской нации, и он стал одним из ревнителей национального достоинства, стремясь на подобающем уровне представить литературу своего народа на международной литературной арене. “Нет сомнений, что в истории человечества никогда еще так явственно и определенно не выявлялись национальности, как в настоящее время. ...Это происходит и в нашей нации, у нас в груди тоже начинает биться живое сердце...

...Побуждаемый этими соображениями, я вступаю на поприще армянской литературы, желая заложить хоть несколько камней там, где, возможно, когда-нибудь возвысится здание армянского национального самосознания”, – раскрывает в “Дневнике” свои цели Налбандян (т. 1, с. 428-429).

В деле возведения “здания национального самосознания” Налбандян особое место отводил литературе – как решающему фактору, определяющему облик наций. Возможно, именно эти цели и продиктовали “Слово об армянской письменности”, которое явилось неполной попыткой изложения истории армянской

литературы, и как в идейном смысле, так и в проблематике несло печать влияния Ст. Назаряна. Многие поставленные в “Слове...” вопросы (новой литературы, нового литературного языка, просвещения и другие) Налбандян впоследствии рассмотрел в разных статьях, написанных на ашхарабаре. Со временем для Налбандяна четче и точнее определились критерии оценки литературы в национальной жизни. Среди всех областей национальной культуры Налбандян отдавал литературе безоговорочное первенство, особенно во взаимосвязи наука – литература. Вовсе не умаляя значения науки, он тем не менее считал, что достижения науки становятся собственностью всего человечества и не несут на себе национальной печати, в то время как именно литература определяет национальный облик. Этот вопрос Налбандян рассматривает по разным поводам и, начиная от “Вопрошения мертвых” до “Критики “Соса и Вардитер” остается на неизменных принципиальных позициях. Еще на страницах “Вопрошения мертвых” Налбандян четко разъясняет свою позицию предпочтения поэзии для отображения национальной жизни. Разницу и особенности между литературой и наукой, точнее, между поэзией и историей он анализирует как с научной точки зрения, так и в смысле возможностей отображения национальной жизни. Подобная постановка вопроса и анализ с научной точки зрения не были чем-то новым в истории эстетики. Еще Аристотель почти исчерпывающе ответил на этот вопрос, а в новые времена его заново рассмотрели Белинский и Чернышевский. Налбандян, также обратившийся к этому вопросу, по-своему пересказал его, охарактеризовав историю как “памятные записи о действительно случившихся событиях или участвовавших в этих делах людях”, а поэзию – как историю явлений, невидимо совершающихся в духовном мире людей. Если история доказывает достоверность какого-либо события свидетельствами других смежных или второстепенных событий, то поэзия “пользуется неограниченной свободой и не вынуждена подчиняться географическим или хронологическим, или механическим законам, необходимым для совершения этих событий” (т. 1, с. 134). Своей параллелью между

историей и поэзией Налбандян приближается к Чернышевскому, который писал: “Искусство относится к жизни совершенно так же, как история: различие по содержанию только в том, что история рассказывает о жизни человечества, заботясь более всего о фактической правде, искусство дает о жизни людей рассказы, в которых фактическая правда заменяется верностью психологической и нравственной истине”⁵⁰.

Осознание превосходства поэзии над историей сохраняется у Налбандяна и в последний период его деятельности, когда он писал в тюрьме свою знаменитую “Критику”: “В каждой национальной литературе, т. е. в ее художественных произведениях, отражаются душа, быт и нравы народа и столько тонкостей, что история бессильна их отобразить и нуждается в помощи поэзии” (т.1, с. 152).

Сводя содержание литературы к изображению нации, то есть отображению жизни и истории народа, Налбандян в сущности выдвигал идею народности литературы. Это являлось ярким доказательством его демократизма. У него было особое мнение о сущности нации: “Под словом “нация” надо понимать простой народ, а не несколько богачей, выплывших на поверхность ценой пота и крови народа” (Избр., с. 395). А если нация есть народ, то и национальная литература народна, то есть это литература, отображающая жизнь и заботы народа. Налбандян, как и прогрессивные русские писатели и критики (Гоголь и Белинский), видел народность не в изображении некоторых чисто внешних признаков, а в сути истинно народной жизни. Еще до Белинского Гоголь гениально выразил сущность национального: “Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам кажется, будто это чувствуют и говорят они сами”⁵¹. Опираясь на это определение Гоголя, Белинский развил дальше теорию национального, подчеркнув также тонкую разницу между национальным и народным⁵².

Благотворное влияние прогрессивной русской эстетической мысли на М. Налбандяна самым обстоятельным образом проанализировал акад. Ашот Ованисян. Отмечая критические замечания Налбандяна об армянской национальной литературе (“нет литературы”), он пишет: “Развиваемые здесь понятия о национальной поэзии совпадают с теми восприятиями, которые уже получили права гражданства в русской литературе. Белинский был солидарен с Гоголем, который в своей посвященной Пушкину статье писал, что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. ...Великий национальный поэт, писал Белинский, равно может заставить говорить и самих помещиков, и крестьян”⁵³.

В своей теории национальной поэзии Налбандян руководствовался, в сущности, хотя и не указывая на источник своих знаний, именно отмеченными выше критериями. Он ссылается на “Раны Армении” Х. Абовяна как на лучшее произведение национальной литературы: “Произведение светлой памяти Абовяна под названием “Раны Армении” – подлинное воплощение национальной поэзии, верный образец народной литературы. ...В нем нашли свое воплощение душа нации, современное положение нации” (т.2, с. 134). Абовян как в некоем “магическом” или “аполлоновом” зеркале показал мертвую картину национальной жизни. Налбандян считает национальную жизнь мертвой, поскольку “духом соратников Агаси была охвачена не вся нация” и поскольку эти “мужи с кипучей кровью были окружены людьми с кровью холодной”. Он согласен с Абовяном в том, что национальный характер в результате долгого тиранического господства иноземцев обессилел и ослаб, а дерзкие бунтари уступили место тем, у кого “губы от ужаса потрескались и кровь льется ручьем”. Налбандян, в отличие от Белинского, не делает разницы между национальным и народным. Споря со Ст. Восканом по поводу того, что роман “написан для мужиков и в мужицком стиле”, Налбандян резко отвечает: “Не согласен! Оно написано для всей нации! В нем есть нечто поучительное не только для крестьянина, но и для горожанина, даже для армянских ученых недоучек. С

утерей армянской нацией политической жизни, с исчезновением родового дворянства исчезло у нас и простонародье, которое может существовать лишь там, где существует и дворянство. Богатство не делает человека дворянином, так же как и нищета не делает его простолудином. В настоящее время все члены нашей нации равноправны” (там же). Из этого, разумеется, не следует делать ошибочного вывода, что Налбандян не видел расслоения армянской общественной структуры – речь здесь идет только об отношении дворянство – простонародье.

Наконец, обобщая некоторые свои разногласия со Ст. Восканом, Налбандян делает еще одно интересное наблюдение о языке и стиле Абовяна: “Намерением Абовяна было писать именно так, чтобы необразованный народ не подумал, что читает книгу, а полагал, что с ним говорит живой человек” (там же). Это замечание не только напоминает определение Гоголем национального (“...соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами”), но и поразительным образом совпадает с объяснением самого Абовяна (“...будто армянский крестьянин рассказывает своему соседу”).

В системе литературных взглядов Налбандяна вопросы литературы и критики нераздельны. Да, именно литература является выразителем национального облика, характера нации, ее духовного склада, однако литература без критики бессильна и, пожалуй, менее полезна. Вот почему Налбандян ставит критику наравне с литературой: критика для него – самостоятельная форма мысли, своеобразное проявление разума и одновременно необходимое для развития литературы стимулирующее средство. “Она является некоей мерой, показателем, некими весами, с помощью которых можно точно установить степень просвещенности данной нации; следовательно, по критике каждой нации можно судить о ясности или смутности ее взглядов, ее воззрений” (т. 1, с. 231), – пишет Налбандян в статье “Критика “Хрестоматии по новоармянской речи”. В своем определении он делает упор на рассудочную, философскую сторону критики, давая понять, что она может быть присуща лишь народам, стоя-

щим на достаточно высокой ступени развития, однако критика, тем не менее, не есть самодовлеющее понятие и не обусловлена сама собой, в основе ее лежит литература, а роль ее – в раскрытии духа этой литературы. Интересно, что в своем определении Налбандян идет к литературе от критики, хотя, казалось бы, естественней было бы наоборот. “Нация, которая не имеет критики, – продолжает там же Налбандян, – не имеет и литературы, ибо литература без критики то же, что тело без души” (т.1, с.232). Здесь чувствуется некоторая переоценка роли критики, но это в то же время где-то и закономерно: в 50-60-е гг. литературная критика, охваченная передовыми прогрессивными идеями, подготавливала почву для только-только нарождающейся новой национальной литературы.

В определениях критики Налбандяном проявляется сходство его мышления с Белинским, Добролюбовым, Чернышевским. Особенно заметно сходство со взглядами Белинского. Анализируя стихи Баратынского, Белинский отмечает, что для того, чтобы критик мог оценить произведение, он должен выявить его идею и показать, “в каком отношении находится эта идея к своему выражению и в какой степени изящество формы оправдывает верность идеи”⁵⁴. И по поводу оценки “Ран Армении” Абовяна, и в своей “Критике “Хрестоматии по новоармянской речи” Назаряна Налбандян высказывает почти одну и ту же мысль о современном европейском восприятии критики, объясняя, что европейский принцип оценки произведения “вникает в него (произведение – Ж.К.) со всей тщательностью, вскрывает его смысл и решает, в какой мере и в каких пределах выполнил автор свой долг” (т. 1, с. 230). Одновременно Налбандян подчеркивает, что истоки подобного мышления общеевропейские, и поэтому, наверное, нет нужды связывать их с чьим-либо именем.

Велики заслуги Налбандяна и в разработке и пропаганде научного определения принципа реализма в армянской действительности. Прекрасное в литературе и искусстве он вообще видит в близости природе и жизни. “Наилучшим критерием прекрасного, как известно, является близость к природе или уподобление

ей”, – пишет он в “Введении к грамматике новоармянского языка”, под словами “как известно” подразумевая, как замечает А. Ованисян (ук. соч., с. 420), вообще представителей материалистической эстетики. Самого по себе прекрасного и самого по себе уродливого не существует, в противовес идеалистам утверждает Налбандян, все относительно и зависит от меры, от того, кто с какими критериями подходит к этому вопросу. Вот для литературы, например, прекрасное – это правдивое, близкое, то есть реалистическое воспроизведение жизни. “Раны Армении” Абовяна Налбандян оценивает не только с национальной, но и реалистической точки зрения, подчеркивая, что Абовян отобразил армянскую действительность с точностью “вогнутого”, “магического” или “аполлонова” зеркала. Эта теория зеркала (вогнутого, магического) была присуща представителям русской натуральной школы. Так, например, в своей первой статье о Гоголе Белинский выдвигает теорию “вогнутого зеркала”. Следует, однако, отметить, что Налбандян, учась у русских революционных демократов, никогда не следовал рабски их мыслям, не копировал их, а воспринятые им теоретические принципы применял творчески, всегда имея в виду состояние и логику развития армянской литературы.

Критерии реалистического принципа применяет Налбандян и в своей оценке романа Прошяна “Сос и Вардигер”. Достоинства романа он отмечает лишь там, где автор оставался верен природе, то есть народной жизни, и отражал ее подобно зеркалу. Знакомый с этой жизнью, Налбандян подтверждает ценность, то есть реализм “зеркала” Прошяна: “...там, где он говорит языком природы, где является лишь толкователем ее, где описывает лишь то, что видно каждому человеку и что каждый может проверить, – там он имеет огромные достоинства” (т. 2, с. 155). Главным недостатком того же автора он считает отдаление от природы, то есть нереалистическое описание жизни.

Своими предпочтениями М. Налбандян стоит на принципах критического реализма. И нельзя упрощать вопрос, говоря, что к критическому, обличающему реализму он пришел под конец

своей жизни, соответственно эволюции собственных взглядов. Еще в “Дневниках” (1858) вполне определенно выявились те тенденции, которые привели его к защите критического направления в литературе. Это закономерно вытекало из его общественных идеалов. Как впоследствии, так и вначале Налбандян стремился с помощью литературы воздействовать на народ, образовать его, просветить, внушить новейшие идеалы. В обоих случаях литература была для него орудием, средством, с помощью которого надлежало выкорчевать все старое и посеять в сознании народа новое. Именно с помощью литературы необходимо было выявить и указать все отвратительные и негативные стороны жизни, вызвать антипатию к ним. “...На каждом разумном и правдолюбивом армянине лежит обязанность бичевать и разоблачать устно и письменно недостатки нации, и разоблачать их так, чтобы нация, видя эту грязь, почувствовала отвращение и омерзение к ней и позаботилась омыть и очистить себя, дабы оказаться в достойном виде, со светлым лицом приобщиться к благам европейской цивилизации” (т. 1, с. 293). Отсюда понятно, почему он столь воодушевленно оценил роман Г. Тер-Ованисяна “Тер-Саргис”, сравнивая его с “Мертвыми душами” и называя автора армянским Гоголем, пусть даже эта оценка имеет сейчас лишь чисто историческое значение. Теми же общественными идеалами Налбандяна следует объяснить и его острый интерес к Аршаму и Вайкуни, героям романа Прошяна “Сос и Вардигер”.

Критический реализм Налбандяна проявлялся не только в обличении негативных явлений жизни. Он выдвигает свои принципы художественного воплощения желанных идеалов, вырастающие в цельную теорию критического реализма.

Мы уже видели, что и по поводу “Ран Армении” Абовяна, и в связи с “Сосом и Вардигер” Прошяна Налбандян выдвигал требование зеркального, то есть правдивого отображения жизни. Главным недостатком романа Прошяна Налбандян считает не достоверность образов главных героев. Какими бы носителями авторских идеалов ни являлись герои, они не должны выходить за рамки естественного и реального, не должны противопос-

тавляться окружению и воздвигать преграду между собой и своей средой: “Автор имеет целью показать быт и нравы целого, но не должен сгущать краски и в изображении того и другого главного лица, он не должен переходить границ естественного” (т. 2, с. 155). Если перевести мысль Налбандяна в плоскость современной терминологии, то можно сказать, что он ставит задачу создания типических образов. Для успешного решения этой задачи важным считал он и правдивость второстепенных персонажей, поскольку они формируют для главных героев общую атмосферу и среду. “Известно, что если автор, обрисовав с исчерпывающей естественностью главных действующих лиц, не обратится к изображению второстепенных характеров и не почерпнет в этом новые краски для главного героя – то, во-первых, облик этого главного героя бледнеет и, во-вторых, становятся очень бесцветными второстепенные действующие лица” (там же, с. 155), – четко формулирует свою мысль Налбандян. Неудачу образов Соса и Вардигер он объясняет именно с этих позиций, показывая, что они выходят за рамки естественности, выявляя дисгармоничность между своим физическим и духовным развитием, кроме того, излишне акцентированные автором, они теряют связь со своей средой. Важное значение придает Налбандян и задаче постепенной эволюции героев, выражая пожелание, чтобы Прошьян создал типы, “развивающиеся от начала до конца логически”. То есть, он фактически выдвигает требование изображения жизни в процессе развития и жалеет, что созданные Прошьяном образы не соответствуют этим принципам. Причины этого он видит вне Прошьяна: “Нужна почва, нужны условия и возможности, которых мы сегодня лишены”. Налбандян будто чувствует преждевременность своего желания и не концентрирует на нем внимания.

В своей работе “Критика “Сос и Вардигер” Налбандян особое значение придает принципам создания образов. Он не только требует естественности образов, но и показывает путь достижения правдивости и естественности. Действительность можно отображать в литературе по-разному – можно рассказать о

ней и можно создать такое впечатление, будто действительность сама представляет себя. Налбандян предпочитает второй метод, когда в литературе сама жизнь говорит о себе, когда людей характеризуют их собственные поступки. Именно под этим углом зрения он считает неудачным образ Гарегина. “Автор слишком превозносит Гарегина, – сетует Налбандян. – Судя по его делам, он этого не достоин. Автор склонен увенчать его главу, но Гарегин своим поведением подводит автора, и во многих местах мы видим, что это не более, чем жалкий дьячок” (с. 163). Причиной неудачи Налбандян считает прощановский метод создания образа: “Большая разница между тем, что видишь и слышишь. Автор, который не сам говорит, а выводит перед нами людей, которых заставляет действовать, показывает нам их; а после того, как увидишь, нет необходимости слушать автора. Автор же, который не все показывает через действующих лиц, а иногда от своего лица рассказывает о них, заставляет слушать, – впечатление от этого гораздо слабее, чем когда видишь и осязаешь” (с. 156). В этом смысле Налбандян отдает предпочтение Г. Тер-Ованисяну, чьи “действующие” своими словами и поступками герои сами рассказывают о себе. Нетрудно заметить, что это требование зримости образа или идеи иллюстрирует одно из основных положений критического реализма, которое Энгельс сформулировал как “тенденцию в движении”.

Дополняет налбандяновскую теорию реализма его позиция постепенного и естественного развития конфликта (“катастрофы”). Там, где образы недостоверны, а действие неестественно, не может быть реалистичной и убедительной развязки. Показывая недостатки подобного рода в романе Прощяна, Налбандян приходит к мнению, что “такая неестественность развязки (катастрофы) – большой удар по композиции романа”. Выявив недостатки конфликта романа “Сос и Вардигер”, Налбандян излагает свое восприятие реалистического развития конфликта: “Развязка требует от автора большого мастерства. Все нити произведения должны сойтись именно здесь, с большей изобретательностью и, главное, с большей естественностью соединены, собра-

ны и сосредоточены, как лучи солнца, проходящие через увеличительное стекло, чтобы сразу зажечь огонь. В “Сос и Вардитер” развязка слабей, чем все произведение, она дана очень слабо, и не только слабо, но и неестественно” (с. 165).

Налбандяновская теория реализма не ограничивается лишь вышеизложенным. Она затрагивает также вопросы гармонии формы и содержания (оценка романа “Агапи”), восприятия зависящей от жанра и рода произведения художественности (оценка трагедии “Аристакес”) и многие другие.

Затронутые Налбандяном литературоведческие вопросы гораздо более широки, емки и многообразны. Налбандяноведение прошло долгий путь, и литературоведческие и критические взгляды Налбандяна были оценены и проанализированы под разными углами зрения. В этом смысле особенно выделяется ценный труд Ашота Ованисяна “Налбандян и его время”, в котором автор обстоятельно и многосторонне проанализировал общественно-политические и эстетические взгляды Налбандяна в их широкой связи с общественными и литературными воззрениями его времени. В последующие годы налбандяноведение пополнилось новыми исследованиями, авторы которых – С. Даронян, Эд. Джрбашян, Гр. Тамразян и другие – с новых сторон осветили многие грани эстетики Налбандяна.

Здесь мы обратились лишь к тем вопросам наследия Налбандяна, которые гигантскими шагами продвинули вперед армянскую литературную теоретическую мысль. Особенно значительны заслуги Налбандяна в разработке вопросов национального и народного содержания литературы и критического реализма. В частности, благодаря именно Налбандяну армянская литературоведческая мысль поднялась на уровень передового русского и европейского литературоведения своего времени. Если предшественники Налбандяна ориентировались более на европейскую культуру, то Налбандян в значительной степени опирался на достижения русской литературной мысли, глубже и основательней раскрыв (связи предшественников были слабее) новую сферу духовных отношений.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В 70-80-е ГОДЫ XIX в.

Каждый новый этап общественных, политических и социальных отношений ставит перед литературой новые требования, которые находят свое отражение и в критике, и в литературоведении.

Происходящие в 70-80-е гг. XIX в. в армянской действительности брожения, связанные с растущей вероятностью русско-турецкой войны надежды на освобождение Западной Армении, сдвиги в социальной жизни и интенсификация капиталистического развития на Кавказе накладывали свой отпечаток и на армянскую литературу, и на восприятие ее роли. Литературная мысль обогащалась новыми положениями, зарождалось стремление к уточнению роли и места литературы и искусства в практической жизни. От созерцательного этапа мечтаний, стремлений и надежд литература вступала в период реально-практических отношений. Соответственно изменениям жизни идеализм в философии в основном уступил место позитивизму, в литературе романтизм сменялся натурализмом и реализмом. Однако в армянской действительности эта естественная и закономерная смена литературных направлений проходила в обстановке острой борьбы. Сложность была в том, что не только романтизм, но даже побежденный анахронистический классицизм в последних своих усилиях пытались помешать литературному прогрессу и становлению новых направлений. И мхитаристы, и другие клерикальные или консервативные критики, заявляя о высокой нравственности и совершенстве классического искусства, отрицали или в крайнем случае игнорировали ценности новой литературы. "...Ныне у нас великая нужда и тоска по классическим писаниям, о которых задумываются и радеют, увы, редкие люди"¹, – заявлял на страницах журнала "Арабат" автор одной из статей, равнодушный к необходимости отражения в литературе требований

современной жизни. Подобные настроения возмущали Маттеоса Мамуряна, который с горечью замечал, что другие народы владеют уже паром и электричеством, а армяне продолжают свои схоластические споры о святом духе, грабаре и прочих подобных вещах. Но как бы ни стремились консерваторы в качестве наивысшего критерия и авторитета утвердить “Алишанов, Багратуни и др.”, они уже растеряли все свое влияние, а прогрессивная часть общества пришла к убеждению, что время классицистической и романтической литературы прошло. “Счастливого пути, ложный классицизм, романтизм, идеализм, эгоизм! Бог с вами – мы умеем уважать вас и ваших представителей, но мы, однако же, видим, что вы и ваши представители не можете исполнить наши требования, отныне вы не понимаете нас, мы – вас, поэтому мы больше не нужны друг другу”², – заявляла “Мегу Айастан”. Но если отрицание актуальности классицизма было делом сравнительно легким (особенно для восточных армян, которые меньше подвергались влиянию мхитаристов и раньше остальных, еще в 50-60-х гг., отказались от него), поскольку его анахронизм был очевидным, тем более по сравнению с утвердившимися в европейской и русской литературах новыми направлениями, то о романтиках этого сказать было нельзя. Дело в том, что сколь ни казался бы армянский романтизм анахронистичным рядом с европейской и русской литературами, он, тем не менее, был еще достаточно силен, а во времена Раффи даже обладал и наибольшим влиянием. Параллельное существование двух литературных направлений – романтизма и реализма в 70-80-е гг. предполагало также борьбу между ними и теоретическое и научное обоснование каждого из них.

После М. Налбандяна критический реализм в армянской действительности получил новое обоснование во взглядах Ал. Ширванзаде, особенно в 1890-1900-х гг. Но до Ширванзаде армянский реализм прошел определенный путь развития и, кроме Налбандяна, у него были и другие сторонники. Значительное место защите принципов реализма в 70-80-х гг. уделил в своих художественных произведениях, портретах и сатирических кар-

тинах (“Смех”) Акоп Паронян. Впрочем, Паронян почти не обосновывал свои воззрения принципами научного литературоведения – его выводы были результатом живого литературного опыта, собственного мировоззрения и, по сути, понимания логики развития литературы. Не следует игнорировать также сатирическую форму выражения взглядов Пароняна, что в определенной степени ограничивало их.

Наряду со всем этим Паронян в посвященном Хачатуру Мисакяну портрете, повести “Высокохотимые попрошайки” и многих картинах сборника “Смех” последовательно выдвигает задачи реалистического содержания, естественности литературы, близости ее к жизни. Он не называет литературные направления, но все его симпатии безоговорочно на стороне реализма. Источником и материалом художественной литературы должна стать реальная жизнь с ее прекрасными и уродливыми сторонами, во всей ее противоречивой цельности. Писатель не имеет права избегать прозы жизни и ставить преграды между высоким и низким материалом. “Я бы тоже хотел, чтобы описание представляло нам ясные картины, ничего не выбрасывая. Например, многие поэты описывают весну. Не знаю, какую они видели весну и где, но в их описаниях – один лишь соловей, который только поет”³. А в реальной жизни рядом с поющим соловьем кричит петух, блеет ягненок, ревет осел. Паронян требует, чтобы все это входило в литературу – по той причине, что именно это естественно и закономерно. Может показаться, что Паронян подходит к вопросу с позиций натурализма, сводя художественное отображение к копированию природы. Он не обозначает границу между реализмом и натурализмом, но нетрудно заметить, что протест его направлен против сентиментально-романтического восприятия жизни, хотя писатель вовсе не отрицает необходимости высокой поэзии: “Не скажу, что весна не рассматривается как нечто возвышенное, когда ее изображают особенно большие таланты, однако мне вовсе не нравится, когда стихотворение начинается с описания весны и светлокрылых ангелов, а кончается таким-то догматическим, схоластическим при-

мером”. В этом недовольстве Пароняна есть намек и на классицизм.

В противовес всему этому Паронян выдвигает требование верного отображения жизни и близости к природе. По другому поводу Паронян еще четче формулирует свой принцип близости к природе: “Сколь приятен язык природы! И чем безыскусней он, тем кажется более впечатляющим; самое прекрасное украшение в ней – безыскусность”.

Утверждение принципов реализма у Пароняна часто выражается через критику романтизма. Он не упускает случая высмеять высокопарный и патетический стиль, бессмысленный поток словес, напыщенность, переусложненность, корявую насильственную рифму, маскировку скудного содержания сентиментальными ахами и охами и псевдокрасотами. Одна из его формулировок стала крылатым выражением: “Стоит взять в руки поэтическую книжку, как листы ее начинают перелистываться сами собой, поскольку на каждой странице дует зефир...”⁴. Он выделяет целый ряд слов, которые под пером поэтов-романтиков “замучены вконец” (заря, утро, солнце, непорочно–девственный и т.д.).

Патетический и возвышенный стиль романтической литературы был постоянной мишенью сатиры Пароняна. И если в выборе темы произведения он не делал различия между высоким и низким материалом, то в вопросах стиля предпочитал принцип естественности, соответствующий реалистическому мышлению. “Не отдаляйся от простоты в неумном стремлении казаться красивым, ибо это всегда порождает уродство. Не окрашивай подикарски свой стиль миллионами красок. Задача твоя не в обилии цветов, достаточно, чтобы они были естественными”⁵, – требовал Паронян.

К более основополагающим вопросам романтического направления обращается Паронян, в частности, при разборе романа С.Тюсаб “Майта”. Он заостряет внимание на тех недостатках, которые присущи романтическим произведениям. Приключенческий характер, произвольные изменения явлений и событий,

психологическая неубедительность героев присущи всем романтическим писаниям, – замечает Паронян, не называя, однако, слова “романтизм”. Сатирик едко замечает, что в подобных романах страждущий получает немедленное избавление, бедный получает богатство, пустыни превращаются в благодатные долины и т.д. Тюсаб следует этим романам, поэтому неудивительно, что упавшую на улице ее героиню спасает некий граф, хотя в реальной жизни “на упавших без чувств на улице жалких существ” никто не обращает внимания. По сути, требование Пароняна исходит из необходимости выявлять причинные связи явлений из логической и психологической мотивированности поступков героев. Он отмечает психологические недочеты романа “Майта”. Эрика, одна из героинь романа, требует от Петроса убить Тиграна за то, что тот ее не любит. Взамен она обещает полюбить Петроса. Показывая неестественность такой “запрограммированной любви”, Паронян замечает, что “уговор – могила любви” и что в реальной жизни люди любят друг друга вовсе не по уговору. Объектом его сатиры постоянно становятся ложные идеи, искусственные состояния и в произведениях романтиков, он поднимает вопросы естественности и ясности стиля.

Паронян был первым, кто в западноармянской действительности с такой последовательностью и с позиций реализма вступил в борьбу с романтизмом. Последовавшие за Пароняном А. Арпиарян, Л. Балашян, Г. Зограб, Т. Камсаракан и другие представители этого поколения поставили борьбу за реализм на прочную основу и теоретически и фактически проторили путь для его развития.

Однако в 80-е гг. романтизм в армянской действительности не только не изжил себя, но и получил в произведениях Раффи свое наивысшее выражение. В армянской действительности 80-х гг. романтизм базировался не только на национальной политической идеологии, но и на целом ряде явлений социальной жизни народа. Усиливавшаяся буржуазия, руководствуясь собственными практическими интересами, отводила важное место литературе и искусству, желая превратить их в инструмент для

осуществления своих планов. “Я знаю только то, что я – “народ”, и желал бы, чтобы на свете не имело права жить ничто бесполезное”⁶, – заявлял ее идеолог Григор Арцруни. Подобными воззрениями и обуславливалось существование тенденциозной литературы. Проповедь голой идеи больше присуща романтизму, нежели реализму, поэтому неудивительно, что от имени утилитарной литературы выступали главным образом теоретики романтизма. Те, кто стремился с помощью литературы преобразовать жизнь, и такие критики, как Григор Арцруни и Лео, в целом стоявшие на позициях эстетики реализма, оправдывали романтизм только ради его тенденциозности и предлагаемых им идеалов. Подобные задачи не могли получить удовлетворительного решения в рамках субъективного восприятия. Их следовало решить теоретически. “Общественная функция литературы требовала от критики теоретически обосновать эстетический принцип тенденциозности искусства. Это было уже новым понятием в истории армянской критической мысли. Изживалось казавшееся абсолютным положение теории “искусства для искусства” о том, что откровенная тенденциозность противоречит законам искусства. Утверждалась новая истина, согласно которой тенденциозность является критерием художественности и жизненно важным условием развития литературы”⁷, – отмечает С. Саринян.

Таким образом, сама литературная жизнь заострила и поставила на повестку дня вопрос о роли, характере и направлении литературы. То были задачи, с решением которых связана непрерывность развития литературы, ее перспективы и, наконец, логика направления, движения. В сущности, именно вокруг этого центрального стержня концентрировались литературные представления Раффи, выразившиеся в различных его критических статьях. Освещение литературных взглядов Раффи в истории литературоведения необходимо не только потому, что он был выдающимся писателем, и игнорирование его взглядов было бы несправедливостью, и не потому, что он был видным теоретиком и литературоведом и представлял высокий уровень развития литературоведения своего времени. Нет! В условиях борьбы

старых и новых эстетических представлений Раффи силой своего могучего таланта и художественной логики теоретически обосновывал уже отмирающее направление и уже устаревшие воззрения на роль литературы: благодаря своему исключительному таланту он вдохнул еще немного жизни в отжившие свой век понятия. Игнорировать это обстоятельство историк литературоведения не имеет права.

В какой-то степени ощутимо влияние М. Налбандяна на взгляды Раффи. Из всех областей духовной культуры Налбандян отводил литературе наивысшее место в отображении национального облика народа. Столь же исключительную роль литературе в национальной жизни отводил и Раффи. “Наука для всех народов едина, – говорил Аслан, один из героев романа “Искры”. – Но есть нечто, что Европа не может нам дать, и мы сами должны создать это”⁸. Раффи имеет в виду национальную литературу. “Литература – это памятник, хранилище, в котором собираются все достижения человеческого разума, все то, что изливается из человеческой души. Возможно ли поэтому допустить, чтобы нация, не имеющая литературы, дерзала считать себя в одном ряду с просвещенными нациями, или же чтобы само существование ее представляло какую-нибудь ценность для человечества?”⁹, – спрашивал Налбандян-учитель. “Если у нации нет поэзии, то она вряд ли способна создать себе благоустроенное положение в человеческом обществе”, – внешне повторяет своего учителя Раффи. Внешне, потому что Налбандян все-таки оценивал роль литературы в этическом, психологическом и познавательном смыслах, в то время как Раффи смотрел на литературу как на средство “создать положение в обществе”. То есть сколь бы большую воздействующую силу ни приписывал литературе Налбандян, он в этом вопросе считал литературу следствием, а не причиной жизни. Раффи же был романтиком и переоценивал роль литературы. “Вообще поэзия и все художественные произведения должны направлять и воодушевлять народ”, – говорит Аслан, идейный герой Раффи. Литература призвана повести за собой массы, изменить нравы, произвести в жизни великие перемены. В

выражении Раффи “Хорошая книга может спасти целый народ” концентрируются и его представления о роли литературы, и его надежды, связанные с литературой. А поскольку роль литературы в жизни была столь исключительной и незаменимой, то естественно, что исключительным должен был быть и создатель ее – писатель. Так оно и было для Раффи. Писатель в его глазах был пророком, апостолом, героем, который может создавать для толпы пророческие заповеди и вести ее за собой. Эту мысль он сначала высказывает в “Искрах” устами Аслана, а затем повторяет в статье, посвященной “Искрам”: “Пророческим духом своим он (писатель – Ж.К.) предугадывает, как в течение лет, а быть может, столетий эти зародыши будут расти, развиваться, как будут видоизменяться, чтобы получить совершенную форму и содержание, – все это за много лет вперед он выявляет в образах и преподносит читателю” (с. 667), – говорит Аслан, имея в виду Немого. А в образе Немого Раффи воплотил Налбандяна. “Любой результат таланта и творчества свят”, – будто подтверждает слова Аслана Раффи в своей статье “Г. Айкуни и критика “Искр”. Поскольку же творчество писателя свято, то критик должен анализировать его произведение точно так же, как богослов толкует Священное писание. Богослов – посредник между Богом и людьми, критик – между писателем и читателями.

В армянской действительности 80-х гг. такое восприятие роли писателя было у немногих: глубина познания действительности и победа реализма сорвали с писателя покров мистической таинственности, открыв вместо пророка обычного человека, наделенного высоким сознанием и художественным вкусом, талантливого или даже гениального. Достаточно сказать, что подобное представление о роли писателя возмутило Г. Агаяна, который считал точку зрения Раффи безумием и ставил вопрос с позиций реализма – на более реальную почву. Однако точка зрения Раффи в этом вопросе была не только личного, мировоззренческого характера – она полностью соответствовала концепции о роли литературы и писателя, разработанной эстетикой романтизма: “Итак, согласно концепции романтиков, художник является

наивысшим выражением бытия и, как таковой, находится в двойственных отношениях с человечеством, он стоит выше, отделен от простых индивидуумов, поскольку он – личность исключительная; в то же время он – пророк, законодатель, герой – своим творчеством не просто отображает действительность, но и переделывает ее”¹⁰, – пишет С. Топчян. Из этой двойственной роли писателя вытекают и противоречивые отношения между ним и толпой. Писатель-пророк возлагает на себя обязанности диагноста и врача общества, выявляет язвы, недостатки, пороки общества и предлагает свои рецепты-идеалы. Толпа слепа и невежественна, она не любит, когда обнажают ее язвы, и переполняется враждой к писателю, но писатель ведь – герой, пророк, он остается верен своему призванию и, исцеляя и оздоравливая общество, продолжает вдохновлять его идеалами. Следовательно, в руках народа или, что еще хуже, толпы писатель – великомученник или герой, призванный спасти, воодушевить и повести за собой этот самый народ. Такое восприятие существенно отличается от приписываемой писателю роли утешителя общества. Романтизм Раффи коренным образом отличается от идеалистического восприятия самоцельного искусства и диаметрально противоположен ему. Раффи страстно отрицает идеалистический принцип “искусство для искусства”, которому противопоставляет свое утилитарное восприятие литературы и искусства. “Я совершенно не считаю себя единомышленником тех мыслителей, которые приемлют только искусство для искусства. Искусство только тогда можно считать совершенным, когда к красоте искусства присоединяются высокие, благородные и общечеловеческие идеалы”¹¹, – формулирует свое кредо писатель в статье “Г. Айкуни и критика “Искр”. В продолжении той же статьи он конкретизирует значение искусства, подчеркивая его полезную роль; “В наш практичный век уже не требуется только искусство для искусства, но требуется найти в прекрасном и полезное, и жизненное. Современный роман уже не может удовлетворить легендарными историями, невероятными действиями вымышленных героев и не должен поражать читателей описаниями картин,

внушающих только удивление, восхищение или ужас. Он может развлекать, занимать наши ум и душу, но и в то же время должен чему-то учить нас” (с. 27).

Раффи разрабатывает и выдвигает обстоятельную теорию современного романа. Еще в предисловии к роману “Салби” он объясняет необходимость создания романов. Во-первых, роман – наиболее удобный способ воздействовать на народ, вдохновить его необходимыми идеями. Армяне, как и все восточные народы, имеют природную склонность ко всему сверхъестественному и фантастическому, к сказке и мифу, они не приемлют и не признают голых идей, поэтому-то для передачи своих идей придали им художественную форму, – “ради большей приятности для ленивого и нечитающего общества сочинили их в форме романа”¹². Раффи вовсе не скрывает, что он – человек идеи и литература для него – всего лишь средство для воплощения его идей. Романы обладают важной общественной ролью, они показывают бедственную картину общества и учат, помогают “устроить и благоустроить его состояние”. Всю свою жизнь Раффи был верен этим своим представлениям о романе и вообще литературе. Этим высказанным еще в 1855 г. в предисловии к роману “Салби” мыслям он оставался верен даже тридцать лет спустя, когда писал в статье об “Искрах” (под псевдонимом Павстос): “Это новое произведение Раффи в качестве современного романа по своему большому значению, с одной стороны, представляет нам, подобно точнейшей фотографии, общественную болезнь турецких армян со всеми ее разлагающимися, день ото дня гниющими и разрушающимися сторонами, а с другой, – показывает те лекарства, с помощью которых следует лечить больного”¹³. Следовательно, современный роман преследует полезные цели. В этом совпали принципы передового романтизма и реализма. Разумеется, такая тенденциозность больше присуща романтизму, нежели реализму, и у критического реализма нет столь неприкрытого стремления к ней. Однако в армянской действительности 80-х гг. наши восьмидесятники, особенно западноармянские, еще не совсем, видимо, освободившись от стихии романтизма, свою

литературу определенно нацеливали на изменение нравов. “Пусть вырвут наши сердца, но переменят наши нравы!” – совершенно ясно заявлял Арпиар Арпиарян. И не только он. “Автор, пишущий ради одного искусства, нынче существовать не должен, если он поэт... Призвание поэта – пробудить сознание своего общества...” – писал журнал “Ардзаганк”¹⁴. Эта господствовавшая в 80-е гг. тенденция к утилитарности в той или иной степени была характерна для всей армянской литературы, начиная с V в., и она объясняется условиями армянской исторической жизни, не дававшей возможности думать об одном только удовольствии и наслаждении.

Однако если в вопросе полезности-утилитарности стремления романтиков и реалистов совпадали, то методы их претворения в произведения различались. Реалисты довольствовались лишь тем, что указывали на язвы, романтики же делали шаг вперед и предлагали способы исцеления, то есть, говоря словами Раффи, давали идеалы. “Поэт создает для народа идеалы, возвышенные общечеловеческие идеалы. Если в окружающей жизни поэт не находит воплощения своих идеалов, он уходит в прошлое и из глубины веков вызывает желанных героев, рисует их образы, их высокие деяния перед современным поколением, чтоб брали с них пример, чтоб стали подобными им. Он создает также образы, которых еще нет, но которые будут” (“Искры”, с. 666).

Подобные взгляды Раффи встретили в свое время яростное сопротивление со стороны многих. Среди них особенно выделялся Айкуни, критик газеты “Мегу Айастан” и идеолог консерваторов. Он выступал от имени реализма и свои недостойные нападки, необузданный стиль и узкопартийный дух оправдывал своей высокой миссией защитника реализма. В литературе он полностью отрицал идеалы и пророческую роль писателя, находя, что писатель – всего лишь перелагатель реальных настроений. “Во все времена и у всех наций литература была ни чем иным, как главным образом всего лишь рупором тех мыслей, стремлений, мировоззрения и прочего, которые уже есть в народе, живут с ним и в нем”¹⁵, – заявлял Айкуни. Эти его слова

послужили для Раффи поводом откровенно высказать суть и источники своего эстетического кредо. На утверждение Айкуни, будто художник живет “не в воображаемом, романтическом, а реальном и действительном мире и жизни”, Павстос (псевдоним Раффи) отвечает: “Если даже я промолчу, то, наверное, все романтики, начиная от Жан-Жака Руссо до Виктора Гюго возмущаются, узнав, что г. Айкуни такого мнения о них”¹⁶. Так страстно защищает Раффи направление, которое в Европе давно уже уступило место другим течениям и направлениям. “Времена изменились, требования литературы тоже, весь читающий мир с замиранием сердца следит за тем литературным движением, которое началось после окончательного падения романтизма, а здесь, в полуневежественном обществе, жил романист, который был еще зачарован блеском угасающей звезды (Гюго – Ж.К.). Он был убежден, что звезда эта еще долгое время будет подавлять всех своим светом и что романтизм – господствующее направление литературы”¹⁷, – свидетельствует Ширванзаде. Несомненно, убеждения Раффи объяснялись не только его эстетическими предпочтениями. Политические события 70-80-х гг., русско-турецкая война пробудили освободительные стремления западных армян, породили новые мечты, надежды, а также политический романтизм. Именно эти политические обстоятельства оправдывали существование запоздалого армянского романтизма. “Идея справедливой мести долго должна была жить в армянском искусстве. Этой же программой проникнуто и художественное, а также литературно-общественное наследие Раффи. Это качество армянского романтизма было результатом мрачной национальной судьбы”¹⁸, – писал Ст. Топчян. Конечно, содержание раффиевского романтизма не исчерпывалось лишь идеями национальной борьбы – оно включало в себя и многие другие общественные и просветительские проблемы. Раффи не отрицал реализм (он высоко ценил социальные типы Сундукяна, не углубляясь в их психологию), считал важным правдивое описание жизни, сравнивая писателя с художником и выражал убеждение, что “перо писателя – всего лишь переводчик народного

живого языка”. Излишне говорить, что от этого он не становился реалистом, поскольку правдивое изображение жизни весьма необходимо и романтику – чтобы прийти к соответствующим выводам.

Заметное влияние на литературные взгляды Раффи оказал Белинский. В своих анализах взаимоотношений писателя и истории, обобщающей роли литературы и других вопросов Раффи в значительной мере опирался на выводы Белинского. Частичное влияние на Раффи Ипполита Тэна видит С. Саринян¹⁹. Ширванзаде также свидетельствует, что Раффи был знаком с учением Тэна и читал перевод его “Философии искусства”. Раффи, несомненно, не мог полностью принять учение Тэна, поскольку тот отводил художнику совершенно пассивную роль, что противоречило позиции Раффи. Однако он усвоил у Тэна идею влияния естественно-климатических условий, а более основательно – идею воздействия времени. “Как современный роман, так и современный романист – результаты своего времени”, – заявлял Раффи, воздействием политических обстоятельств времени объясняя появление “Ран Армении” Абовяна, программных романов Церенца и своих собственных. Писатель не может быть равнодушен к политическим и общественным интересам своего времени, не может не стать гласом народа, выразителем его настроений. Интересно, что появление определенного количества романов сходного типа и содержания Раффи считал характерным выражением духа времени и воспринимал это явление примерно так же, как представлял Тэн появление Шекспира в общей цепи однотипных писателей. “Если роман – это описание жизни и ее явлений, если роман – это выражение умственного и духовного настроения народа, то вполне естественно, что увидевшие свет в одно время всевозможные романы могут быть похожи если не своим содержанием и типами, то хотя бы своим вдохновением, своими идеями”²⁰, – пишет Раффи. Именно поэтому он требовал от будущего критика анализировать “Искры” обязательно с учетом породивших роман мотивов и положения армян в Турецкой Армении. Тем не менее, некоторые общие грани с учением Тэна

не делают Раффи его поклонником, точно так же, как отдельные проявления мифологической школы при анализе им некоторых связанных с фольклором явлений не делают его последователем этой школы. То были всего лишь отголоски господствовавших в то время литературоведческих направлений, которые, однако, не изменили ни взглядов Раффи, ни его коренных воззрений на роль писателя и литературы.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ В АРМЯНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Изучение академических школ в армянском литературоведении находилось в зачаточном состоянии, и это было в какой-то степени закономерным. Отсутствие цельной истории литературоведения уже исключало эту возможность, хотя теоретически и может существовать теория школ как освещение частной проблемы.

Несконцентрированная культурно-историческая жизнь прошлого, отсутствие высшей школы и академической среды вообще, на первый взгляд, не давали основания для существования школ и, казалось бы, делали бесполезными поиски в этом направлении. С другой стороны, инерция ленивой мысли удерживала нас в рамках привычных явлений и ограничивала желание находить новые области исследования.

И действительно, армянская литературоведческая мысль не добилась ощутимых результатов в смысле академических школ, поскольку армянские литературоведы не создали учений, они лишь следовали прогрессивным европейским и русским литературоведческим направлениям и использовали принципы этих направлений для объяснения явлений родной литературы. Они руководствовались определенными научными критериями, но одновременно, исходя из предпосылок национальной литературы и собственного мировоззрения, придавали нашедшим всеобщее признание критериям новое качество, тем самым, поднявшись от положения учеников, механически перенимавших знания, до уровня самостоятельно мыслящих ученых. Армянские литературоведы не были слепыми копировщиками, они выказывали собственный подход к тем или иным положениям или теоре-

тическим принципам, оспаривали их, соглашались с ними или отвергали. А порой в некоторых своих теоретических положениях даже предвосхищали других или обогащали существующее учение. И в этом смысле интересно отметить в армянской действительности ту или иную литературоведческую школу как факт наличия армянского литературоведения.

Беглые упоминания о существовании в армянском литературоведении академических школ мы встречаем в “Теории литературы”¹ Эд. Джрбашяна (мифологическая и культурно-историческая школы), и в статье С. Сариняна “Армянское литературоведение за пятьдесят лет”² (культурно-историческая и психологическая школы). Почти во всех остальных случаях, насколько нам известно, речь об академических школах шла лишь в связи с тем или иным писателем, который в какой-то степени выразил принципы данной школы. Так, в связи с А. Чопаняном упоминается культурно-историческая школа с ее главными принципами, в связи с А. Тертеряном – психологическая школа и т. д. Поэтому можно сказать, что почва для более глубокого и целеустремленного исследования литературоведческих школ была в какой-то степени подготовлена. И сделанные в этом направлении первые шаги, и наши собственные изыскания позволяют выделить в армянском литературоведении три академические школы: мифологическую, культурно-историческую и психологическую. Школы эти имели разную глубину и ширину охвата, различные сферы влияния, однако каждая из них внесла свой вклад в развитие армянского литературоведения и в той или иной степени приблизила наше теоретическое мышление к общеевропейскому.

В хронологическом отношении первой возникла мифологическая школа, принципы которой проникли в армянскую действительность в середине XIX в.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Мифологическая школа возникла в Европе в 30-40-х гг. XIX в. Принципы ее сформировались во взглядах немецких романтиков в качестве противовеса французским классицистам. Просветители XVIII в. искали идеал человечества в будущем и вся их философия и система теоретических взглядов была направлена на службу практическим целям построения этого будущего. В отличие от просветителей, немецкие романтики – Новалис, братья Шлегель и Гримм – искали идеал человечества в прошлом. Но прошлое интересовало их не просто как таковое – в нем они искали совершенные формы человеческого общества. “Можно сказать, что романтики, по существу, любили все то, что просветители (по крайней мере до французской революции) ненавидели, и для романтиков прошлое – вершина горы, с которой они озирают весь мир: гора эта — их собственное прошлое (их народа), к нему они обращаются как к идеальному убежищу на все случаи жизни. Таким образом, прошлое для романтиков – это не только созерцание отдельных эпох, но уроки для будущего, и в этом будущем – весь смысл их исследований”³, – пишет итальянский фольклорист Джузеппе Коккьяра. Однако “отрицание эгоизма и индивидуализма современного мира приводило их к идеализации старины. Их идеология поэтому приобретала консервативный, а порой и просто реакционный характер”⁴, – отмечает современный литературовед А. Б. Ботникова.

Еще Иоган Готфрид Гердер (1744-1803), известный своими демократическими взглядами, пришел к убеждению, что для того, чтобы узнать народ и его прошлое, необходимо изучать его историю, язык, привычки, религию и обряды. Романтики развили эти взгляды Гердера и обнаружили тесную связь между языком, историей и верованиями народа и стали активно исследовать эти

сферы с целью восстановить самые глубокие истоки биографии народа — его национальный дух, доисторическую эпоху его жизни.

Особое место во взглядах немецких романтиков заняло исследование мифа и мифологии. В мифах и преданиях, как и в языке, утверждали они, проявилось самое раннее, доисторическое, первоначальное состояние народного мышления.

Люди, еще не познавшие силы природы и явления окружающего мира, называли предметы, исходя из составленного ими первого впечатления. Со временем впечатление забывалось, но название оставалось в виде символа, знака. Следовательно, слово, часто даже словообраз, выражало также степень человеческого мышления, его веру и ужас перед непонятными и загадочными силами природы. И с этой точки зрения не случайно, что представители мифологической школы проделали большую работу в области лингвистики и установления родственных связей между языками.

В интеллектуальном движении мифологической школы особое место занимает изучение устного народного творчества — мифов, преданий и лирических песен. Несмотря на некоторые разногласия, представители мифологической школы видели в народной поэзии наиболее верное отражение жизни и мышления народа. Воодушевленные этими идеями, некоторые теоретики отдавали предпочтение только народной поэзии, недооценивая индивидуальное художественное творчество. Однако границы понимания народной поэзии были недостаточно четкими. Некоторые (например, Л. Арним) считали народной ту поэзию, которую принимал и распространял народ (поэзию Лютера, Лоренцо Великолепного), а по мнению А. В. Шлегеля, наилучший из поэтов тот, который припадает к истокам народной поэзии.

Принципы мифологической школы, в частности в вопросах оценки народной поэзии и национального духа, обрели законченность и цельность в трудах Якоба и Вильгельма Гримм. Фактически мифологическая школа получила признание и распространила сферы своего влияния на Европу и Россию именно

благодаря братьям Гримм и под их именем. Взгляды их были изложены в трудах “Германские предания” (1815), “Германская грамматика” (1819), “Германская мифология” (1835). Народную поэзию они рассматривали как чисто коллективное творчество и отрицали роль индивидуальных поэтов, поэтому в собранных ими материалах, главным образом в сказках, соединялись разные варианты, стирая, таким образом, черты индивидуализма. “Они не отделяют создание поэзии (факт всегда индивидуальный) от его распространения (что делает ее анонимной). Существует народ-творец, который противопоставляется поэту и представляет собой не “сумму или совокупность индивидуумов”, а “взаимопроникновение их духа”, – объясняет точку зрения братьев Гримм Коккьяра (указ. соч., с. 240).

Коллективное рождение народной поэзии Якоб Гримм (1785-1863) сравнивал с наводнением и находил, что оба они – явления чудесные и в основе их лежит та же сверхъестественная сила. Следовательно, по мнению Якоба Гримма, народная поэзия – сверхъестественное, подсознательное явление, а ее создатели в основном – неграмотные простые люди. Исходя из этого, он различал естественную (народную) и искусственную (созданную учеными и поэтами) поэзию и отдавал первенство народной. Показывая сходство оценок народной поэзии крупнейшего русского представителя мифологической школы Ф. Буслаева с оценками братьев Гримм, М. К. Азадовский тем не менее проводит между ними границу: “Буслаев всегда оставался чужд тому характерному для Гримма возвеличиванию народной поэзии за счет художественной литературы, которое позволяло тому утверждать, что, например, все творчество Гете стоит ниже любой народной мифологии”⁵.

В своих поисках “германского духа” в народной поэзии братья Гримм старались, насколько возможно, сохранить в целости собранные ими сказки и предания, не искажать, не дополнять, не изменять их. Своим примером они заразили и многих других, которые активно включились в собирание и исследование самых разных родов и жанров устного народного творчества.

В поисках филологических и мифологических материалов, в своих лингвистических трудах братья Гримм стремились обнаружить германский дух, и он у них стал приобретать националистический оттенок. Обнаруженные закономерности они распространяли только на “арийские” народы, считая остальные народы стоящими на примитивном уровне. Братьями Гримм часто восхищались как превосходными германистами, однако многие отмечали и их национализм: “Одною из главнейших пружин, вызвавших труды этого великого исследователя (Я. Гримма), была односторонняя тевтония, стремление доказать путем науки, что германцы искони были племенем, высоко превосходившим все племена своими умственными и нравственными качествами, своим общественным развитием”⁶, – писал Н. Г. Чернышевский.

Это качество в той или иной степени было присуще и другим немецким исследователям. Так, например, Шлегель в своих “Идеях” утверждал, что только немцы способны бескорыстной любовью любить искусство и литературу и что эта любовь стала уже у них существенной чертой характера⁷.

Национализм представителей мифологической школы имел, однако, и ту положительную сторону, что был направлен против космополитизма, против обязательного уподобления и схождения с культурой других древних народов – греков, римлян или народов Древнего Востока. Они противопоставили национальность космополитизму и нашли, что национальность – это “храм, в котором человек обретает свободу, необходимые для формирования каждой личности предпосылки, и что его символами являются народные обычаи” (Там же, с. 219).

Мифологическая школа имела своих крупных представителей и в России. Виднейшим из них является Федор Иванович Буслаев, чьи традиции продолжили А. Н. Афанасьев и О. Ф. Миллер, а также А. А. Котляревский и другие. Значительным было влияние Буслаева и на армянское литературоведение того периода.

Армянское литературоведение осваивало принципы мифологической школы частично под влиянием европейских, час-

тично — русских ученых. Начавшаяся в Западной Армении и армянских колониях в Европе работа по сбору фольклора зародилась под влиянием возникшего в Европе подобного движения. Под влиянием Европы находились и мхитаристы, у которых (Г. Айвазян, Г. Алишан, О. Гатрчян) проявились некоторые принципы мифологической школы. В середине XIX в. и в Восточной Армении значительная часть интеллигенции имела немецкое образование, однако, живя в России, армяне подвергались как европейскому, так и русскому влиянию.

Начатое немецкими романтиками движение имело в армянских литературных кругах как чисто внешнее, (так сказать, модное), так и серьезное научное воплощение. Первым этапом начатой ими работы был сбор фольклора, который, активизировавшись в середине XIX в., в последующие десятилетия получил особенно широкий размах. Призыв армянской печати (“Аршалуйс Араратян”, “Базмавеп”, “Азгасер”, “Мегу Айастан” и др.) собирать и тем самым спасти от забвения образцы армянского фольклора порой сопровождался изучением и оценкой фольклорного материала.

Воодушевленные достижениями науки своего времени, армянские фольклористы в середине прошлого века стремились на материале национальной истории и литературы доказать как историческую древность родного народа (то есть, что армяне — нация историческая), так и факт обладания ими национальной литературой еще в доисторические времена — фольклором, что еще следовало доказать.

Факт существования древнейшего армянского устного народного творчества научно доказал, опираясь на включенные М. Хоренаци в свою “Историю Армении” фрагменты, Мкртич Эмин. Он достойным образом опроверг распространенное среди иностранцев ошибочное мнение, будто армяне не имели своих народных песен (немало сторонников этой точки зрения было среди армян). Особенно горько было М. Эмину, что его соотечественники сами добровольно и невежественно отказываются от наследия предков: “Это мнение, простительное в устах чужаков,

непростительно среди наших, которые добровольно отказываются от наследия отцов. Ибо бесспорно и у нас, как и у всех народов мира без исключения, существование народных песен, крупицы которых незамеченными остались в Истории Мовсеса Хоренаци⁷⁸. Он научно охарактеризовал жанры сохранившихся у Хоренаци фрагментов, показал способы их исполнения и сферы применения, восстановил картины обрядов у армян в языческие времена. Впрочем, Эмин делает все это не столько для того, чтобы с помощью фольклора показать происхождение армян, пройденные ими исторические этапы или восстановить их “первобытное состояние”, сколько для того, чтобы доказать сам факт существования фольклора. Игнорируя все второстепенные цели, отодвигая на второй план задачи обнаружения тех или иных недостатков Хоренаци, Эмин утверждает, что цель его состояла не в этом, – “желаем пролить новый скромный свет на эту первобытную часть нашей словесности, которую до сего времени отвергали как армянские, так и чужеземные авторы Историй нашей литературы” (с. 112).

Следует предположить, что достижения и теоретические выводы европейских мифологов были знакомы Эмину и он руководствовался ими, однако не акцентируя это. Считая излишним обсуждение или воспроизведение того или иного теоретического положения, Эмин непосредственно приступает к практическому его применению. В качестве примера можно привести отрывок, где он быстро проходит через уже проанализированные другими факты и движется прямо к главной цели – утверждению идеи, имеющей свое практическое значение. “С другой стороны, внимательное изучение древнеармянского языка, по крайней мере того, который уцелел в книгах и называется классическим книжным языком, указывает на сродство его с санскритом и в особенности с зендом или, употребляя общепринятый термин, с индоевропейскими языками. Таким образом, на основании народных преданий и языка мы видим, что народ армянский находится в непосредственной связи, с одной стороны, с Вавилонией, с другой, – с зендскими племенами”⁷⁹ (подчеркнуто нами – Ж.К.) –

так с помощью принципов мифологической школы обосновывает М. Эмин историческую древность армянской нации.

М. Эмин пишет также труды, посвященные армянской языческой мифологии, в которых, опираясь на этимологию армянских слов и имен, а также на исторические источники, показывает характер и размеры бытующего среди армян политеизма и, что важнее, – сходство и различия с верованиями соседних народов и разное содержание, вложенное армянами в культ того или иного общего бога. В начале века, еще до Эмина, Шаан Джрпет опубликовал на французском языке исследование об армянской языческой религии, армянский перевод которого появился в 1860 г. на страницах “Мегу Айастани”. По всей видимости, Эмин был знаком с этой работой и частично ею воспользовался.

Эмин анализирует армянские и иноязычные источники, проводит параллели, делает сравнения, но в своих окончательных выводах опирается в основном на армянские источники, которые с большей точностью могли отобразить древние народные верования. Так, например, богиню Анаит многие сравнивали с Дианой (обратное прочтение имени Диана дает Анаид), однако в своих главных функциях Анаит ничем не напоминает Диану. Эмин опровергает также свидетельство Страбона о том, что в самом известном из посвященных Анаит капищ в древней армянской провинции Екехьяц для обслуживания этой богини “были не только лица обоего пола, посвятившие себя служению богине, но и дочери знатнейших семейств, имевшие право выходить замуж не иначе как после долговременного распутства, которому они предавались в храме Анаит” (там же, с. 16). Если б культ Анаит имел такие черты, замечает Эмин, то армянские христианские историографы отзывались бы о ней как минимум с осуждением. Вопреки этому, в армянских источниках Анаит упоминается как мать воздержанности и целомудрия. По всей видимости, и Страбон, и другие иноземные исследователи имели крайне поверхностные сведения о верованиях народов Востока и путали их друг с другом. Внимательно изучив армянские источ-

ники и не найдя в них ни одного подтверждения данным Страбона, М. Эмин приходит к выводу, что “мы имеем право предположить, что почитание Анаит в Армении обставлялось с исключительной простотой, как то и подобает богине, названной матерью целомудрия” (там же, с. 15).

Эмин, кроме того, четче определяет характерные черты Анаит: мы “...можем безошибочно заключить, что армянская Анаит, несмотря на одинаковость ее происхождения с Бельтие ассирийцев, Милиттою вавилонян и с Митрой или Анаид персов — является с особенным характером целомудренности, который резко отличает ее от таких же однородных богинь упомянутых народов” (с. 18). Каждый народ в той или иной степени вкладывает в своих богов черты собственного характера, так что в конечном итоге вполне понятно то старание, с которым Эмин очищает Анаит от чужих национальных примесей. Эту задачу он, конечно, не всегда решает с успехом, поскольку большинство богов армянского пантеона заимствованы, а чисто армянские боги были на второстепенных ролях. С древнейших времен армяне подвергались воздействию самых разных религий Малой Азии и в разные времена имели разные верования. Однако и выявление этих воздействий имеет важное значение, поскольку свидетельствует о древнейших контактах армянского народа с соседними и процесс их формирования. В сущности, изучение и фольклора, и древнейших верований ведет исследователя к той же цели — выяснить происхождение народа и его первоначальное состояние.

Деятельность Эмина, разумеется, была более многогранной (публикация памятников литературы, прекрасные переводы на французский и русский и т.д.), но особенно значителен был его труд “Мифы древней Армении”, в котором он еще раз (после Хоренаци) доказал факт существования литературы у армян в языческие времена. Характерно, что под влиянием М. Эмина Г. Ахвердян пересмотрел свою прежнюю точку зрения на армянскую языческую литературу и примкнул к выводам Эмина. На “Мифы древней Армении” опирается Ахвердян в своем предис-

ловии к стихам Саят-Новы, доказывая, что невозможно, чтобы “армяне в века своего язычества и государственности” не имели “поэтических творений” и “храмовых песен”. Подобная позиция Ахвердяна объясняется, конечно, не одним только воздействием Эмина: как человек широко образованный, он был в курсе последних достижений науки своего времени и наверняка воспринял взгляды других представителей мифологической школы, как русских, так и европейских. “В Петербурге Ахвердян регулярно следил за журналом “Отечественные записки”, читал другие русские журналы. В эти годы он изучил труды Буслаева, братьев Гримм об устном народном творчестве, прочел и сравнил с оригиналами опубликованные на других языках переводы армянских историков, в том числе немецкий перевод Карла Неймана и французский перевод Вайана де Флориваля “Истории” Мовсеса Хоренаци (подчеркнуто нами – Ж. К.)”¹⁰, – опираясь на письма и архивные материалы, сообщает биограф Ахвердяна. Интерес к братьям Гримм и Буслаеву сделал его их единомышленником и одним из активных последователей в сборе фольклора. И хотя не каждый фольклорист является последователем мифологической школы, однако по всему видно, что Г. Ахвердян был знаком с ее общими целями и принципами деятельности. Он ревностно занимался сбором фольклора (затем Ахвердян заинтересовался ашугской поэзией и в ходе своих изысканий открыл Саят-Нову), поставив перед собой вполне определенную особую цель: “Собирая образцы фольклора, я всегда ставил перед собой одну задачу: являются ли армяне, постоянно живя среди чужих наций, находясь под чужим национальным влиянием и повсюду легко перенимая их обычаи, а значит, и язык, – являются ли они в своем повседневном быту такие признаки, которые есть собственные порождения нации и ее способностей?”¹¹. Для решения этой задачи – “точного выяснения истинно национального” – Ахвердян обращается в первую очередь к языку и путем изучения тифлисского диалекта проясняет многие вопросы как лингвистического характера, так и связанные с биографией, переселениями, угоном народа. Однако Ахвердян выходит за предна-

чертанные братьями Гримм границы, поскольку те были почитателями коллективного творчества и именно в нем видели истинно национальный дух, а Ахвердян на целый шаг отдаляется от национального, то есть безымянного творчества, и переходит к народным певцам-ашугам, обладавшим уже индивидуальным стилем и самостоятельностью. Однако в любом случае очевидно, что вдохновителем Ахвердяна было господствующее в это время в Европе литературоведческое направление. Ахвердян стоит на целую ступень выше простых собирателей фольклора, поскольку он не только фольклорист, но и филолог-исследователь, и нам известно, какую проверку временем выдержало его предисловие к стихам Саят-Новы, его замечания и догадки об этом великом певце.

Особняком стоит среди армянских фольклористов и Г. Срвандзтян, который также был не только фольклористом, но филологом и этнографом, первым тонко и поэтично оценившим собранные им же материалы, и многие из этих оценок до сих пор сохранили свое важное значение. И хотя Срвандзтян не оставлял без критики собранный им материал, однако он скромно видел свою задачу в самом сборе и преподнесении материала. Об этом свидетельствует признание ученого в предисловии к “Манане”: “Я из тех простых тружеников литературы, который бродит по горам и долам, собирает и приносит в корзине на городскую площадь горные, полевые цветы, растения, саженцы, купив которые, горожанин искусно пересаживает их, облагораживая сады и клумбы великолепных дворцов.

Поистине таково мое произведение – приготовленный для филологов и словесников первичный материал”¹².

Все собранное Срвандзтян преподносил избирательно, следуя определенному принципу, чтобы не исказить его первозданной свежести. “Оставил как есть, не придав им форму и пышность слова и слога, без искусного сплетения гомеровского и вергилиевского и без прикрас, и даже не придав им роскоши и подобия армянской истории и поэзии, а обнаженными и простыми, и преподнес их в том виде, в каком нашел и воспринял”, – пишет

он в предисловии к “Гроц ев броц” (“Из книг и из уст”), (Там же, с. 31). Таким образом Срвандзтян сохраняет первозданность фольклорного материала не по недостатку собственного поэтического или художественного таланта, а из принципа, чем и напоминает братьев Гримм. Это, разумеется, не означает, что любую работу по сбору фольклора и каждый факт в развитии армянской фольклористики можно и следует механически приспособлять к схемам мифологической школы и придумывать искусственные системы там, где они отсутствуют. Ведь для того чтобы получить распространение, каждое явление или принцип должны найти для этого подходящую почву и условия. Фольклорное движение, в частности, деятельность Гарегина Срвандзтяна и прием, оказанный ему в самых различных слоях армянского общества, А. Ганалаян объясняет распространившимся в западноармянской действительности 70-80-х гг. XIX в. движением: идти в провинции и развивать национальную литературу¹³. Сам Срвандзтян, однако, не приводит в качестве причин хождение в провинции и даже не упоминает имени братьев Гримм. Он выступает лишь как продолжатель начавшегося движения: “В последнее время мы обнаруживаем распространившийся больше среди российских армян интерес к изучению облика народной жизни: публикуются материалы по этнографии Армении, простонародные песни, всевозможные обряды, мифы и басни. И в этом смысле я преподношу своей стране в качестве скромного дара все то, что собрал”¹⁴. После этого не удивительно, что российские армяне восприняли деятельность Срвандзтяна как явление, вдохновленное опытом братьев Гримм. С. Мандинян, один из известных армянских педагогов своего времени, с изумлением и восхищением отзывается о работах Срвандзтяна и находит, что тот привел решающие доказательства, которые позволили включить армян в число цивилизованных народов мира. “Несомненно, она (ценность сказок и других фольклорных жанров – Ж.К.) была известна, но беда была в другом: в то время как мы знали, каким уважением пользуются народные поэтические песни у цивилизованных народов, в то время как слава братьев Гримм дошла до

нас, мы не смогли на деле показать у нас ни одну сказку, которая доставила бы то удовольствие, которое мы теоретически представляли...»¹⁵, – пишет С. Мандинян.

До выхода в свет сборников Срвандзтяна (“Амов-отов”, “Гроц ев броц”, “Манана”, “Торос Ахбар”) армянские фольклористы занимались в основном изучением сохранившихся в труде Хоренаци фрагментов древнего фольклора. Срвандзтян же выявил и показал бытующий в народе живой материал, множество легенд, мифов и преданий, которые до сих пор сохранились в памяти народа и которые своими истоками уходили в глубины времен и зачастую имели свои аналоги и варианты у самого Хоренаци (например, легенда об Ара Прекрасном и др.). И даже такой видный ученый, как М. Эмин, через студента Лазаревского института, впоследствии известного армениста Григира Халатянца выражал готовность издать на собственные средства труды архимандрита Срвандзтяна, испытывавшего материальные затруднения, и даже предлагал ему определенную программу и направление, выражая желание, чтобы в собранных материалах “исконно народными” были “и дух, и слог, и особенно язык”. Сам Гр. Халатянц, как он признается в письме Срвандзтяну, свою работу в области сравнительной мифологии “Общий очерк армянских сказок” написал на основе собранного Срвандзтяном материала.

Считаем нужным напомнить, что отнюдь не каждое фольклористическое явление и даже не каждая фольклористическая работа или исследование, если даже они чем-то напоминают о мифологической школе, дают достаточные основания для утверждения о существовании у нас данной литературоведческой школы. И хотя первые стимулы для оживления работ по фольклору действительно исходили из Европы, однако армянские исследователи следующего поколения принимали эстафету уже от своих предшественников, не обращаясь каждый раз к истокам этого движения. Приведенные выше факты показывают, что начатое немецкими романтиками движение нашло широкое распространение как в Европе, так и в армянской действительности.

Исторические обстоятельства – формирование наций и их политическое пробуждение в момент подъема капиталистических отношений – подстегнули процесс самопознания, национального самосознания, а немецкие романтики дали ключ к раскрытию самобытности. Пожалуй, именно этим можно объяснить столь широкое распространение их учения во всем мире, в том числе и в Армении.

На общем фоне этих частных проявлений мифологической школы в армянской действительности стоит ученый, в чьих трудах с наибольшей полнотой и последовательностью отразились принципы этой школы и который теоретически обосновал европейские истоки своего метода. Это арменовед Степанос Паласанян (1837-1889).

Вклад Паласаняна в самые разные области арменистики – язык, литературу, историю, – а также в педагогику и журналистику весьма значителен.

Как и германисты и русисты того времени, Ст. Паласанян также проявляет в области арменистики самые разнообразные интересы и занимается, в сущности, теми основными сферами культуры, в которых с наибольшей полнотой и очевидностью проявляются национальные признаки и качества. В 1865 г. выходит в свет труд Паласаняна “История армянской литературы (устный период)”, в 1870 г. – “Практическая грамматика армянского языка”, в 1890 г. – “История Армении”. Не менее значительны, пожалуй, и опубликованные им в 70- 80-е гг. в армянской периодике многочисленные статьи, в которых он вел постоянную живую беседу с читателями, касаясь главным образом актуальных вопросов современности.

В связи с темой данной работы главный интерес представляет труд Паласаняна “История армянской литературы”, где автор, руководствуясь принципами мифологической школы и сравнительно-исторического метода, классифицирует и характеризует устную армянскую народную литературу. В свое время книга Паласаняна нашла положительный отклик, и рецензенты сразу же отметили влияние на нее европейского литературо-

ведения. “Автор выказывает в этой книге свое знакомство с развитием мировой литературы, ее европейскими представителями. Разработанный ими научный метод он применяет и при создании “Истории армянской литературы” (подчеркнуто нами – Ж.К.)¹⁶. Следуя европейцам, Ст. Паласанян также делит путь развития человечества на три этапа: мифологический, героический и исторический (хотя в устной литературе довольно трудно по отдельности показать два первых этапа: все наши песни и обычаи, сохранившиеся с самых древних времен, относятся равно к обоим этапам). Конечно, европейцам мысль о таком разделении дали те источники, которые ученые почерпнули из трудов древних греков, римлян и далеких восточных цивилизованных народов. ...Осведомленный об этом разделении, Ст. Паласанян усматривает или хотя бы стремится увидеть подобное развитие и в армянской жизни и, на наш взгляд, в той или иной степени достигает своей цели. Рецензент Г. Евангулян не называет того или иного европейского ученого или направления, однако сам Паласанян указывает, кому он следовал при изложении своего труда. Он опирался на работы выдающегося русского ученого, литературоведа и фольклориста Ф. И. Буслаева, в частности, на его книгу “Исторические очерки русской народной словесности и искусства”. “Мы не могли не пользоваться иногда этим прекрасным сочинением русского ученого, который, в свою очередь, многое перенял у братьев Гримм и других немецких словесников”¹⁷, – пишет Ст. Паласанян. А в начале своей книги, характеризуя историческую последовательность литературных направлений, он с откровенной симпатией говорит о немецких романтиках, которые, по его мнению, вернули поэзию – и литературу вообще – к их истинному призванию. Литература вышла из дворцов к низшим слоям народа, от индивидуумов – к массам. Этот поворот свершился в начале XIX в. усилиями братьев Шлегель и поэта Людвиг Тика, благодаря которым поэзия ушла с “неестественного направления”, то есть классицизма, и обратилась к традициям средневековья. Были собраны немецкие народные песни и легенды, написаны отдельные

исследования о немецком языке и литературе. Паласанян выделяет братьев Гримм: “Этой цели наиболее послужили братья Якоб и Вильгельм Гримм, с именами которых по их трудам знакома вся Европа. Германский романтизм после великих достижений оказал влияние и на других европейских нациях. Повсюду ученые стали обращать внимание на национальную жизнь, которую до этого презирали, ни во что не ставили” (с. 35-36). Важным для нас является и то, что в деятельности братьев Гримм и их единомышленников Паласанян высоко ценил демократизм. Это обстоятельство говорит о демократической направленности взглядов и самого Паласаняна. “Полезным следствием этого нового направления было и то, – продолжает армянский ученый, – что искаженные и узкие представления о литературе сменились, они приобрели такое широкое значение, которое могло иметь место только в нынешний человеколюбивый и просвещенный век. В прежние времена в литературе и искусстве обращали внимание только на сверкающие звезды, да и то лишь на звезды первой величины, сегодня же понимают, что таким образом трудно, а может, и невозможно узнать внутреннюю жизнь нации, поэтому все внимание обращено на понимание всего народа, его взгляды и убеждения, на предметы его радости и уныния”. Паласанян подчеркивает также высокие нравственные качества народной поэзии и вольно пересказывает предисловие изданной в 1816 г. книги братьев Гримм “Deutsche Sagen”.

Принцип верного понимания жизни народа через его первоначальное, устное творчество, убежденность в необходимости представить сокровища каждого национального языка через его многочисленные диалекты, то есть через разговорный народный язык, Паласанян сохраняет и спустя десятилетия после издания книги и с воодушевлением поддерживает и ободряет тех своих соотечественников, которые, следуя примеру цивилизованных народов Европы, спасают от безвозвратного забвения литературные сокровища родного народа. Это в высшей степени достойное дело, считает он, иначе множество столь известных ученых не стали бы ходить из села в село с посохом странника. “В

Германии братья Вильгельм и Якоб Гримм, оставив университетскую кафедру, с котомкой за плечами и посохом в руках бродя из села в село и от хижины к хижине, собрали и опубликовали множество народных преданий, которые до того не были известны общественности. Не будем ходить далеко – русский ученый Якушкин в крестьянской одежде долгое время ходил в народ с той же целью; идя от села к селу и от кабака к кабаку, радовался радостями народа и печалился его несчастиями, не показывая, что во время этих бесед и разговоров он записывает устные предания»¹⁸.

Ст. Паласян переживает и мировоззренческую эволюцию. И хотя он в общем не избавился полностью от идеализма, однако постепенно в его объяснениях путей развития человечества наряду с идеологическими факторами появляются частично также факторы политические и социальные. Во времена, когда он писал свою “Историю армянской литературы”, Паласян объяснял изменения в жизни человечества эволюцией идей и понятий. При таком подходе, естественно, должна была возрасти роль литературы и языка, однако то, какая именно роль была им предназначена, мы узнаем из написанной позднее статьи ученого. Опубликованная в конце 70-х годов, статья “Девиз девятнадцатого века” проливает непосредственный свет на причины, побудившие Паласяна взяться за создание “Истории армянской литературы” и ретроспективно показывает, результатом какого интеллектуального движения могла быть эта “История”. Неуклонное развитие цивилизации, технический прогресс, контакты отдельных людей и народов постепенно сближают их, пишет Паласян в этой статье. Они заставляют их незаметно перенимать друг у друга обычаи, обряды, слова и нравы. Это сближение совершается за счет потери национальной самобытности, что и дает возможность космополитам отрицать национальное и провозглашать себя гражданами мира. Однако в противовес этому развитию цивилизации и как его же следствие, каждый народ еще сильнее держится за свои национальные особенности, за идею своей самобытности. “Несмотря на эту всеобщую, по всей

видимости, непреодолимую тягу к стиранию имеющихся между нациями различий, существует некое внутреннее стремление, силой которого каждый народ твердо и уверенно желает сохранить свои национальные особенности, в которых он видит свое спасение. Речь идет об идее национального”¹⁹. Идея национальной самобытности, индивидуальности набирает силу параллельно идее сближения и дружбы народов, они существуют как единство противоположностей; опасность исчезновения на путях сближения заставляет крепче цепляться за собственные отличительные признаки. И хотя Паласаян точно и верно подмечает это историческое явление, однако его объяснение происхождения наций продолжает оставаться идеалистическим. Возникновение наций он связывает с чисто надстроечными явлениями, не обращая внимания на развитие производственных отношений или экономические проблемы.

Паласаян указывает на некоторые факторы, необходимые для сохранения нации – определенное число людей, говорящих на одном языке и способных противостоять врагу, политическая независимость и духовная свобода. Этот последний пункт он считает крайне важным, поскольку именно духовная независимость обеспечивает самобытность нации и позволяет ей противостоять нравственному давлению извне. Духовную независимость Паласаян видел прежде всего в литературе: “По этой причине невозможно представить себе нацию без национальной литературы”. К этим главным факторам он добавляет еще один – национальное достоинство. То есть каждая нация должна чем-то удостоиться внимания и симпатий человечества, чтобы ее потеря могла бы родить боль и сожаление, – иначе кого озаботит судьба диких и грубых племен, кого взволнует будущее цыган? Так, например, древних греков и новую Италию сберегло их искусство, Рим – боевой дух, Германию – ее новая литература и т. д.

Таким образом, в трудах Паласаяна параллельно существовали две точки зрения, тесно связанные друг с другом, но которые он все же не ставит рядом, не видит между ними логической причинно-следственной связи. Одна из его точек зрения

состоит в том, что существенными факторами сохранения нации являются ее язык и литература, которыми и определяется самобытный облик каждого народа. Вторая точка зрения (очередность условна) – в том, что необходимо собирать, спасать от забвения и изучать устную народную литературу, верования, обряды и обычаи, ибо именно в них наиболее верно и явственно проявляется национальный характер. Следует ли объединить эти две точки зрения и трактовать их так, будто Паласянн находит, что необходимо собирать и сохранять образцы фольклора и обряды в качестве средства национального самосохранения? Скорее всего, нет, поскольку Паласянн смотрел на них лишь с исторической точки зрения, то есть исходя из того, какую роль сыграли они в формировании и на начальных этапах развития нации (или племени, этноса), а вовсе не исходя из того, какую роль они могли сыграть сегодня в вопросе дальнейшего существования нации: “Ошибочно, следовательно, то мнение, по которому очень хорошие или очень плохие качества считаются признаками нации: они показывают не что иное, как уровень развития народа в определенное время” (с. 151).

Армяне составляют ветвь общего человеческого рода и подчинены той же логике человеческого развития, следовательно, они должны были пройти по тому же пути прогресса, что и все остальные народы. А поэтому в данный момент развития цивилизации, когда каждый народ выявляет обстоятельства своего возникновения и собственную биографию, доказывая свое исконное право жить под солнцем, почему бы то же самое не сделать и армянам, почему не показать свое место в ряду древнейших исторических наций? Может быть, именно с этой исходной точки, пусть не столь осознанно и в чем-то даже подсознательно, мыслил Паласянн, создавая свою “Историю армянской литературы”? Это еще более ясно осознается под впечатлением статьи “Девиз девятнадцатого века”, опубликованной через десять лет после этой книги.

Руководствуясь тем положением, что “литература тесно связана с внешней и внутренней жизнью народа”, Паласянн

излагает историю армянской литературы, всякий раз пытаясь обнаружить эту связь. Он не видит у армян образцовой истории литературы, а вышедшие под этим названием произведения Сомаяна, Назаряна и других ученых не могут, по его мнению, считаться таковыми, поскольку в них отсутствует самое главное – облик народной и национальной жизни. Предыдущие историки литературы начинали свои книги с сухой хронологии: кто в каком веке и о чем писал, и обходили молчанием почти двадцативековой период, когда народ переходит от дикой и кочевой жизни к оседлости, когда занимается скотоводством и земледелием, – словом, когда он начинает выходить на историческую арену. “С какого же времени, значит, начинается тот исторический момент, который приносит с собой нужду в письменности?” – спрашивает ученый. Где остается мифологический и героический этап его жизни до времен исторических? С такой вот целеустремленной запрограммированностью подводит Паласян историю литературы к ее истокам, к младенческому возрасту биографии народа. Как и немецкие романтики, он видит наиболее идеальный пример гармоничной связи литературы с жизнью в Древней Греции, часто пытаясь именно этими критериями оценивать и армянскую литературу.

Для определения системы взглядов Паласяна самым важным является, по нашему мнению, его объяснение происхождения литературы и искусства. В этой сфере общность его взглядов с принципами мифологической школы проявилась, пожалуй, наиболее наглядно. Параллельно с мировоззренческой эволюцией Паласяна менялись и его эстетические взгляды. Если в своих первых статьях он рассматривал искусство как просто игру, оторванную от повседневных забот и познавательных функций, то уже в изложении истории литературы он отказывается от прежней точки зрения и, следуя принципам официально признанного литературоведческого направления, отождествляет возникновение искусства с зарождением верований первобытного человека. Согласно этой теории, происхождение литературы и искусства непосредственно связано с развитием

познавательных и гносеологических возможностей человека. Первобытный человек, не будучи в состоянии объяснить явления окружающего мира, приписывает им сверхъестественное и таинственное происхождение и часто не просто описывает, но и характеризует явления, исходя из своих впечатлений о них²⁰. Стремление к познанию окружающего мира, объясняет ученый, возникает у человека, когда он в состоянии удовлетворить свои насущные потребности, и подобно тому, как сытый ребенок начинает задавать вопросы “что это?” или “откуда это?”, так и человек пытается ответить на интересующие его вопросы. Следовательно, констатирует Паласанян, у человека изначально возникает стремление к истине. Поскольку человек не удовлетворяется одной лишь возможностью воспринять окружающий мир, он пытается воссоздать его в своих мыслях и воображении, создавая образы. “Поэтому из воспринятых умом понятий он создает с помощью воображения “образы”, и если эти понятия истинны, то и созданные воображением образы “будут прекрасны”. Созданный воображением из прекрасных образов мир вымыслен и идеален. Что быстрее возникает в человеке и быстрее находит удовлетворение – стремление к истине или к прекрасному? Ответ на этот вопрос у Паласаняна несколько условен, ибо он то склонен предполагать, что эти стремления возникают в человеке и получают удовлетворение одновременно, то отдает предпочтение воображению: “Но которое из этих двух стремлений появляется сначала и которое потом? Можно сказать, что оба они пробуждаются одновременно, но легче получает удовлетворение, а значит, быстрее растет и развивается стремление народа к прекрасному. Причина этого в том, что побуждение к такому стремлению – “воображение”, которое развивается легче и быстрее, нежели побуждение к истине, то есть рассудок”²¹.

Это объяснение органически связано с другими сторонами мировоззрения Паласаняна. Поскольку создание прекрасного и идеального мира изначально обусловлено художественным мышлением (воображением) человека, то естественным должен рассматриваться также идеальный, то есть романтический по сути

характер искусства. Армянский ученый, стоящий на позициях эстетики романтизма, считает идеальность исконным признаком искусства: “Совокупность этих элементов человеческого творчества, то есть поэзия, музыка, пантомима, танец, скульптура, архитектура и живопись, – называется “искусство” и составляет тот идеальный мир, который служит для дополнения и украшения мира реального (подчеркнуто нами – Ж. К.)”²². В той же книге, но уже по другому поводу – характеризуя литературные направления, Паласаян пишет: “Здесь следует сказать, что романтизм вовсе не собственность европейских народов средних веков, потому что он принадлежит не только поэзии, его источник следует искать там, где берут начало поэзия и другие искусства, – в жизни. А жизнь эта там, где человек, а где человек – там и романтизм” (с. 30). Скорее всего Паласаян под романтизмом имеет в виду не определенное литературное направление, а сам романтический образ мышления или романтику вообще. Как бы то ни было, очевидна односторонность его мышления.

Однако вернемся к началу нашей мысли. Итак, там, где разума первобытного человека не хватает, чтобы объяснить, что, откуда и почему, на помощь ему приходит воображение и создает начало, причину и конец всего. Воображение создает сверхъестественные существа, придумываются легенды, из легенд создается мифология. Вначале стремление к истине находит удовлетворение именно в мифологии, истинное и прекрасное выступают в мифологии воедино. Из всего этого Паласаян выводит логическое заключение: “Из сказанного до этого мы увидели, что первоначальная народная литература есть целиком поэзия, которая рождается в народе раньше исторических времен и многие века растет и развивается вместе с ним. Мы увидели также, что национальное духовное развитие начинается с легенд, из содержания которых составляется мифология народа. Но одновременно и вместе с этими легендами формируются национальный язык и поэзия.

Следовательно, история первобытной народной поэзии тесно связана с историей жизни народа, в ней ясно видно

религиозное, нравственное и умственное состояние народа, его прошлая и настоящая жизнь. По этой причине народ придает своей поэзии большое значение и подобно священному наследию изустно передает ее от отца к сыну и от рода к роду” (там же, с. 90-91). Это именно тот вывод, к которому пришли братья Гримм и другие представители мифологической школы. Известно также, что они считали фольклор явлением не индивидуального, а коллективного творчества. Следуя братьям Гримм, Буслаев пишет: “Отдельные же лица были не поэты, а певцы и рассказчики: они умели только вернее и ловчее рассказывать или петь, что известно было всякому”²³. На тех же позициях стоит и Паласян. “Эта литература достойна называться “национальной”, потому что ее создатели – не несколько лиц, как это случается в письменной литературе, а весь народ, который в своих поэтических легендах совершенным образом описывает свой облик (подчеркнуто нами – Ж.К.)”, – пишет он в “Истории армянской литературы” (с. 41).

Следование принципам мифологической школы проявляется у Паласяна не только в вопросе происхождения литературы и искусства, но и в представлениях о последовательных этапах их развития, а также в определении литературных родов и жанров. Исходя из последовательности исторического развития человечества, Паласян параллельно процессу познания природы и преодоления внешних сил устанавливает и этапы развития литературы. Ход развития фольклора он подразделяет на три этапа – мифологический, героический и исторический. В мифологический период создавались те мифы, героями которых являлись боги, единственно способные бороться с могучими силами природы. Этим сверхъестественным силам первобытный человек противопоставлял столь же сверхъестественные существа, которые, по его представлениям, были всемогущи и соответствовали первой ступени его познавательных способностей. В армянском фольклоре эта первая ступень человеческого познания и мышления отражена в мифе “Рождение Ваагна”.

Со временем человек начинает постепенно познавать и

осмыслять явления окружающего мира, причины многих из них умеет уже объяснить, но очень многое остается для него еще темным и загадочным. В этот период создаются легенды о полубогах. С одной стороны, герои этих легенд – обычные люди со всеми присущими им качествами, а с другой – они наделены сказочной силой богов. В армянском фольклоре этот период отражен в легенде “Торк Ангех”.

Но постепенно сверхъестественные силы уступают место силам реальным и естественным, вместо физической силы человека начинает прославляться его разум, сила духовная. Человек преодолевает стихийные силы природы не только физически, но и знанием, собственным умом. Это совершается в тот период исторического развития народа, когда “народ чувствует уже, что без его помощи историческое лицо ничего не может сделать”. Плодом этой ступени развития стали в армянском фольклоре предания об Арташесе и Сатеник, Артавазде, Вардгесе и др.

К перечисленным трем этапам Паласян добавляет еще один – “личный”. Под личными он понимает такие песни (а также мифы и предания), героями которых являются отдельные личности, причем не только те, которые сыграли важную роль в истории и судьбах народа, как, скажем, Ваагн, Торк, Арташес, а самые обычные люди. Появление песен этого типа Паласян связывает с христианством, которое, по его мнению, является важным звеном в процессе развития и оценки человеческой индивидуальности²⁴. Это – одно из проявлений переоценки Паласяном роли христианства, что заметно еще в его “Истории армянской литературы”.

Характеристики литературных родов и жанров у Паласяна соответствуют предложенным им этапам развития литературы. Разумеется, Паласян здесь, как и в предыдущем вопросе, не оригинален, поскольку опять же руководствуется предложенными романтиками схемами. Следуя им, армянский ученый также находит, что на первоначальном этапе возник эпос, сказание, затем лирическая поэзия, а потом драма. Каким бы следствием романтизма ни было это объяснение Паласяна, оно все же

ложится в структуру его теоретических воззрений на происхождение искусства. В эпоху, когда человек еще не знал окружающего мира, то есть не мог проникнуть в глубь вещей и явлений, как следствие этого его внешнего взгляда рождаются эпос и эпическая поэзия. Впоследствии, особенно, по мнению Паласаняна, в христианский период, когда обретает значимость человеческая личность, а Евангелие заставляет человека видеть не только внешний мир, но и вглядеться в суть вещей и глубины своей собственной сущности, развивается лирическая поэзия. А появление драмы связано уже с более высокой ступенью развития, и драму имеют лишь те народы, которые жили более богатой политической жизнью и вообще более цивилизованны. Эта элегантно скомпонованная теория имеет и уязвимые стороны. Трудно представить, чтобы народ, слагавший героические песни о героических лицах, народ, создавший эпос, не имел своей лирической поэзии, которая сопровождает человека от колыбели до самой могилы. Правда, армянский фольклор не донес до нас древнейших колыбельных, свадебных или погребальных песен, но это еще не является доказательством того, что их не было вообще. Не следует игнорировать и тот факт, что истинно поэтической ценностью Паласанян считал именно лирическую поэзию. Лирическая поэзия – продукт более высокой ступени развития человека, объяснял Паласанян, поскольку появляется она лишь тогда, когда подчеркивается индивидуальность человека, когда он, как частичка, отделяется от целого, выделяется из коллектива как отдельная личность.

У этих представлений Паласаняна два истока. Один из них – опыт греческого искусства, который он распространяет и на другие народы, поскольку уверен, что все народы проходят в своем развитии одни и те же исторические этапы, а поэтому пройденный греками путь закономерен и для остальных народов. “По этой причине способ развития греческих искусств (наиболее полное отражение национальной жизни в искусствах – Ж.К.) должен иметь для нас большое значение и авторитет. В эллинской жизни эпос развился прежде всего, так же, как лирическая поэзия

возникла раньше драматической поэзии” (с. 154), – пишет ученый. Отводя общим закономерностям развития народов важное место, Паласанян, однако, проявляет тут односторонность, игнорируя особенности исторического развития каждого народа и те отклонения от общих закономерностей, которые зачастую и обуславливают своеобразие литературы и искусства того или иного народа. Кроме игнорирования этого важного принципа, Паласанян ошибается и в том, что считает эпос началом греческой литературы, ибо еще до Гомера и возникновения греческого эпоса в Древней Греции уже существовали жреческие и обрядовые лирические песни.

Предлагая подобную последовательность родов литературы, Паласанян руководствовался и принципами немецкой идеалистической философии, а также романтиков. Следует согласиться с замечанием С. Товмасына, что “эту удивительно гармоничную, но, увы, противоречащую фактам развития искусств схему происхождения поэтических жанров Паласанян заимствовал у поздних немецких романтиков, которые в своей концепции опирались больше не на факты, а на традиционную гегелевскую схему развития: эпос (теза), лирика (антитеза) и, наконец, драма (синтез), которая олицетворяла собой примирение противоположностей, то есть объективности эпической поэзии и субъективности лирики”²⁵.

Но вопреки вышеприведенным фактам следования Паласаняном принципам мифологической школы, С. Товмасын высказывает мнение, что они не были характерны для Паласаняна: “Однако справедливость требует отметить, что Паласанян никогда не был последовательным сторонником мифологической школы” (с. 90). Возникает вопрос: на чем основывается С. Товмасын в этом своем убеждении? На той разнице взглядов, которая, согласно ученому, существовала между Паласаняном и представителями мифологической школы по вопросу так называемых “бродячих сюжетов”. Известно, что сходные предания, легенды и сказки существуют у очень далеких друг от друга народов, зачастую разделенных географически и исторически. По поводу

этого сходства литературоведение высказывало различные гипотезы. Представители мифологической школы считали, что существовала прародина говорящих на индоевропейских языках народов, где и возникла так называемая прамифология. Впоследствии, когда народы индоевропейской семьи расселились по всему свету, каждый унес с собой и этот первичный общий праматериал, подвергшийся затем всевозможным изменениям. По мнению Товмасяна, именно в этом вопросе Паласян отличается от представителей мифологической школы. Однако более глубокое изучение вопроса показывает, что Паласян, наряду с некоторыми важными отличиями от мифологистов, не противопоставляется им, а, повторив, – продолжает. Итак, в чем же отличия и в чем сходство?

Основной причиной сходства в фольклоре разных народов являются для Паласяна пройденные или одинаковые этапы исторического развития, общий путь человечества к цивилизации. “Однако не следует, что эти сходства случайны или что они возникли от перехода преданий из одной страны в другую. Отнюдь. Они – от одинакового воззрения народов в героический период истории на природу, на явления которой всегда основывались религиозные и нравственные убеждения первобытных народов. В этом смысле предания можно уподобить тем одинаковым словам, которые встречаются даже в языках, принадлежащих к разным семьям, ибо источник их всех – один: следование слышимым в природе голосам и звукам, которые повсюду оказывают на ухо одинаковое впечатление”²⁶, – заключает Паласян после сравнения некоторых армянских и греческих преданий (Артавазд – Прометей – Сизиф). Для него это наиболее важная среди всех прочих причин, и она, параллельно развитию взглядов Паласяна, занимает все более прочное место в его теории. Позднее в рецензии на сборник Г. Срвандзтяна “Манана” Паласян вновь решительно и без всяких оговорок приводит эту свою точку зрения. Он сравнивает некоторые приведенные в сборнике предания со схожими преданиями, собранными братьями Гримм и другими, и делает вывод: “Подобного рода сходств

немало в мифах различных народов, и ошибкой было бы предполагать, что они возникли от заимствования. Нет, эти сходства проистекают от тех обстоятельств, что нации, особенно родственные народы, в младенческом возрасте своей жизни (как ныне маленькие дети у разных народов) своим пониманием были подобны друг другу. По этой причине и создавали одинаковые предания.

Только во времена, когда народы под влиянием письменной литературы получают различный национальный облик, вместе с их жизнью отличаются друг от друга и плоды их мысли²⁷. Этот здравый исторический взгляд Паласаняна, высказанный еще в 60-е гг. XIX в., достойно характеризует армянского ученого и показывает его самостоятельность. Но чтобы удостовериться в этом выводе, следует прояснить два момента. Первый: действительно ли Паласанян пришел к этой точке зрения совершенно самостоятельно? И второй: противопоставляется ли он этой своей точкой зрения представителям мифологической школы и независим ли он от них?

В середине 60-х гг., когда Паласанян писал свою “Историю...”, в Европе сформировались и другие направления. В 50-60-е гг. в Европе, а в 60-70-е гг. в России сформировалась школа теории заимствования, начало которой положил Т. Бенфей своей книгой “Панчатантра”. Теория Бенфея сводилась к следующему: “Сходство сюжетов и образов в творчестве разных народов вызвано не единством мифологических представлений, уходящих своими корнями в доисторическую эпоху, а культурно-историческими связями, заимствованием одним народом произведений другого. Родина всех странствующих народных повестей, рассказов, сказок и песен – Индия. В Европу эти произведения шли двумя путями; с восточного побережья Средиземного моря в Испанию; с востока на запад через греческий архипелаг в Сицилию: из Передней и Малой Азии через Византию на Балканский полуостров и на Русь”²⁸. Последователи этой теории в противовес представлениям мифологистов об общей прародине выдвигали идею культурных взаимовлияний, а следовательно, и заимствова-

ния сюжетов. В сущности, они не отрицали предыдущую школу, а продолжали ее. Это обстоятельство А. Н. Веселовский считал совершенно закономерным: “Эти книги (Гримма и Бенфея) не исключают друг друга, как не исключают и оба направления: они даже необходимо восполняют друг друга, должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начаться, когда уже кончены все счета с историей” (Там же, с. 42). То есть мифологисты, по существу, показывали возникновение мифов и сказок, а представители теории заимствования – их историческую судьбу, поэтому эти два направления дополняют друг друга. Следует учитывать, однако, что неумеренный упор на заимствования и воздействия приводит в конце концов к антинаучности, поскольку ставит под сомнение творческие способности каждого отдельного народа.

Однако фольклористика не остановилась на достигнутом уровне. В 1871 г. известный английский антрополог, этнограф и прекрасный знаток первобытной культуры Эдуард Бернетт Тейлор опубликовал свою книгу “Первобытное искусство”, которая и положила в Европе начало так называемой антропологической школе. Основанное Тейлором направление называлось антропологическим, поскольку он рассматривал историю человеческого индивидуума как вообще историю человечества, включающую в себя и цивилизованного, и первобытного человека, которого он называет дикарем. В отличие от немцев, которые отдавали предпочтение арийским племенам, Тейлор в смысле мышления и полноценности не видел разницы между цивилизованным человеком и дикарем. “Для Тейлора (как ранее для Бастиана) нет принципиальной разницы между мышлением дикаря и мышлением цивилизованного человека, даже если мысли первого могут показаться на первый взгляд странными. Отсюда общность черт у народов диких стран с простым народом в странах цивилизованных, что дает возможность сравнивать одних с другими”²⁹, – пишет Дж. Коккьяра. По сравнению с немцами демократизм Тейлора очевиден. Наконец, именно Тейлор вопреки теории школы заимствования ввел в научный оборот ту точку зрения, что

сходство мифологии разных народов – это следствие пройденного ими сходного пути исторического развития от дикости до цивилизации: “Миф возник в эпоху дикости, через которую в далекие века прошло все человечество”³⁰, – заключает Тейлор.

Следовательно, то, что в 60-е гг. прошлого века предлагал Ст. Паласанян для объяснения сходства мифологий разных народов, в Европе стало восприниматься лишь в 70-е гг. Правда, Тейлор опубликовал книгу “Исследование ранней истории человечества” (1865) до 1871 г., но ведь и книга Паласаняна вышла в том же 1865 г., а потому влияние на него Тейлора исключается. И вовсе не желая принижать достоинства армянского ученого, мы хотим подчеркнуть здесь два обстоятельства. Так, еще до Тейлора имелись определенные предпосылки для создания антропологической школы. Весьма ценные исследования о культуре первобытного человека выпустили Лафито, Вико, Руссо, Гоге, Монтень и другие, разумеется, изложенные другими методами и с другими формулировками. В этом смысле много ценного и поучительного содержалось в трудах итальянского философа и социолога Джанбатисто Вико (1668-1744), которого историк фольклористики оценивает так: “Вико, с одной стороны, признает Бога творцом Вселенной, с другой – и это его важнейшая заслуга – устанавливает объективную закономерность развития человеческого общества, предвосхищая в этом Гегеля. Вико отвергает в историческом процессе как божественный произвол, так и случайность”³¹. По сути, Тейлор обобщил опыт предшественников и шагнул дальше их. Не исключено (хотя и маловероятно), что знавший европейские языки Паласанян был осведомлен о выводах предшественников Тейлора. Но есть и другое обстоятельство: как мы отмечали, во время написания своей книги Паласанян имел под рукой труд Ф. И. Буслаева. Известно, что этот виднейший представитель русской мифологической школы также испытал эволюцию взглядов и, соответственно развитию фольклористики пройдя через этап теории заимствования, примкнул к принципам антропологической школы. Однако, как показывают исследователи, уже в некоторых его статьях раннего

периода (“О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову Евангелию” и др.) и прочитанных в 1857-1859 гг. лекциях заключались элементы теории, нашедшей впоследствии признание антропологической школы. Так, в своем исследовании “Исторические очерки русской словесности” Буслаев пишет: “Некоторые полагают, что сходства между различными народами в сказках основываются не на племенном родстве языков и национальностей, а на общих законах развития человеческого духа, который в своем младенчестве везде и всегда выражается одинаковыми явлениями, к которым между прочим принадлежит и фантастический материал сказок (подчеркнуто нами – Ж.К.)”³². Подчеркнутое нами слово показывает, что Буслаев, в свою очередь, высказывает уже укоренившееся мнение.

Паласанян не мог не быть знаком с этими мыслями Буслаева. Однако в любом случае, независимо от того, находился ли Паласанян под воздействием русских или европейских ученых, важно то, что он выразил наиболее передовую для своего времени точку зрения, объясняя сходство сюжетов единством пути исторического развития народов. Но если даже такие взгляды были высказаны до Паласаняна и другими, то эти авторы, тем не менее, не были, пожалуй, столь последовательны, как Паласанян, тем более, что во всех своих доводах первое место он отводит общности пути исторического развития народов.

И, наконец, подобные прогрессивные взгляды не отрывают Паласаняна от мифологической школы и не противопоставляют его ей. Во-первых, в качестве второй причины сходства сюжетов Паласанян выдвигает теорию мифологистов о прародине: “Однако есть и другая причина сходства легенд: первичная общность народов, которые в начальное время жили одной жизнью и лишь недавно начали жить отдельной жизнью. Отделившись от единого племени, перейдя в другие страны и начав жить собственной жизнью, каждый народ сохранил первобытные предания, религиозные воззрения и поэзию. Древность не исчезла совершенно и при самостоятельном развитии преданий, но только получила новую форму и облик”³³.

Как видим, Паласанян не отказывается от принципов мифологической школы и защищает ее точку зрения. С другой стороны, следует учесть то обстоятельство, что и мифологическая школа не была раз и навсегда устоявшимся явлением: ее представители также испытывали эволюцию. Многие из видных представителей русской мифологической школы постепенно пришли к другим новейшим направлениям в науке. Поэтому нет ничего удивительного в том, что к первой (единый, общий взгляд) и второй (прародина и прамифология индоевропейских народов) причинам сходства сюжетов Паласанян добавляет и третью – распространенное в науке в последние времена мнение. “И действительно, имея перед глазами существовавшие между разными народами тесные отношения, следует признать, что соседние народы заимствуют друг у друга многие предания, иногда сохраняя их первоначальный облик в неизменности или же только изменяя некоторые второстепенные обстоятельства” (с. 136). Так, он замечает сходство между грузинскими преданиями об Амиране и армянским преданием об Артавазде, между упоминаемым в “Демократии” Платона армянином по имени Эр и аралезами в легендах о Шамирам (Семирамиде). Обнаруживает он сходство и в сказках о животных. Тем не менее: возможность заимствования сюжетов Паласанян видит только для связанных культурными контактами народов. Паласанян вступил на поприще литературоведения, когда мифологическая школа уже потеряла в Европе свою свежесть и новизну и уступала место новым формирующимся направлениям. Однако в России эта школа еще не исчерпала себя, а в армянской действительности она все еще не пустила глубокие корни, поэтому Паласанян опирался, с одной стороны, на уже отступавшее старое, а с другой – воспринимал все то новое, что предлагала современная ему наука.

В области литературы деятельность Паласаняна не ограничивается лишь вышесказанным. Паласанян был также одним из самых активных критиков своего времени, от внимания которого не ускользали ни переводы на армянский язык видных европейских писателей (Сервантеса, Мольера, Гофмана и др.), ни даже

мелкие произведения армянской литературы (например, сочинения Араратяна). Были у него как у критика и негативные взгляды, и субъективные мнения. Так, он делал вид, что не замечает Сундукяна и Раффи, но это уже другой вопрос. Статьи Паласяна отличались высоким профессиональным уровнем. Однако, сколь бы широки и разнообразны ни были его интересы, центральное место в них занимали все же вопросы фольклора.

Особого внимания достойна и его характеристика литературных направлений. И хотя он увидел и приветствовал также рождение реализма, симпатии его все же были на стороне романтизма. Время от времени преодолевавший свой идеализм, Паласяна тем не менее, по мышлению и мировоззрению остался в основном идеалистом, объяснявшим развитие общества (а следовательно, литературы и искусства) последовательностью идей и воззрений и игнорировавшим материальную основу человеческого развития – производственные отношения и социальные силы.

Несмотря на мировоззренческую ограниченность, Паласяна был одним из первых, кто изложил историю устной армянской народной литературы с позиций признанной в Европе и России науки своего времени и, насколько это позволяли время и возможности, поднял армянское литературоведение на научную основу.

ГЛАВА ВТОРАЯ

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА

В последние три десятилетия XIX в. в армянском литературоведении большое признание нашла культурно-историческая школа. Это проявлялось самым различным образом и в разной мере, начиная от механического применения (в редких случаях) принципов этой школы до вполне определенно выраженного критического отношения к ней. В целом можно с уверенностью сказать, что армянское литературоведение проявило творческий подход к культурно-исторической школе и, исходя из новейших теорий, появившихся в философии искусства и исторической науке, отвергло ее ограниченность. Те или иные принципы культурно-исторической школы применялись очень многими, но лишь очень немногие были последовательны в своих предпочтениях. Причины этого различны и связаны как с особенностями этой школы, так и с некоторыми важнейшими обстоятельствами армянской действительности.

В Европе культурно-историческая школа явилась закономерным следствием бурного развития естественных, исторических и философских наук, что, в свою очередь, опиралось на предпосылки в общественной и политической действительности того времени. Культурно-историческая школа сформировалась в 50-60-х гг. во Франции в период Второй империи – как одно из частных проявлений общего критического духа против тиранической политики. Критический дух времени требовал подвергнуть обстоятельному анализу каждое явление жизни и общества и объяснить основу и причины каждого из них. Так же относились к литературным явлениям и представители культурно-исторической школы.

В основе культурно-исторической школы лежит философия позитивизма. Термин “позитивизм” происходит от латинского

слова *positivus* (положительный). Позитивисты пытались на основе всех наук создать некую новую науку, перекроить науки на основе социологии. В основе их научных исследований лежал опыт, поэтому они стремились перенести закономерности естественных наук и на область литературы и искусства. Г. Спенсер, один из основателей позитивизма, так объяснял связь между наукой и искусством: “Наивысшее искусство всякого рода основано на науке, без науки не может быть ни совершенного произведения, ни совершенной оценки”¹.

Этим же философским методом руководствовался основатель культурно-исторической школы Ипполит Тэн (1828-1893), под именем которого распространились и нашли признание принципы этой школы. Он обобщил усилия и достижения своих предшественников во Франции, Германии и Англии. Бокль – в исторической науке, Джон Стюарт Милл – в области логики, Гегель и Гете – в эстетике, Сент-Илер и Дарвин – в естествознании, а также другие ученые во многом способствовали формированию учения Тэна. Но именно Ипполиту Тэну принадлежит истинный подвиг – утверждение в литературоведении научного метода, попытки чего предпринимали еще представители мифологической школы. Следуя примеру естественных наук, Тэн обнаружил закономерности и в литературе и каждое литературное явление оценил с точки зрения причины и следствия. Новый метод он опробовал в своих первых исследованиях, посвященных английским писателям (Диккенс, Шекспир и др.) и вышедших в свет в 1855 г. Большая их часть вошла впоследствии в “Критические и исторические эссе” (1858 и 1865). Европейскую славу принесла Тэну его “История английской литературы” (1864), которая была переведена на целый ряд языков. В этом своем труде И. Тэн на высоком художественном уровне изложил и применил свою новую теорию. В 1866-1869 гг. вышла отдельными монографиями, а в 1880 г. целиком была издана его “Философия искусства” – обобщение и итог его учения о различных областях искусства. Тэн написал также множество ценных статей по философии, психологии, истории Франции, которые несли на себе яркую и непов-

торимую печать его личности и оставили значительный след в науке своего времени.

В учении Тэна строжайше действует принцип детерминизма, точно так же, как и в сфере естественных наук. Не случайно исторические и социальные условия рождения произведения искусства (живописи, скульптуры) он не раз сравнивает с естественными и физическими условиями роста растений. Если для растения необходима физическая среда, то для произведения искусства – нравственная атмосфера, то есть совокупность общественных, социальных, этических представлений. “Действительно, существует моральная температура, общее состояние воззрений и нравов, которая действует таким же образом, как и физическая”², – заявляет И. Тэн. Каждое общественное и политические состояние порождает соответствующее душевное настроение, которое, в свою очередь, становится основой для ряда пронизанных этим настроением произведений искусства. Ученый обнаруживает некую закономерность, обладающую силой закона и распространяющуюся на все события как настоящего, так и прошлого, то есть стабильную для всех времен. Сущность этого закона заключается в том, что “художественное произведение определяется совокупностью общего состояния умов и нравов окружающей среды” (Там же, с. 28). Дух, идеал, настроение времени и среды Тэн концентрирует в так называемом “господствующем, преобладающем характере”, который есть тип, образец и “окружен поклонением и симпатиями современников. В Греции – это юноша с нагим и породистым телом, искушенный во всех физических упражнениях; в средние века – экзальтированный монах и влюбленный рыцарь; в 17-м столетии – изысканный придворный; в наши дни – вечно ищущий и печальный Фауст или Вертер” (с. 55).

Среди всевозможных условий, способствующих появлению художественного произведения, Тэн выделяет три фактора – нацию, климат, время (момент) – и в своих произведениях строжайше следует им. Ярко и с поэтической образностью объясняет он рождение античной греческой скульптуры, итальянской и

нидерландской живописи и те изменения, которые претерпели эти искусства под воздействием указанных трех факторов. Связав рождение художественных произведений с исторической средой и временем, ученый окончательно утвердил в искусствоведении исторический принцип. “Где есть причинные связи и идея единообразного, закономерного развития, там возникает история, наука о литературе приобретает исторический и непредвзято исторический характер”³, – замечает А. Л. Гришунин, исследователь русской культурно-исторической школы. Именно в этом величайшая заслуга И. Тэна. Он сам совершенно ясно и точно формулирует сущность своего нового научного метода: “Современная эстетика отличается от старой своим историзмом и отсутствием догматизма, т.е. тем, что она не навязывает правил, а констатирует законы”⁴.

Учение Тэна быстро распространилось по всей Европе и нашло множество видных последователей в разных странах. В Дании это был Г. Брандес, во Франции – П. Лакомб и Ж. Ренар, в Германии – Г. Гетнер и В. Шерер, в Италии – де Санктис, в России – А. Н. Пыпин и многие другие. Отличаясь от Тэна в частностях и часто преодолевая его ограниченность, они в целом действовали в рамках его учения. Будучи в свое время последним словом науки, это учение, однако, имело и свои недостатки и уязвимые стороны. Так, опираясь на факты и только фиксируя факты, Тэн уделял искусству очень пассивную роль и отрицал всякое его значение в воздействии на общество, в исправлении человеческих нравов и воспитании характеров. “Современный метод, – пишет он, – которому я стараюсь следовать и который начинает проникать во все общественные науки, состоит в том, что рассматривает творения человеческого духа, и в частности произведения искусства как факты, характерные черты которых надо установить как следствие определенных причин, которые надо найти. Этим исчерпывается наша задача... Наука не говорит вам: “Голландское искусство не заслуживает внимания: оно слишком грубо; наслаждайтесь одним итальянским искусством”. Она не говорит также: “Относитесь с пренебрежением к поэти-

ческому искусству: оно нездорово, довольствуйтесь греческим искус-ством” (с. 9). И исследования Тэна, написанные с четкой логичностью, с поэтическим воображением и страстью, словно умалются, ибо их автор с одинаковой страстью или равнодушием говорит и о растении, и о человеке, не видя никакого различия между миром человеческим и миром животным или растительным. О выработанном им методе он пишет: “...Она (эстетика) поступает как ботаника, которая с одинаковым интересом изучает померанцевое дерево и лавр, сосну и березу; она и сама представляет род ботаники, изучающей не растения, а творения человека” (с. 9). Нетрудно заметить, что подобная “объективность” в конечном счете обращается в нравственное равнодушие к человеческому творчеству.

Неполноценна теория Тэна и в объяснении влияния среды, нации и эпохи на художественное произведение. Открытым остается вопрос и об индивидуальности писателя. Если живопись итальянского Возрождения была результатом лишь исторических и национальных качеств, то чем объяснить тот факт, что в те же времена и в той же нации появилось множество различных индивидуальностей? Однако необходимо отмечать что, хотя учение Тэна и не дает ключа к пониманию индивидуальности художника, сам Тэн в своих трудах словно бы отклоняется от им же предложенной схемы и отводит важную роль биографии и характеру писателя. Так, в связи с Бальзаком он пишет: “Его характер, воспитание и жизнь, его прошлое и настоящее, его страсти и способности, его достоинства и пороки, все части его души и деятельности оставляют свою печать на всем том, что он думает и пишет”⁵. В этом случае Тэн предлагает как бы двойную детерминированность: писатель – результат трех вышеуказанных факторов и нравственной атмосферы, а его творчество – результат его личности и характера. Отсюда и заимствованный Тэном от своего предшественника Сент-Бева принцип – уделять значительное место биографии писателя, его личным наклонностям. В своем исследовании о Корнеле Сент-Бев пишет: “В области критики и истории литературы нет, пожалуй, более занима-

тельного, более приятного и в то же время более поучительного чтения, чем хорошо написанные биографии великих людей”⁶. Но хотя Тэн, следуя Сент-Беву, и обращает большое внимание на черты характера и биографии писателя, тем не менее каждый писатель для него – всего лишь общественное создание, результат среды, а не исключительное и неповторимое явление. По поводу Байрона он замечает: “Он один дает нам больше сведений о своей родине и времени, чем все остальные художники вместе”⁷.

Одной из уязвимых сторон учения Тэна является и недостаточное внимание, уделяемое им художественной стороне творчества. В восприятии Тэна литература и искусство становятся своего рода довеском к общественным наукам – без четких отличий от них. И хотя подобный анализ литературного произведения предоставлял исторической науке гигантский дополнительный материал – и это тоже было одной из важных заслуг Тэна, – однако игнорирование специфики искусства вскоре породило неудовлетворенность культурно-исторической школой, что способствовало утверждению психологической школы. А. Гришунин одной из важнейших заслуг Тэна считает активизацию и стимулирование бурного развития литературоведения: “Благодаря Тэну и его последователям исследование литературы в рамках культурно-исторической школы в огромной мере развилось как в Европе, так и в России”⁸.

Идеи Тэна нашли живой отклик и в армянской среде. Первыми пропагандистами идей Тэна стали армянские студенты, учившиеся в европейских странах – Германии и Франции. Достаточно сказать, что “История английской литературы” Тэна увидела свет в 1864 г., “Философия искусства” – в 1866-1869 гг., а уже в 1868 г. в журнале “Айкакан ашхар” была опубликована статья Григора Арцруни “Которое из двух лучше?”, написанная под непосредственным влиянием взглядов Тэна. Г. Арцруни, в эти годы находившийся еще в Европе, под свежим впечатлением от новой школы пытался осмыслить и оценить явления армянской литературы. Это было не просто данью моде и не личным

капризом Арцруни, а выражением назревших уже в армянской действительности требований научной критики. Развивавшаяся буржуазия всемерно опиралась на достижения науки, верила в ее преобразующую роль, поэтому быстро восприняла философию позитивизма. Тэн давал великолепный образец социологического анализа художественного произведения, крепнущая же буржуазия в достижении своих целей важное место отводила социальной роли искусства и, следовательно, признанию ее основ. Именно из таких звеньев складывалась цепь умозаключений Г. Арцруни. На вопрос “С какой целью пишутся литературные произведения?” он отвечал: “На этот вопрос мы не сможем ответить, если не узнаем, “как” пишутся литературные произведения”⁹. На примере Шекспира Арцруни показывает, что во всех его произведениях обнаруживается сходство, как у детей, рожденных одной матерью. Однако Шекспира “мы видим со всех сторон окруженным группой талантливых авторов” (Форд, Мессинджер, Марло, Флетчер и др), которые “писали драмы того же направления, описывали обуреваемых теми же могучими страстями героев; писали тем же беспорядочным и страшным стилем; питали те же благородные поэтические чувства к красотам природы, как и Шекспир; изображали вдохновенных той же глубиной и нежной любовью типы девушек, – словом, писали с одинаковой целью” (с. 94). Арцруни приходит к выводу, что Шекспир был наиболее совершенным из своих современников, а писатели эти являлись порождением своего общества и времени: “Талант Шекспира – плод души одинаково с ним мысливших писателей, дух этих писателей – плод их общества, а общество, со своей стороны, – плод жизни Европы того времени”. Не только сам вывод, но и цепочка логических построений, которые приводят к этому выводу, принадлежат Тэну и почти дословно переняты у него. “Например, Шекспир, который с первого взгляда кажется каким-то чудом, упавшим с неба метеором, прилетевшим из другого мира, окружен дюжиной превосходных драматургов: среди них мы находим Мессинджера, Марло, Бен Джонсона, Уэбстера, Форда, Флетчера и Бьюмонта, которые

писали тем же языком и в том же духе, как он. Их пьесы отличаются теми же особенностями: вы найдете здесь тех же необузданных и страшных действующих лиц, те же неожиданные кровавые развязки, вспышки тех же бурных страстей, тот же беспорядочный, причудливый, вычурный и блестящий стиль, то же утонченное поэтическое понимание природы и пейзажа, те же нежные и глубоко любящие типы женщин”¹⁰, – пишет Тэн. Даже одна эта цитата показывает, насколько буквально следует Арцруни французскому ученому. Однако Арцруни не обращает на это внимания, он даже не упоминает имени Тэна, – ему важнее показать, что писатель и его творчество – результат его времени и общественной жизни. И как бы армянский ученый ни отдалялся от Тэна (это отдаление почти не связано со временем: в той же статье “Которое из двух лучше?” Арцруни приходит к противоположному выводу), тем не менее в основе его взглядов лежит убеждение, что все творчество писателя и созданные им типы являются результатом глубокого изучения общественной жизни. Этой же точки зрения придерживался Арцруни и в начале своей деятельности, когда писал свою рецензию на “Пэпо” Сундукяна, и в конце жизни, когда оценивал драму Ширванзаде “Княгиня”. Эта позиция Арцруни была не требованием материалистического и диалектического познания жизни, а усвоением учения Тэна, когда армянский ученый, следуя за своим же учителем, без всяких оговорок переносит опыт естественных наук в область искусства: “Автор должен относиться к драматическому произведению точно так же, как ученый относится к природе. Как от ученого требуется глубокое и добросовестное исследование, с помощью которого он обнаруживает новый вид растения или животного, представляет некое химическое вещество или доказывает физический закон, так и от драматического писателя требуется найти и представить какой-нибудь имеющийся в обществе, но не изученный тип, сформулировать то или иное семейное или общественное состояние...”¹¹, – пишет он по поводу “Пэпо”, отвергая те надуманные или созданные одним воображе-

нием типы, которые не являются плодом глубокого и длительного изучения жизни.

Однако если в объяснении рождения художественного произведения Арцруни находился под полнейшим влиянием Тэна и даже изучение жизни писателем сводил к научному ее исследованию, то в понимании роли и цели искусства он совершенно отличался от французского ученого и приходил к противоположному мнению. Если Тэн рассматривал произведение искусства лишь как факт и результат определенных факторов, то Арцруни был убежден в большой социальной роли искусства, силе его воздействия на общество и даже в том, что оно может иметь решающее значение при решении общественных проблем. Так, например, театр, по его мнению, – не просто приятное время провождение, полезность которого ограничивается доставленным им эстетическим удовольствием. Театр – это средство, с помощью которого писатель-драматург представляет обществу имеющие жизненное значение, но ускользнувшие от общественного внимания такие задачи, которые побуждают зрителей к действию и заставляют их принять меры для их решения. Именно на такое же целенаправленное действие должны толкать чтение книги, разглядывание картины и вообще любой контакт с произведением искусства. Человека, рассматривающего художественное произведение с иной, не утилитарно-полезной точки зрения, объясняет Арцруни, следует назвать “идеалистом”, ибо нет самоцельного искусства, целью которого было бы одно лишь искусство. И вообще практический ум Арцруни отвергал все сколько-нибудь бесполезное. Искусство и литература в числе других факторов (школа, печать и т.д.) должны способствовать совершенствованию личности, а следовательно, и общества.

Объясняя рождение художественного произведения по тэновской схеме, Арцруни в той же статье “Которое из двух лучше?” продолжает развивать свою теорию совершенно независимо от Тэна: “Теперь мы можем ответить на вопрос, зачем пишутся литературные произведения.

Они пишутся с той целью, чтобы научить общество мыс-

лить и анализировать свою жизнь, значит, и стремиться к хорошему, к улучшению жизни, к прогрессу” (с. 97). По силе воздействия на общественную жизнь Арцруни уравнивал виды литературы: и создающие идеалы, и обличающие пороки общества (в его представлении – и романтический, и реалистический метод), хотя вообще-то был сторонником обличающей, то есть реалистической литературы. Как эстетик Арцруни относился к числу тех мыслителей, которые, выводя свои взгляды из теории Тэна, избирают затем другое направление. О таких ученых русский теоретик П. Д. Боборыкин замечал, что они, начав с усвоения метода Тэна, под конец приходят к тому выводу, что его теория наряду “со всей ее простотой, логической обоснованностью, талантливymi обобщениями и чарующим мастерством доводов и примеров, тем не менее, не может считаться учением, которое полностью соответствует и тем требованиям, что являются результатом более свободного эстетико-философского взгляда на сферу искусства...”¹². Как Арцруни, так и почти все остальные армянские теоретики в вопросе оценки социальной роли искусства разнились от Тэна. Идея самоцельного, самодовлеющего искусства в условиях социальной несвободы никогда не пускала глубоких корней в армянской действительности. Наряду с художественными армянская литература всегда брала на себя, и даже в гораздо большей степени, также нравственно-этические задачи и воспитательные функции. Естественно, что в подобных условиях армянские теоретики не могли согласиться с тэновским утверждением пассивной роли литературы и искусства.

Слабые точки соприкосновения между взглядами Арцруни и Тэна заметны в объяснении типа. Если Тэн выдвигал вопрос о господствующей личности, воплощавшей в себе все характерные черты своего времени и общества, то для Арцруни тип был той личностью, которая обладает неременной общественной ценностью. В нашу задачу, однако, не входит анализ всех сторон арцруниевского восприятия художественного типа, в данном случае нас интересует сходство и отличие его взглядов от воззрений Тэна. Тэн признает только закономерности, и его

“господствующий тип” – плод определенной закономерности, а для Арцруни художественной ценностью обладают лишь такие типы, которые не являются частными, личными или болезненными. Для него явление, не обобщающее каких-либо общественно важных и значимых элементов, не представляют художественной ценности. Эту мысль Арцруни проводит в своих многочисленных театральных рецензиях, посвященных произведениям отечественных и зарубежных драматургов. Так же оценивает он и образ Пэпо, назвав его “общественным явлением” в нашей “необщественной действительности”. Отдавая в этом случае предпочтение общественной сущности образа, Арцруни мало интересуется его реальными основами в жизни и довольствуется лишь верой в добросовестность Сундукяна.

Если драматург изображает сумасшествие безнравственной женщины или преступление злоумышленника, не выявляя пороков общественной системы, порождающей эти явления, то созданное им произведение не художественное, – “но если постепенно человек становится преступником, а женщина становится безнравственной, поскольку этого человека и эту женщину толкает на преступление и безнравственность ошибочная, вредная и несправедливая общественная структура, то такого рода явления могут и должны стать литературой и предметом рассмотрения сцены и критики. А если человек преступен вследствие личных или наследственных дурных наклонностей; или же женщина безнравственна по причине физических, чисто половых влечений или по скудости ума, – то такие явления не могут быть предметами внимания, увлечения и изучения искусства”¹³, – пишет Арцруни в статье “Призвание театра и искусства”. Однако упор на общественные основы произведения искусства имеет во взглядах учителя и ученика разную целенаправленность. Под этим углом зрения Арцруни быстро приходит к практическому выводу: “Тип, который не имеет общественной основы, не может обладать и силой воздействия”. Анализируя пьесу Кишмишяна “С глаз долой – из сердца вон”, Арцруни заключает, что она “не

пробуждает никакой общественной задачи”, поскольку ее типы имеют частный характер¹⁴.

На этом и заканчивается сходство между соответствующими общей нравственной температуре “господствующим типом” или “основным характером” Тэна и “типичной личностью” Арцруни. Корни их и Тэн, и Арцруни ищут в обществе, но трактуют явление по-разному. Под основным характером предмета Тэн понимает стабильное свойство, неизменный признак, не зависящие от влияния внешних факторов. Для выявления основного характера, или сущности французский ученый классифицирует их признаки согласно степени их изменчивости: наиболее важным является наименее изменчивое свойство предмета. “Около ста лет тому назад естествознание открыло то правило оценки, которое мы намерены заимствовать у него: это – начало соподчинения характерных особенностей”¹⁵, – заявляет Тэн. Он ссылается на Жофруа Сент Илера и Гете, первый из которых этим законом объяснил строение животных, а второй – растений. Следуя законам естественных наук, Тэн также выделяет в человеке в качестве главенствующих признаков ряд инстинктов и качеств, причем в основном не надстроечного характера (эти качества, по Тэну подвержены более быстрым изменениям), а из самых глубоких и стабильных слоев. Он ищет так называемый первичный слой, который не смогли смыть и унести исторические эпохи и политические потрясения. Так, например, согласно Тэну, англосакс – это вообще дикий зверь, хищный, воинственный, героический и “наделенный благороднейшими нравственными и поэтическими инстинктами”, испанец же – высокомерен, несдержан, своеволен и т. д.

Учение Тэна с его принципами передачи из поколения в поколение физических, наследственных признаков скорее открывало дверь для натурализма. У Арцруни же восприятие типа было более приближено к сущности реализма. Правда, его восприятие типа было несколько метафизическим. Арцруни так и не смог до конца преодолеть односторонность своих взглядов, но, тем не менее, его понимание типа далеко от тэновского. “Тип в

художественном произведении есть такой образ, который, не будучи индивидуальной личностью, является собирательным характером, часто встречающимся в данном обществе, считающимся порождением современной жизни и взятым из множества личностей”¹⁶, – пишет Арцруни. Следовательно, этот тип имеет свои основы в обществе данного времени, это не частное, отрицательное, болезненное, патологическое явление (которое может быть предметом изучения врача, но не художника). Писатель должен быть настолько талантлив, чтобы в процессе кропотливого изучения общественной жизни выявить этот тип и “отличить от отрицательных или редко встречающихся характеров”. “Вот задача и непереносимое условие реалистической школы”, – заявляет Арцруни. Односторонность и остальные недостатки такой характеристики типа у Арцруни многократно исследовались в армянском литературоведении. Было отмечено, что его тип напоминает нечто вроде среднего арифметического. Ошибка Арцруни заключается в том, что он отрицает индивидуальный характер типа, а выражение “собирательный” переходит у него в понятие “суммарный”. Однако сколь бы ограниченной ни была его характеристика типа, в основе ее лежат не физиологические признаки, как у Тэна, а общественные или социальные.

Связи и взаимоотношения эстетических взглядов Арцруни с учением Тэна обстоятельно проанализировал Г. Акопян в своей интересной работе “Эстетические взгляды Григора Арцруни”, исследовании наиболее цельном из предпринимавшихся до этого попыток анализа эстетики Арцруни. Рассматривая связи Тэн – Арцруни, Г. Акопян справедливо отмечает, что “теория Тэна о типах включала в себя и такие элементы, которые, независимо от представлений о внутренних достоинствах или недостатках того или иного эстетического метода, должны были вызывать, исходя из мировоззренческих соображений, протест Арцруни”¹⁷. Так или иначе, определение типов у обоих ученых вытекало из их восприятия социального значения и роли искусства, которое было у них различным.

Вопреки иногда почти дословному сходству с Тэном, Арц-

руни был совершенно самостоятельным мыслителем, со своими практическими представлениями о роли литературы и искусства, которые соответствовали мировоззрению этого идеолога деловой буржуазии. В то же время пример Арцруни, за редким исключением, был явлением, характерным для армянских литературоведов, стремившихся избавиться от произвольных и субъективных представлений и утвердить в литературоведении научный метод. Такой научный метод предлагал Тэн. Егише Мадатян в своем обширном исследовании, посвященном теории Тэна, отмечает, что она “наиболее назидательна для нас, армян, которые пытаются создать художественную, литературную и историческую критику”¹⁸. Армянские мыслители пытались поставить на научную основу мышление армянина, утвердить дисциплину мысли, связь причины и следствия, укоренить метод работы. Это было требованием современности, которое заставляло ретроспективно оценивать пройденный путь. Многие недостатки интеллектуальной жизни прошлого западноармянский критик М. Шамтачян объяснял тем, что “мы никогда не были ученой нацией”, что “утренняя заря никогда не занимала нас с научной точки зрения” и что в этом своем неблагоразумии “мы часто выковывали завтрашние беды”. Чтобы избежать ошибок и не попадать во все новые бедствия, он призывал поставить на научную основу всю нашу жизнь. “Основой всеобщей интеллектуальной жизни, искусств и общественного развития могут быть только науки, – это мы должны воспринять как абсолютную истину. Только восприняв эту истину, смогла обрести бытие цивилизация нынешнего века”¹⁹, – писал он в статье “Интеллектуальная жизнь”. Это значит, что само время уже требовало самоанализа и научной перестройки жизненного уклада, а метод позитивистской философии и выросшая на ее основе культурно-историческая школа давали, казалось, пример такой научности.

В 80-90-е гг. отклики на учение Тэна в армянской действительности были связаны преимущественно с восприятием литературных направлений. И реалисты, и натуралисты одинаково обращались к принципам Тэна, хотя наибольшее влияние эти

принципы оказали именно на формирование натурализма. Перенос принципов естественных наук в сферу общественной жизни, научное изучение художественных основ литературы, законы наследственности и др. – все это натуралисты переняли, в конечном итоге, из учения Тэна. Представители реалистического направления 80-х гг., особенно западноармянские, своим девизом избрали научное исследование среды. “Реалистическая, натуралистическая школа сделала своим девизом учение Тэна, романы этой школы писались с исследованием среды, нации, времени”²⁰, – пишет армянский автор, в передовице, посвященной Тэну (по всей видимости, это А. Арпиарян). Однако, как показывает данная цитата, западноармянские восьмидесятники так и не смогли увидеть разницу между реализмом и натурализмом. Западноармянские писатели 80-х годов – А. Арпиарян, Л. Башалян, Г. Зограб – считали реалистическими писателями также натуралистов. Так, глава этого движения Арпиар Арпиарян в своей статье “Реализм” писал, что в Европе большое распространение получила “реалистическая” или “натуралистическая” школа, и отмечал, что Золя – “самый блестящий представитель реализма”²¹. В статье, посвященной Э. Золя, Г. Зограб в рамки одной литературной школы помещает Дидро, Бальзака, Стендаля, Флобера и Золя, находя, что “Золя ныне бесспорный глава той школы, которая исповедует отказ от лжи, фальши, обмана”²². И, опираясь на характеристику Золя, считает составной частью науки и литературу: “Литература, которая есть часть науки, не может быть ее противником – вот мое убеждение. Разве сейчас не та же идея проникает повсюду в искусство? И секрет Вагнера не в том разве, что он мастер акустики?” (там же). Очевидно, что Зограб разделяет господствующее позитивистское мнение.

Для западноармянских восьмидесятников восприятие среды было более уязвимым и односторонним, чем у Тэна, и совпадало оно больше с восприятием натуралистов. Изучение среды восьмидесятники сводили, в частности, к обличению пороков, язв и болезней общества. “Писатели-реалисты считают, что они врачи, а народ – хозяин больного, которому все нужно сказать от-

кровенно, чтобы он не обманывался и тут же приступал к лечению”²³, – объясняет А. Арпиарян. Упор на показ болезненных явлений в социальной среде несколько по иному объясняет Л. Башалян. Если натуралисты объектом своего описания делают человеческие пороки и гнусность, то, по мнению писателя, потому что их предшественники обошли это своим вниманием. По другому поводу он более определенно высказывает свои натуралистические представления: “Разве не лучше всего производить проникновенное впечатление на основе простого материала – кропотливым психологическим изучением страстей и чувств, выявляя воздействие наследственности и среды, показывая суть их и характер?”²⁴. Здесь заметно требование детерминированности явлений, выдвигаемое Башаляном.

Однако сколь бы господствующими ни были взгляды Арпиаряна и Башаляна в западноармянской действительности 80-х гг., существовали и другие противоположные мнения на отражение среды в литературе. Против статьи Арпиаряна “Реализм” в той же газете выступил другой западноармянский критик – Гарник Фнтглян. Он выступал против искаженного понимания реализма, особенно против описания одной лишь порочной среды, и находил, что люди не понимают “неестественного явления, когда в человеке всегда показывается победа скотского”, поэтому и неудивительно, что “на золяизм обрушилось обратное движение, обрушилось как поток, несущий с собой даже мистицизм, и это – на самой же родине Золя, во Франции, под самым его носом”²⁵. Если б в жизни всегда царили грязь и подлость, то откуда бы тогда рождались Толстые и другие прекрасные люди? – справедливо подкрепляет свою мысль Фнтглян.

Определенную ясность в неразбериху и неопределенность литературных направлений и принципиальные разногласия относительно изображения среды внес Тигран Камсаракан своей статьей “Что есть реалистический роман?”. Он четко разграничивает романтическое, натуралистическое и реалистическое направления и выявляет их позиции в вопросе отображения среды. Автор констатирует, что если для натуралиста существенными

являются среда, собирательность, то для реалиста важным является человек, личность, герой. “В натуралистическом романе индивидуальность уступает место собирательности: целой семье, классу, наконец обществу, в то время как реалистический роман занимается личностями и имеет героя, чего лишен первый”²⁶, – объясняет Камсаракан и еще более конкретно определяет среду, изображаемую в натуралистическом романе “У натурализма есть пристрастие – разоблачить перед нами порок, дабы сделать его более ненавистным; реализм также показывает нам порок, но рядом с ним – добродетель”. Камсаракан отмечает и еще одно существенное различие: натуралистический роман претендует быть частью науки, в то время как реалистический роман остается в рамках философии и поэзии. В своем сообщении о “Дочери учителя” он заявляет, что роман написан “по принципам современной реалистической школы, в которой правдивость соединена с поэзией, как высшее условие искусства”²⁷.

Западноармянские восьмидесятники, признавая теорию среды, нации и времени, делали упор главным образом на среде. “Краеугольным камнем философии Тэна, – пишет уже упомянутый нами автор статьи в “Айренике”, – мы можем считать учение о “воздействии среды”²⁸. Однако было бы неверным сводить теорию среды у армянских восьмидесятников к одному лишь чистому натурализму. Если в процессе живого литературного движения восьмидесятники, исходя из отводимой ими роли литературы в общественной жизни “разрушать и перестраивать”, делали упор на обличение пороков среды, то в литературных портретах или своих работах по истории литературы они выка-зывали более широкий и уравновешенный подход.

В труде “История армянской литературы XIX в. в Турции”, вышедшем с очень большим опозданием (1943), Арпиарян учитывал уже факторы и времени, и среды. Он обстоятельно останавливается на тех исторических причинах, которые породили у турецких армян “литературу изгнанничества”. Периодизацию литературы (1879-1895 и после 1895 г.) он устанавливает, имея в виду в основном обстоятельства исторической жизни. Особое

внимание обращает он на ту определенную среду, в которой формировалась литература. Западноармянская литература развивалась в основном в Стамбуле и Измире, что и оказало на нее свое положительное или отрицательное воздействие. Исконно армянская жизнь, армянская “глубинка”, армянские диалекты в формировании западноармянской литературы сыграли незначительную роль, поэтому она страдала “языковой, эстетической и социологической слабостью”. Родная национальная среда непременно оказала бы благотворное влияние на армянскую литературу. В конце концов, “История не освятила ту землю, на которой писатели являли свои поэтические произведения”, – писал Арпиарян и заключал, что “Башалян, Зограб, Камсаракан, Мир-Еро, Отян иначе бы завоевывали и трогали армянские сердца, если б им удалось перенести свое искусство и социологическую философию в Муш, Ван, Ериза”²⁹. Далее, однако, Арпиарян в своем труде положительно оценивает роль Константинополя, находя, что он стал “для армянского народа центром национального единения”³⁰.

Связи Арпиаряна с культурно-исторической школой проявляются и в том, что он отводит большое место биографиям писателей. В своих портретах он уделяет значительное внимание биографиям, поскольку убежден, что “между внутренней жизнью писателя и его делом, думается, есть некая тесная связь, и без знания этой жизни трудно понять дух писателя”³¹.

Точно так же поступает и Башалян в посвященных русским писателям – Тургеневу, Достоевскому, Толстому – циклах статей, которые, однако, были не самостоятельными, а являлись переложениями работ видного французского литературоведа Воюэ. Следуя ему, Башалян отводит в них большое место и национальному фактору, проявлениям национального духа.

Влияние учения Тэна на армянских писателей-восьмидесятников проявилось не только в вопросе их литературных направлений. Оно имело важное значение и в постановке на научные основы литературной критики. Если до Тэна критика была в основном подведением баланса между красотой и пороком, то

сейчас она стала “химическим, разложением” произведения, и “Тэн был одним из тех, кто основал и развил эту новую и большую критическую школу, – признается автор статьи в “Айренике”. Статьи, посвященные Тэну (написанные в основном в связи с его смертью), цитаты из его трудов и множество переводов (так, например, в 1900 г. “Масис”, начиная с 14-го номера начал печатать, с небольшой вводкой главу о Шекспире из “Истории английской литературы” Тэна) свидетельствуют о том, что в западноармянских литературных кругах он был общеизвестным автором. Однако признание его было не безоговорочным. “Учение Тэна не включено в число абсолютных и бесспорных истин”, – заявляет тот же безымянный автор статьи в “Айренике”.

Эти оговорки восьмидесятников по отношению к культурно-исторической школе особенно проявились в их принципиальной позиции относительно отображения среды, которая вытекала из их противоположных Тэну воззрений на преобразующую роль литературы.

Позитивистское восприятие литературных направлений нашло свое отражение и в восточноармянской литературе. Ярким проявлением этого стало обширное и во многом интересное исследование Феликса (Ваан Арцруни) “Натурализм и Золя”. Величайшим достижением литературы нового периода Феликс считал то, что писатели вводят в литературу только досконально изученный и исследованный материал и основывают свои произведения на опыте. Высоко оценивая метод Бальзака и его творчество, Феликс прямо связывает эти качества писателя с господствующим мышлением – подходили к литературе как к науке. “Основываясь на мнениях Ламарка и Сент-Илера, что воздействие среды изменяет физический и духовный мир человека и животных, он постарался поднять значение описания, чтобы поступки героев были понятнее”³², – пишет Феликс по поводу Бальзака. Этот прямой перенос в сферу литературы естественнаучных теорий дает ему основание считать, что у Бальзака “была огромная мечта: изменить физический и умственный мир

своих героев под влиянием различных областей, следуя теории современных ученых, согласно которой животное становится результатом среды” (Там же, с. 656-657). Возникает впечатление, что Бальзак не изображает жизнь во всей ее обобщенной правдивости, а сплетает свою “Человеческую комедию” вокруг некоей естественнонаучной теории, то есть не жизнь движется к идее, а идея опускается в жизнь. Феликс помещает в рамки натурализма Бальзака, Флобера, братьев Гонкур, Тургенева и Толстого. Литературную цепочку от Бальзака до Золя он рассматривает не как переход от реализма к натурализму, а как эволюцию натурализма. Феликс руководствуется в своих статьях ошибочными представлениями о применении науки в литературе, однако статьи эти не лишены точных наблюдений. Так, анализируя, в частности, творчество Флобера, он показывает, что существенным признаком литературы нового типа является детерминизм, сущность которого он сводит к следующему: “Своими чувствами, своим разумом человек – плод окружающих обстоятельств. На него влияет климат, пища, даже самые ничтожные внешние обстоятельства”³³. Этот детерминизм Феликс противопоставляет догматизму, присущему романтическим произведениям. Принцип причинности явлений напоминает Тэна, – его детерминизм, но сходство это скорее внешнее, поскольку Тэн, как бы он ни опирался на науку, обладал широким историческим и философским кругозором, и вся привлекательность его трудов связана именно с этим качеством. Детерминизм же Феликса – чисто естественнонаучный, лишенный философского смысла. Однако в противоположность этому детерминизм в представлении Феликса – не пассивное протоколирование: он преследует определенную цель. Правда, с одной стороны, он по сравнению с проповедническо-назидательным романтическим романом считает натуралистический роман бесцельным, однако, с другой стороны, отходя от противопоставления романтизму, признает целенаправленность натуралистического романа, видя его полезность “в начертании верной картины определенного общества”. То есть и своими представлениями о роли литературы Феликс также от-

дается от учения Тэна и отдает дань господствующему в армянской литературной среде мышлению.

Некоторые постулаты культурно-исторической школы, в частности, учение Тэна, нашли отклик в критических статьях Александра Ширванзаде. Если западноармянские восьмидесятники опирались на учение Тэна для защиты натурализма, выступающего под именем реализма, в качестве идеала имея Золя, то А. Ширванзаде из этого же учения брал уроки реализма. Трудно и, пожалуй, неуместно здесь говорить о том, какие импульсы получил от Тэна Ширванзаде как писатель и художник, однако Ширванзаде-критик опирается на критерии, которые предлагает французский ученый.

Будучи талантливым и самостоятельно мыслящим человеком, Ширванзаде выказал творческий подход к господствовавшим литературным направлениям и, не подвергая критике, взял из этих направлений то, что соответствовало его мировоззрению и литературным предпочтениям.

Задачу изучения взаимоотношений “жизнь – литература” имеющую основополагающее значение, Ширванзаде решает, лишь частично опираясь на учение Тэна. Литература есть результат господствующих общественных нравов, национальных обычаев и суеверий, – объясняет он, – и кажущаяся свобода и независимость писателя – всего лишь иллюзия и обман. Направление, избранное писателем, и его предпочтения указывает не критика, как думают некоторые, а жизнь и то общество, в каком живет данный писатель. Жорж Оне – один из второстепенных французских писателей, пользуется, однако, большой популярностью, поскольку льстит буржуазии, а стоящая у власти буржуазия в свою очередь относится к нему благожелательно и создает условия для его популяризации. Следовательно, литературная слава и литературное кредо Жоржа Оне обусловлены французским буржуазным обществом. Никто из писателей не свободен от уз и оков среды. Ширванзаде приводит и другие примеры, в частности, Золя. Пусть Золя сколько хочет заявляет о создании им новой школы, пишет Ширванзаде в статье “Литературоведческие

очерки”, он всего лишь выразитель настроений общественной жизни и своего времени: “Пусть он с непонятным заблуждением повторяет слова “натурализм”, “научный метод”, “научный анализ”, “анатомия общественной жизни”, однако его школа не что иное, как порождение среды и времени (подчеркнуто нами – Ж.К.)”³⁴. Часто для доказательства того, что литература несет на себе печать времени, среды и национальности, Ширванзаде опирается на Тэна, даже если не называет его имени. Так же, как и Тэн, он объясняет, почему Чарльз Диккенс исповедует культ идеальной дружной семьи. Почитание ее – в самом национальном характере англичан, поэтому и Диккенс “свой могучий талант подчинил национальным требованиям, выступая в своих романах стойким защитником принципов семейной добродетели и сторонником победы добра над злом”, – пишет Ширванзаде в вышеупомянутой статье. По этому поводу нельзя не сказать, что в своих первых произведениях Ширванзаде с большим мастерством показывает правдивую картину национальных суеверий и нравственных воззрений (“Намус” и др.). Однако сознание первостепенной важности национальной среды не ограничивало его, и он создает человеческие образы, в особенности женские (“Евгине”, “Имела ли право?”), выходящие за узко национальные рамки.

Признавая важное значение среды, времени и национального начала в формировании литературного направления и литературного вкуса (а в общем три указанных фактора учения Тэна не занимают существенного места в статьях Ширванзаде), армянский писатель самостоятельно объясняет и дополняет их. Так, относительно изображения национального характера он делает интересное и важное замечание. Чтобы узнать национальный характер, вовсе не обязательно знакомиться со всеми подробностями жизни данного народа. Национальные признаки проявляются и в одном человеке, и в горсточке людей, и во всей нации. Для создания образа русского крестьянина писателю нет нужды обходить вдоль и поперек всю необозримую Россию. Он может изучить одно только село: географическое пространство и

большое число людей еще не дают качества, поскольку для писателя важна не величина изучаемой среды, а способность выявить в ней все наиболее характерное и существенное. “Каждое собирательное понятие, будь то нация, народ или класс, в той или иной, даже самой малой своей части содержат как недостатки, так и преимущества целого, признаки всего тела. Дело наблюдательного глаза – найти в части эти общие признаки и приписать их целому. Чтобы представить образ армянского крестьянина, нет нужды изучать армянских крестьян везде, где они есть; для этого необходимо найти в какой-нибудь небольшой части их то особое, что присуще всем” (т. 10, с. 68-69). Этим объяснением Ширванзаде оправдывал Просяна, который материал для своих произведений брал большей частью из жизни Аштарака. В другой раз он обращается к этому вопросу, возражая против того ложного представления, что реалистом может быть лишь тот, кто описывает место своего рождения или жизнь города, в котором живет.

Займствуя некоторые моменты из так называемой теории среды, Ширванзаде, однако, не замыкается в рамках учения Тэна. Он утверждает также идею обратного воздействия литературы на среду, что всегда было непреложным убеждением в армянских писательских кругах. “Так, куда ни взглянем, всюду видим то же явление: везде воздействуют на литературу вкусы общества и требования прекрасного, точно так же, как и на общество обратное влияние оказывает литература (подчеркнуто нами – Ж.К.)” (с. 141). Говоря о силе обратного воздействия литературы на общество, следует учитывать одну тонкость. Будучи представителем направления критического реализма, Ширванзаде и в своей теории лишь частично признавал возможность воздействия литературы. И, естественно, он не мог разделять в этом вопросе ни романтизма Раффи, ни проповедей откровенной тенденциозности Гр. Арцруни или А. Арпиаряна. “Современная литература даже не пытается проповедовать насильственное преобразование жизни. Она довольствуется лишь изображением ее дурных сторон и изображением зла, порожденного этими дурными сторо-

нами. Человек читает в романе или видит на сцене это зло и уже сам чувствует его тяжесть и необходимость его устранения”, – пишет Ширванзаде (т. 10, с. 119). Эта его позиция выглядит чем-то средним между пассивно-созерцательным отношением Тэна и активновоздействующими представлениями романтиков.

Однако если предложенные Тэном три главных фактора не особенно интересуют Ширванзаде, то особое внимание он обращает на структуру художественного произведения, соразмерность его отдельных частей, гармоничность главных и второстепенных деталей и прочие подобные допросы, что является составляющими тэновского учения. В целом комплексе вопросов такого характера особое значение для Ширванзаде приобретает тэновское требование выявления детерминизма, то есть причинности – обнаружение причины и следствия.

Анализируя “Мироедов” Прошяна, Ширванзаде одним из главных недостатков романа считает то, что автор не позаботился о прочной и органичной связи отдельных точно описанных случаев и явлений. Как бы хорошо ни были описаны отдельные герои и факты, пишет Ширванзаде, они не становятся искусством, если не скреплены меж собой, как звенья одной цепи, если не выражают механизма внутренних взаимоотношений людей и общества, не выявляют тех скрытых сил, которые и приводят в действие этот механизм. “Изучай явление, найди его скрытую причину и общий закон, общую связь, приложи все силы для уяснения этого общего закона и общей связи, хотя бы и впадая в частности, и мы поймем, что ты хотел сказать. Эта общая связь есть то, что французский философ И. Тэн назвал “взаимные соотношения и взаимная зависимость частей”, – указывает на свой теоретический источник армянский писатель. В данном случае главным является признание детерминизма Тэна, требование раскрывать закономерности жизни, которое связано с требованием пытливого изучения ее. Ширванзаде вовсе не сторонник описания в литературе любого явления. Копирование жизни еще не есть реализм, иначе художественные произведения могли бы быть с легкостью заменены полицейскими протоколами или

фотографическими карточками: “Нет, отнюдь, это грубая ошибка. Если б все буквально описанное из жизни принималось за искусство, судебные или полицейские протоколы считались бы самыми удачными романами. Ведь в этих протоколах все слово в слово взято из жизни” (с. 76). К этому же явлению Ширванзаде обращается еще не раз по разным поводам и в разное время, творчески обогащая выдвинутые принципы. “Не точность жизни прельщает и захватывает писателя-реалиста, а правда ее... Истинный писатель-реалист вкладывает в описываемое им явление или тип не только ту специфическую истину, которая присуща только и только этому явлению или типу, но и ту истину, которая собирательна, то есть присуща всем подобным явлениям или типам”, – полемизируя с Г. Левоняном, пишет он в статье “Мой ответ”. Не случайно он многократно отмечал разницу между реализмом и натурализмом Золя. Высоко оценивая талант Золя, Ширванзаде, однако, не разделял его литературных взглядов, хотя и находил, что даже натуралисты не копируют жизнь. Ругон-Маккары, Наны и Жервезы Золя не в точности такие, как в реальной жизни. “Нет, они только представляют обобщенные образы таких личностей, в романах Золя они изменены, обработаны и, если хотите, даже идеализированы, то есть приподняты над действительностью” (т. 10, с.118).

Таким образом, Ширванзаде выдвигал свои доводы в том же направлении, что и Тэн, отвергая идею точного копирования жизни. В главе “Суть художественного произведения” своей книги “Философия искусства” Тэн, желая показать, что целью художественного произведения не является “абсолютно точное копирование”, приводит в пример фотографию и судебный протокол. “Фотография является, без сомнения, полезным подспорьем для живописи: иногда она получает художественное применение в руках опытных и способных людей, но тем не менее она и не помышляет становиться на одну доску с живописью”³⁵, или: “...Если верно, что буквальное подражание есть конечная цель искусства, то знаете ли, что будет лучшей трагедией, лучшей драмой? – стенографические отчеты об

уголовных процессах: в самом деле, там воспроизведены все без исключения слова. Ясно, однако, что если в них встречаются порой естественные черты и порывы неподдельного чувства, то это лишь крупницы драгоценного металла в нечистой и грубой горной породе. Они могут служить материалом для писателя, но не имеют ничего общего с художественным произведением” (там же).

И Ширванзаде, руководствуясь именно этими критериями, считает “Мироедов” Прошяна только списыванием, копированием жизни, а не настоящим художественным произведением. Что и говорить, молодой Ширванзаде преувеличивает недостатки романа – “Мироеды” – одно из лучших произведений Прошяна; однако в данном случае для нас важнее не оценка романа, а ширванзадеевское восприятие реализма. Это восприятие, как уже указывалось, базируется прежде всего на отображении закономерностей жизни. Внимательный анализ рецензии, посвященной “Мироедам”, показывает, что она построена согласно теории Тэна.

И. Тэн, отвергая принцип абсолютного подобия, выдвигает новое определение характера художественного произведения. “Итак, изображая какой-нибудь предмет, надо воспроизводить с точностью далеко не все. Остается определить, в каких границах должно оставаться подражание. Я отвечаю заранее: оно не должно идти дальше соотношения и взаимной зависимости частей”³⁶. Тэн требует, чтобы при воспроизведении жизни, изменении масштабов сохранялись не величина и точные размеры предмета, а верное соответствие его различных частей. Так, если художник изображает на четвертушке бумаги фигуру великана, он не может сохранить ее истинные размеры: “Короче говоря, в литературе так же, как в жизни, задача состоит в том, чтобы передать не воспринимаемую чувствами внешность живых существ и событий, но совокупность их соотношений и взаимной связи, т.е. их логику” (с. 17).

Подобно своему французскому учителю, Ширванзаде также требует от автора “Мироедов”, чтобы различные части его

романа находились в полной и необходимой гармонии. Заслуживает внимания то, что армянский критик всякий раз упоминает исходное для себя положение и конкретизирует его в рамках рецензируемого произведения. Представление Ширванзаде о структуре произведения сводится к следующему: “Во-первых, все части должны быть полноценны, без недостающего и лишнего, и, во-вторых, между этими частями должна быть общая связь, некая объединяющая сочлененность” (с. 76). Такой связи он в “Мироедах” не видит и сравнивает роман со строением, у которого есть стены, окна, но нет потолка – то есть части, связующей, соединяющей стены.

Приведенные примеры вовсе не умаляют заслуг Ширванзаде, наоборот, делают еще более зримым тот факт, что видный армянский писатель обосновывает свою теорию реализма научными принципами своего времени, нашедшими широкое признание и ставшими его убеждением и мировоззрением.

Восприятие реализма Ширванзаде расширяется от статьи к статье, что свидетельствует о его глубоких познаниях и осведомленности в господствующей теории. Задача реализма не могла ограничиваться только отражением общих закономерностей. Если в жизни важны закономерности, то они выражаются через так называемые господствующие типы, которые перерастают в типические образы. Однако Ширванзаде говорит не о типическом образе, а именно о господствующем типе. Споря с Гр. Арцруни по поводу своей драмы “Княгиня” и желая оправдать образ Микаэла Бегмурына и некоторую поляризацию, некоторое сгущение красок в нем, Ширванзаде пытается уверить читателя, что при создании образа он оставался верен сущности искусства. И вновь обращается к авторитету Тэна: “А насчет того, что это такое, ответу на этот вопрос словами знаменитого современного французского философа и критика Тэна: “Художественное произведение имеет целью обнаружить основной или главенствующий характер, следовательно, какую-нибудь преобладающую идею яснее и полнее, чем она воплощена в предметах” (т. 10, с. 119). Затем для обоснования своей мысли он приводит многочис-

ленные примеры из произведений Доде, Мольера, Шиллера, Сервантеса, Гоголя, пытаясь доказать, что все эти писатели “густыми красками описали своих героев, чтобы более ясны и более полны были типы, нежели они видны в реальной жизни”.

Полемизируя по одному поводу с Гарегиним Левоняном, Ширванзаде обещает написать отдельную статью о Тэне и Брандесе и познакомить читателей с их “литературно-художественными взглядами”. По каким-то причинам статья эта не была написана. Однако то, что эти два корифея культурно-исторической школы оказали на Ширванзаде большое воздействие, доказывается многочисленными примерами. К принципам культурно-исторической школы Ширванзаде обращается при оценке не только литературы, но и других областей искусства, особенно живописи. Наиболее примечательно здесь то, что Ширванзаде практически не повторяется, каждый раз упоминая новое качество, новый принцип, будто желая этим показать, насколько глубоко усвоил он это учение. Если, говоря о художнике Стаховском, Ширванзаде подчеркивает важность изображения наиболее характерных и устоявшихся сторон жизни, то относительно картин Занковского он обосновывает свое мнение тем положением Тэна (с упоминанием его имени), что художник переживает три этапа творческой жизни – изучение жизни, воссоздание этого изученного и период умирания таланта – и приходит к выводу, что Занковский находится на грани смерти своего таланта.

Можно привести и другие примеры, однако было бы наивно полагать, что влияние культурно-исторической школы следует искать лишь там, где есть прямые ссылки или цитаты из трудов представителей этой школы. Даже по косвенным фактам можно сделать вывод о том, сколь высокого мнения был Ширванзаде о Тэне. Выражая недовольство французским критиком Эмилем Фагие, который расхвалил скучную пьесу Эдмона Ростана, он с сожалением пишет: “Причем Эмиль Фагие заменяет Ипполита Тэна в критической литературе...” (т. 10, с. 396). Этим Ширванзаде наводит читателей на мысль о том, сколь несравнимы Тэн и

Фагие и насколько превосходит последнего Ипполит Тэн.

Вышеприведенные факты показывают, что Ширванзаде подходит к взглядам “знаменитого Тэна” творчески и берет из его учения лишь те элементы, которые помогают ему наиболее полно выразить и обобщить свой метод и собственное мировоззрение.

Еще о первых критических статьях Никола Агбаляна Аветик Арасханян писал, что он критик, следующий “школе Тэна”. Впоследствии эту мысль повторили многие. Примерно в рамки этой школы помещает Н. Агбаляна и Эд. Джрбашян. Опираясь на признание Агбаляна, Джрбашян пишет: “Литературоведческие представления Н. Агбаляна сформировались под влиянием различных идейных факторов, но основными были позитивистская философия О. Конта и культурно-историческое учение И. Тэна и А. Пыпина”³⁷. Среди идейных факторов, оказавших влияние на Агбаляна, Джрбашян справедливо выделяет русскую демократическую критику, от которой Агбалян перенял, в частности, идею народности и представление об активной общественной роли писателя и критика. Однако для нас здесь важнее то, что Агбалян унаследовал от культурно-исторической школы. Для Агбаляна, как и для очень многих других, первым и безоговорочно принятым положением учения Тэна была теория среды. Литература тесно связана с политической, экономической и нравственной жизнью нации”³⁸, – заявляет Н. Агбалян. Именно этот принцип лежит в основе его исследований, хотя и не всегда видимый для читателя, поскольку работу по исследованию среды критик зачастую проводит “в уме”, предлагая плоды своего анализа в виде одних лишь выводов. Еще в первых своих статьях, анализируя убедительность и психологическую достоверность созданных тем или иным писателем героев, Агбалян рассматривает черты, характерные для той среды, в которой действуют эти герои. Замечательны в этом отношении оценки, данные им героям разных произведений Л. Шанта (“Блаженные дни”, “Старые боги”). Говоря о том, насколько герой “Блаженных дней” Ерванд воодушевлен Еленой Тургенева, Агбалян считает существование таких Елен в армянской среде невозможным: “С другой стороны, наши

семейные и общественные условия неспособны и неблагоприятны для создания таких типов. Этого не может быть не только по той причине, что условия нашей жизни сильно отличаются от условий русской жизни, но и потому, что для этого необходимы предвестники приближающихся крупных исторических моментов...”³⁹. Каждый герой “Блаженных дней” характеризуется им как результат его родной среды. Однако теория среды – лишь одна из сторон представлений Агбаляна о сущности искусства. Он не удовлетворяется изобразительным характером литературы и отводит ей активную воздействующую роль: “Литература – это ее ответ жизни, и чем уместнее и удачнее этот ответ, тем большей общественной и художественной ценностью обладает литература”⁴⁰.

Можно сказать, что Агбалян заимствует у Тэна и второй отличительный признак, который тесно связан с теорией среды, – это детерминизм, выявление внутренней связи явлений. Основа общественных явлений не может быть надстроечной, поскольку и сама надстройка – следствие, а не причина. В рецензии на роман А. Аделяна он обвиняет автора в том, что многие порочные явления в жизни крестьян тот объясняет невежеством. “Невежество или умственный элемент играют важную роль в жизни отдельной личности и общества, но нельзя все явления, обуславливать этой единственной причиной. Умственный элемент в качестве фактора играет не главную роль, а только одну из главных ролей. Само невежество подчинено воздействию экономических условий, тот или иной политический строй придает ему ту или иную окраску”⁴¹, – заявляет Агбалян. Это объяснение относится к содержанию причины, но как следует его выражать в художественной форме? На этот вопрос Агбалян отвечает так же, как и Ширванзаде: писатель должен уметь создавать между описываемыми им явлениями и образами такую внутреннюю связь, чтобы видны были причина и следствие. Как Ширванзаде обвинял автора “Мироедов” в отсутствии такой связи, так и Агбалян обвиняет сатирика Касима за подобное упущение. “По книге видно, – пишет Агбалян в рецензии, – что автор – человек опытный и

знающий, может наблюдать и увидел многое, но жизнь он изучил неглубоко, он видит явления, но не видит связывающих их и сочетающихся с ними причин”⁴². Значит, автор обладает больше зрением, нежели мыслью, описывая поведение, привычки, личностей беспорядочно и бессвязно: “Он показывает вам многочисленные и многообразные явления жизни. Если можете, проникните внутрь этих людей, старайтесь, обобщив данные реальности, достичь их основ, познать их движущую пружину, их ось; увидев человеческие поступки и дела, составьте представление об их побудителях. Автор все это оставляет вам” (там же).

По удивительному совпадению, говоря о Диккенсе, Агбалян, как и Ширванзаде, руководствуется характеристиками Тэна, используя его “Историю английской литературы”. “То почтение семейной жизни, которое присуще Диккенсу, Тэн объясняет тем обстоятельством, что Диккенс – своего рода зеркало, отражающее общественное мнение англичан без критики его, а англичане ревностно почитают идею семьи и яростно преследуют тех лиц, которые осмеливаются поднять руку на этот институт”⁴³, – замечает Агбалян в рецензии, посвященной армянскому переводу “Давида Копперфильда”.

Несомненно, можно показать и другие грани соприкосновения Тэна с Агбаляном, но, по нашему мнению, этого будет все же недостаточно, чтобы считать Агбаляна ревностным тэновцем, поскольку индивидуальность и личность Агбаляна представляет собой более сложный сплав.

Начиная с 90-х гг. XX века влияние культурно-исторической школы было заметно и во взглядах Манука Абеяна, хотя Абеян также был тэновцем не полностью. В обширном исследовании “Литературные школы”, которое печаталось на протяжении 1896-1897 гг. в “Нор даре”, Абеян в значительной мере опирается на труды Тэна и приводит из него обширные цитаты. Эта работа, написанная Абеяном в годы учебы за границей, была скорее переложением и переводом, нежели самостоятельным исследованием, и автор сам указывает использованные источники. Кроме Тэна, это Брюнितьер, Брандес, Фаго, Лансон, Рамбо

и другие. Однако заметно, что среди прочих авторов наибольшее значение имеют для него “знаменитый Тэн” и Г. Брандес. Характеризуя существенные признаки французского классицизма, творчества Шекспира, романтизма, Абегиан опирается преимущественно на труды Тэна “История английской литературы” и “Философия искусства”. Дело, однако, не только в Тэне, и цитаты из него еще мало о чем говорят. В данном случае принципиальное значение имеет вопрос отношения М. Абегиана к культурно-исторической школе, философии и творческому методу позитивизма. Абегиан констатирует, что главенствующим в современной ему критике является метод, заимствованный из сферы естественных наук: “Литературная критика в своем методе следует ныне естественной истории. В естественной истории господствует сейчас эволюционная теория Дарвина и Геккеля, и литературная критика старается сродниться с этой теорией. До эволюционной теории в естественной истории господствовала теория воздействия среды Жеу Фруа, Сент Илера и Кювье, и литературная критика руками знаменитого Тэна перенесла эту теорию и в историю литературы”⁴⁴. Продолжая объяснять суть естественнонаучной теории, Абегиан наряду со значением среды подчеркивает также значение нации и “момента”, однако дает последнему сомнительное, на наш взгляд, объяснение: “Под этим последним словом (“момент” – Ж.К.) понимается то влияние, которое предыдущий поэт или писатель оставил на последующем, следовательно, в зависимости от того, на каком этапе истории литературы, в какой период этапа, в какой момент пишет поэт, он испытывает разные влияния и имеет разных предшественников” (там же). Ошибка в этом объяснении Абегиана состоит в том, что в его восприятии времени (эпохи) важно не испытанное от того или иного поэта или писателя воздействие, а дух времени, стимулы, полученные от общественно-политической жизни. И хотя художник обращается к своим далеким и близким предшественникам, повинувшись духу времени, существенно не само обращение, а постижение этого духа. В той же работе Абегиан выявляет гораздо более четкое и определенное восприятие фак-

тора времени. “Что есть фактор времени?” – спрашивает он и отвечает: “Национальные качества отличаются не только между одной нацией и другой, не только между армянином и русским, но и в той же самой нации – от одного времени к другому” (с. 296). Как младенец отличается от тридцатилетнего мужчины, так и, скажем, армянин XIX в. своим нравом, мышлением, мировоззрением и всем остальным отличается от армянина XVIII в., и т. д. Здесь же Абегиан, оставив в стороне две другие причины, рассматривает только теорию среды, вслед за Тэном давая объяснение французскому классицизму.

Позитивистское учение Тэна не является для Абегиана идеалом. Объясняя французский классицизм с помощью французского теоретика, Абегиан не считает его метод единственно и абсолютно верным: “Оставим в стороне то, что нынешняя критика конечное объяснение художественного произведения видит не в состоянии современных нравов и мысли; но эта критика не отвергает влияния этого состояния или, что одно и то же, общества на каждое как художественное, так и поэтическое произведение” (Там же, с. 239). Это значит, что метод Тэна – не единственный и окончательный, и современная критика уже не удовлетворяется им. Однако Абегиан оставляет открытым вопрос о том, что предлагает современная критика в дополнение или в противовес Тэну (“оставим в стороне”). Но что бы ни предлагала современная критика, теория среды остается в силе, поскольку “литература не вне жизни, а наоборот, она вместе с другими искусствами – самое широкое выражение жизни”. Абегиан пытается и сам руководствоваться воздействием “нравов и мысли”, то есть теорией среды.

Важен для Абегиана и другой фактор – национальный. В нескольких его статьях и публичных лекциях это проявилось самым недвусмысленным образом. В лекции “Общая теория древней армянской поэзии”, которую он прочитал в октябре 1916 г. в Тифлисе и некоторые положения которой впоследствии вошли в его книгу “История древней армянской литературы”, многие закономерности армянской поэзии Абегиан объясняет

национальным характером: “Наша поэзия развивалась параллельно с поэзией новых европейских наций, а порой даже раньше, чем у них. Основу этого мы прежде всего должны искать в нашем национальном характере”⁴⁵, – заявляет Абегиан.

Влияние культурно-исторической школы на Абегиана наиболее ярко, по нашему мнению, проявилось в данной лекции: здесь в равной мере упомянуты и национальный фактор, и среда, и исторические обстоятельства. “Причину того, что наша поэзия раньше отринула средневековый дух, следует искать, несомненно, в характере нашей нации и в положении родины. Помимо западных христианских народов, армяне контактировали и с языческими народами, с восточными персами и арабами...” (там же, с.334). Три отмеченных основных фактора Абегиан применяет не механически. Он часто делает столь тонкие наблюдения, столь творчески подходит к известным положениям, что часто приходит к неожиданным, интересным и убедительным выводам. Так, говоря о средневековой армянской любовной лирике, видный литературовед характерными чертами этой лирики считает скромность и целомудренность, отсутствие “непристойных, сладострастных и похотливых мотивов”, что также связывает с национальным характером, но уже не декларативно, а опираясь на данные древней армянской литературы. “Итак, значит, чистота, прежде всего скромность. И это – характерное качество нашей лирики. Но это также и характерная черта нашего национального характера, которая проявляется даже в языческой нашей поэзии и мифологии: великая богиня Анаит, которая есть мать всякого целомудрия, была “славой и хранительницей народа нашего”, ею “есть и жива страна Армянская”, – так завершает свою мысль Абегиан.

Однако из этого не следует делать вывод, что принципы культурно-исторической школы применялись Абегианом лишь при обращении к явлениям иноязычной или древней армянской литературы. При анализе произведений современной литературы он также часто руководствовался этими принципами. Например, в статье, посвященной И. Иоаннисяну, Абегиан многие стороны

его творчества объясняет национальными особенностями. Грусть и тоску Иоаннисяна он объясняет эпохой, в которую жил поэт, бедствиями, обрушившимися на армян за последние двадцать пять лет (статья была написана в 1912 г., т. е. после резни армян 1895-1896 гг.), и частично армянским национальным характером: армянин словно уже рождается с тоской. Однако Иоаннисян – не только поэт скорби, в его лире звучат также мужественные мотивы, настроения веры и надежды. И скорбь, и оптимизм Абегагян также объясняет национальными особенностями. “Именно это, этот внутренний голос, этот дух очень часто был залогом спасения и воскресения нашей нации; этим и многими другими песнями поэт становится выразителем нашего родного духа, того стойкого неиссякаемого духа, который и в более горькие дни украшал нашу жизнь, подавал надежду, “призывал, как отважный воин”, идти вперед, “все выше и выше”⁴⁶.

Таким образом, на многих трудах М. Абегагяна конца XIX и начала XX вв. лежала явственная печать культурно-исторической школы, особенно осознание важности факторов среды, нации и времени. В дальнейшем, в советский период, изменения, происшедшие в мировоззрении М. Абегагяна, отразились и на его творческом методе.

Влияние культурно-исторической школы проявилось и в трудах двух других критиков – Егише Мадатяна и Ваана Налбандяна. Первый из них был критиком в журнале “Мурч”, второй, проживший очень короткую жизнь, публиковался в основном в “Мшаке”.

Статьи Егише Мадатяна о Смбате Шахазизе и Рафаэле Патканяне, опубликованные в “Мурче” в 1891-1893 гг., в значительной степени несут на себе печать культурно-исторической школы. Приведем лишь один пример. В цикле статей о Патканяне “Певец нации” Мадатян подразделяет творчество поэта на этапы, в основном учитывая различную среду и обстановку, которая способствовала формированию и развитию поэтической индивидуальности Патканяна. К таким этапам относятся дерптская студенческая пора, петербургская культурная жизнь и т. д.

Некоторые формулировки, мысли, постановки вопросов, имеющие принципиальное значение, прямо напоминают Тэна. Поэтический талант, как и любой талант, – отмечает Мадатян, – это то семя, которое для роста и оплодотворения нуждается в плодородной земле. “Землей для таланта является то общество, в котором он живет. Плодородна земля – упавшее в нее семя пускает росток; а если это целина – семя пропадает бесплодно. То же явление мы видим и в интеллектуальной жизни: благоприятны окружающие талант обстоятельства – талант развивается, неблагоприятны – он пропадает”⁴⁷, – пишет Мадатян в продолжении той же статьи. Сколь бы необходим и важен ни был талант сам по себе, считает критик, – он еще недостаточное условие для создания значительной художественной продукции. Для проявления таланта необходимы благоприятные условия, соответствующая среда. Если б Айвазовский не видел иного мира, кроме Феодосии, он бы не был тем, кем стал. Влиянием среды объясняет Мадатян то, что Паткакян не стал национальным поэтом, хотя, пожалуй, именно он в наибольшей степени отвечал этому призванию. Новый Нахичеван, Тифлис, Дерпт, Петербург, вновь родина, чужие влияния, случайные контакты – вот те разрозненные впечатления, которые не позволили ему стать национальным поэтом. В творчестве Патканяна не отражена жизнь крестьянства – “этого верного хранителя традиций национального духа”, – которого он так и не узнал.

Отношение Мадатяна к И. Тэну и его учению более четко и обстоятельно проявилось в написанном по поводу смерти Тэна исследовании, которое было напечатано в журнале “Арапат”. Работая над своим обширным исследованием, Мадатян имел под рукой не только труды Тэна, но и труды тех русских ученых, которые занимались Тэном. Более всего Мадатян ссылается на В. Герье. Вероятно, он был знаком со статьей русского ученого “Ипполит Тэн и его значение в исторической науке”, опубликованной в “Вестнике Европы”, N-1 за 1890 г. Мадатян не указывает использованных им источников, упоминая только авторов, поэтому мы называем этот источник только предположительно.

Мадатян анализирует разные стороны деятельности Тэна, оценивая его нововведения в исторической науке, философии, психологии и искусствоведении. Особенно высоко оценивает он заслуги Тэна именно в этой последней области. “Попытка привнесения науки в критику и превращение критики в часть науки в качестве необходимого звена входит в историю философской мысли XIX в. и наряду с этим несет на себе неизгладимую печать яркой индивидуальности французского ученого”⁴⁸, – отмечает Мадатян. Тэн настолько знаменит и заслуги его настолько очевидны, пишет он, на сей раз опираясь на мысли Арсеньева, что даже его враги и противники вынуждены были считаться с ним. Метод Тэна – не полностью новинка, напоминает Мадатян, основы его заложили французские ученые Кювье, Жофруа Сент-Илер, видный французский критик Сент-Бев, однако заложенное ими Тэн переработал до такой степени, что превратил в свою собственность. Мадатян обстоятельно анализирует искусствоведческие взгляды Тэна, его принцип расчленения и синтеза фактов. В этой высокой и в общем положительной оценке есть лишь небольшой намек на недостатки метода Тэна. То, что, согласно Тэну, ученый должен совершенно одинаково относиться и к явлениям природы, и к творениям человеческого духа, несколько смущает Мадатяна и он замечает, что подобное отношение “может привести к нравственному безразличию”, однако тут же оправдывает Тэна, отличая, что преподавательский фактор заставил Тэна установить меру оценки искусства, и в своем труде “*Ideal dans l'art*” Тэн оценил художественные произведения согласно их достоинствам. Отмечая три выдвинутых Тэном принципа, Мадатян наиболее сильной и разработанной считает теорию среды и вновь приводит мнение профессора Герье, согласно которому от этой теории больше выиграла история.

Мадатян обстоятельно анализирует суть тэновского метода, принцип выявления господствующего типа и другие аспекты его учения. Если опустить несколько настороженное его замечание о “нравственном безразличии”, то можно сказать, что Мадатян имел к Тэну почти некритическое отношение.

Не столь неkritично, однако, относится к Тэну другой современный Мадатяну критик – Ваан Налбандян. И вообще на взглядах армянских литературоведов 90-х гг. XIX века и начала XX в. заметно влияние не только Тэна, но и известного датского критика Георга Брандеса. Брандес тоже был представителем культурно-исторической школы, наследником Тэна, внесшим некоторые коррективы в его теорию. Имя Брандеса также было хорошо известно армянским читателям, в особенности литературоведам, которые зачастую смотрели на учение Тэна с позиций Брандеса. В армянской печати появилось множество статей о Брандесе – в связи с его юбилеем и по другим поводам, среди которых можно выделить статьи, опубликованные Т. Ованесяном в “Мурче” и В. Налбандяном в “Мшаке”. В статье, посвященной 60-летию Брандеса, Налбандян проводит параллели между Тэном и Брандесом, уточняет их историческое место и высказывает свое отношение к этим двум виднейшим представителям культурно-исторической школы. Налбандян считает Брандеса наиболее значительным после Тэна представителем европейской критики, взгляды которого сформировались под влиянием Стюарта Милла, Ибсена и Тэна. Поскольку основу применяемого Брандесом психологического метода заложил Тэн, то Налбандян вкратце характеризует основную суть учения Тэна. Говоря о взглядах Тэна, он замечает: “Тэн отличается от настоящих натуралистов тем, что он обращает особое внимание на духовный момент, однако его творящая перед “духовной средой” личность почти полностью умалывается, лишается силы самостоятельности”⁴⁹. Этот недостаток еще более явствен в его исторических трудах. В знаменитом труде Тэна “Рождение современной Франции” такие исторические личности, как Мирабо, Робеспьер, Наполеон упоминаются лишь как психологические типы, характерные для крупнейших исторических событий, и не более. Односторонность Тэна преодолел Георг Брандес в своих трудах.

Следует отметить, что своим пониманием отношений среда – личность, признанием важности таланта художника и писателя армянские литературоведы следовали больше Брандесу, нежели

Тэну. Налбандян также особо подчеркивает эту сторону метода Брандеса, который и дополняет Тэна, и, наряду с этим, духовно более близок армянским литературоведам и самому Налбандяну. “Брандес признает теорию среды, но отличается от своего учителя тем, что не придает среде, так сказать, рокового характера и подчеркивает самостоятельность личности, значение художественного таланта. Можно даже сказать, что он еще более расширяет теорию среды: помимо частной национальной среды он признает и более широкую среду, которую можно назвать если не общемировой, то хотя бы общеевропейской” (Там же). Эту особенность Налбандян приписывает художественному чутью Брандеса. Одним из характерных признаков искусства должно быть также изображение индивидуального в общем (и общего в индивидуальном), поскольку “без индивидуализации невозможно никакое искусство”.

Можно сказать, что в культурно-исторической школе В. Налбандян следует скорее брандесовскому направлению. Он также подчеркивает роль личности и придает важное значение анализу художественной стороны произведения. Налбандян, как и Тэн, считает, что каждая личность – носитель мыслей и нравов, так сказать, нравственной температуры общества, однако в духе Брандеса добавляет, что личность не растворяется во всеобщей атмосфере, а остается самостоятельной. “Каждое общество нуждается, несомненно, в соответствующем его духу художнике, и вообще сильные, идеальные художники – это те, которые, не жертвуя своей индивидуальностью, с неким внутренним намерением отбирают предмет своего вдохновения из горнила духа времени и всеобщих чувств”⁵⁰, – пишет Налбандян в статье “Предновогодние раздумья”.

В короткой (1899-1902), но плодотворной литературно-критической деятельности Ваана Налбандяна значительное место занимают статьи теоретического характера. Его эстетическое кредо обрисовывается уже в обширной статье “Сущность и цель искусства”, затем более конкретизируется в многочисленных статьях, публикуемых им в “Мшаке” и “Мурче”. Однако Нал-

бандян был не только теоретиком – он активно и плодотворно занимался и прикладной критикой, высказывая равный профессионализм в области и армянской, и европейской литературы. Параллельно он выступал на страницах “Мшака” с многочисленными статьями под общим заглавием “Из европейской мысли и литературы”, в которых освещал деятельность Виктора Гюго, врача Рудольфа Вирхова, юриста Савиньи, историка Лампрехта и других. Интересно, что и в статьях этого типа Налбандяна продолжала волновать проблема общего и частного, то есть общества и личности. В одной из своих статей он анализирует высказывания современных ему историков – Карлейла, Бардо, Тардые и других – о взаимоотношениях человека с людьми, героя и коллектива. Бардо, например, считал, что история – это история “человеческого рода”, что она состоит не из гигантов и карликов, а из “средних величин” (это почти созвучно Тэню: личность как психологический тип, выражающий нравственную температуру времени – Ж.К.) и что истинным творцом как науки, так и искусства является народ. Налбандян определенно не разделяет эту точку зрения о безымянных творцах, согласно которой все люди, вместе взятые, обладают более мощным разумом, чем, скажем, Аристотель или Вольтер. С помощью другого историка, Пауля Барда, Налбандян опровергает точку зрения Бардо, отрицающего индивидуальность: “Бардо упускает из виду то обстоятельство, что сумма мыслей не равнозначна высоте мысли, что высота качества мыслей не зависит от количества слагаемых мыслей: только остро напряженное мышление одного ведет, к истине, а не слабое мышление многих”⁵¹.

Эстетические воззрения Налбандяна ярко проявились в его обширных статьях, посвященных Петросу Дуряну, Атому Ярджаняну (Сиаманто), Генрику Ибсену, а также в рецензиях на пьесы Ширванзаде и иноязычных драматургов. Во многом интересные и ценные, эти статьи имеют и свои спорные и ущербные стороны, однако знаменателен тот факт, что даже ошибки в них не случайны, а вытекают из принятого им метода и его мировоззрения. Так, в статье, посвященной Петросу Дуряну, Налбан-

дзян высоко оценивает его, но только по армянским масштабам: “Дуряна мы считаем “выдающимся”, разумеется, лишь по армянской шкале, соответственно тому духовному и интеллектуальному объему, в котором он родился, дышал и умер”⁵², – пишет он. Здесь также задействована теория среды культурно-исторической школы: в среде, в которой жил Дурян, не мог родиться гений европейских масштабов. “Само это слово было бы смешно употреблять – если б мы считали его “гением”, – добавляет Налбандян. Для расцвета таланта Дуряна не было поэтического климата.

Проявления национального духа, если они не подняты на необходимую художественную высоту, не волнуют Налбандяна. И в этом вопросе он, удаляясь от Тэна, приближается к Брандесу. По поводу того же Дуряна он замечает, что если б одного воспевания национального горя было достаточно, чтобы получить первенство среди поэтов, то таковым был бы, вероятно, Гамар-Катипа. Но это он заявляет с оговорками и тут же добавляет: “...Такое отношение, однако, было бы вполне понятно, может, с точки зрения духа и требований времени, однако с художественной точки зрения оно не выдерживало бы никакой критики. Ашуг остается ашугом, публицист публицистом, а поэт остается поэтом”⁵³. И с этой точки зрения Дуряна он считает большим поэтом, чем, скажем, Пешикташляна. Налбандян очень высоко оценивает Дуряна, в отдельных случаях в поэтическом отношении сравнивает его с европейскими романтиками, показывая самобытность армянского поэта, свежесть и самостоятельность вдохновения и ставит его “Жалобы” рядом с бунтарскими строками Байрона и Шиллера.

В различных статьях Налбандян, намекая на позитивистскую философскую основу эстетики своего времени, подчеркивает, что “современный эстетик стоит на совершенно естественнонаучной почве”. Об этом он напоминает и в статье “Сущность и цель искусства” (“В последнее время теория искусства, его понимание подверглось, под влиянием с одной стороны, дарвинизма, а с другой – естественнонаучной психологии, весьма

ощутимому перевороту”, – пишет он здесь), и в посвященной Дуряну статье, и в различных рецензиях. Исходя в вопросе происхождения художественного произведения из естественно-научной основы, в восприятии роли и сущности искусства В. Налбандян отходит, однако, от культурно-исторической школы и, как отмечалось⁵⁴, склоняется к немецкой идеалистической философии. В статье “Сущность и цель искусства” он восстает против служащего этическим целям, тенденциозного искусства и будто склонен защищать самоцельное искусство: “Из всего этого ясно, что согласно мировосприятию Толстого, если можно сказать, самоцели больше не существует, а это означает переломить хребет искусства и уничтожить его”⁵⁵. Однако Налбандян не отрицает и общественной роли литературы и не сводит ее на уровень будничной утилитарности. И тем не менее, искусство не может стать “дойной коровой” (выражение Шиллера) и служить только на благо общества. Об этом определенном противопоставлении Эд. Джрбашян пишет: “И он приходит к такому выводу, который фактически внутренне противоречив, отрицает теорию “бескорыстного наслаждения”: “Хотя цель искусства – доставлять наслаждение независимо от практической выгоды”, однако его связь с реальной жизнью никогда не следует оставлять без внимания – дух времени и соответствующие ему требования и мировоззрение накладывают на искусство явную свою печать”⁵⁶. То есть получается, что Налбандян вновь возвращается к выдвинутой культурно-исторической школой проблеме влияния среды и времени и объясняет появление Толстого, Достоевского, Раффи и вообще всякого крупного литературного явления именно этим влиянием. По своему мышлению Ваан Налбандян остается преимущественно в рамках культурно-исторической школы.

Принципы культурно-исторической школы наиболее полно и последовательно проявились, по нашему мнению, в трудах Аршака Чопаняна (1872-1954). Аршак Чопанян является, пожалуй, самым видным деятелем западноармянской критики и литературоведения и одним из самых значительных представителей армянского литературоведения вообще.

Первые шаги Чопаняна на поприще литературы совпали с теми годами, когда в армянских литературных кругах широкое признание нашли культурно-историческая школа, и в частности учение Тэна. И первые свои опыты Чопанян сделал под влиянием этого учения, однако воспринял взгляды Тэна не безоговорочно, а с определенными возражениями. Признание взглядов Тэна не означало для Чопаняна поддаться в общем течению – он, можно сказать, сначала усвоил учение Тэна теоретически, а затем в необходимой мере воспользовался им. Сделать такой вывод позволяет нам то обстоятельство, что, когда в 1893 г. в газете “Айреник” вышла посвященная Ипполиту Тэну статья Чопаняна, он еще не успел написать какого-либо значительного исследования, следовательно, можно предположить, что отражение, в дальнейших его работах принципы, перенятые у Тэна, были взвешены, рассмотрены и приняты Чопаняном безоговорочно. Что же столь безоговорочно высоко ценил у Тэна Чопанян? Больше всего прельщали его пронизательная мысль Тэна, его так называемый “архитектурный ум”, яркая аналитичность, способность к обобщению, поэтический подход к идеям, настолько поэтический, что “самый наисложнейший вопрос обретает у него форму стиха”. Наиболее интересно в этой статье Чопаняна то, что в своем объяснении появления Тэна он руководствуется точно теми же факторами времени, среды и национального, которыми Тэн объяснял явления литературы и искусства вообще. Явление Тэна он выводил из тех потрясений в общественной жизни Франции, вследствие которых умирала старая Европа и рождалась новая, возникали великие идеалы, рождалась романтическая литература, которая умерла, “не воплотив данные ею неосуществимые обещания”. За этим подготовительным этапом последовал более спокойный и мудрый период, когда оправдывать себя могла лишь основанная на опыте наука. Лабораторный метод работы проникал и в область эстетики: “Ипполит Тэн, подвергавший испытанию опытом вопросы философии, истории, литературы и искусства, был философом этого поколения”⁵⁷. В основе всех трудов Тэна лежало учение о “среде, эпохе, нации”, которое

сколь бы ни старело (поскольку устаревает каждое учение), должно все же сохранить свою привлекательность. Важной заслугой Тэна является то, что он поднял критику над личным вкусом, возводя ее к “широте научного труда”. А недостатком Тэна, по мнению Чопаняна, являлось то, что он абсолютизировал свое учение, ибо сколь бы определяющее значение не имели время и среда, они еще не есть все, так как отрицают исключения, внутренние побуждения, скрытые личностные причины творчества. Чопаняну не нравилась строго логическая структура учения Тэна, не оставлявшая места для случайного, частного, уникального и обобщавшая все. Чопанян видел в нем сухую холодность – холодность, которая больше подобала математике, но не литературоведению. “Так что арифметическая задача заменяет критику: даны человек, его время, его нация и его среда, и из этого можно вывести то, что этот человек должен произвести”, – с некоторой иронией замечает Чопанян (там же). Влияние времени и среды очень велико, однако они не всегда воздействуют одинаково, а порой могут и совсем нейтрализоваться. Эту черту учения Тэна обнаружили Генекен (основатель психологической школы) и Золя, выдвинув проблему индивидуализма, то есть личности. Другие армянские теоретики, подобно Чопаняну, также подчеркивали важную роль личности, считая ее талант более могучей и обоснованной причиной, чем внешние стимулы: “...У каждого таланта, у каждого исследователя есть свой собственный материал, и внешние воздействия могут оказывать на него лишь случайные влияния, подводя их под те или иные рамки, но главное – это талант, которым обусловлено три четверти целого – художественного творения, и лишь потом следует считать в нем одну четверть внешних воздействий”⁵⁸, – высказывает свое мнение Чопанян. Действительно, иначе чем же объяснить, что в одни и те же периоды появлялись Микеланджело и Рафаэль, Гюго и Альфред де Мюссе и т.д.? Чопанян-ученый делает еще одно замечание о Тэне. Тэн – сух, он человек рассудка, “познаниями высок, но душою черств, может понять самые сложные вопросы мысли, но часто неспособен понять богатырские

излияния сердца” (там же). Окончательное мнение Чопаняна о Тэне – то, что в последнем “художник более безупречен, нежели его учение”. Все это показывает, что у Чопаняна были серьезные возражения против учения Тэна и как бы высоко Чопанян ни ставил его, он, тем не менее, не является его слепым последователем.

Наряду с этим Чопанян – один из тех немногочисленных западноармянских критиков своего времени, которые выдвигали требование о научной модернизации критики и литературоведения вообще и именно с позиций этого требования оценивали и применяли учение и методику Тэна.

Свои раздумья о создании научной критики Чопанян высказывал множество раз по всевозможным поводам, сетуя на недостаток научной критики среди западных армян. В статье “Об исследовании”, которую Чопанян написал в ответ на посвященную его исследованию “Григор Нарекаци” статью Арпиаряна, он говорит от имени критики нового типа, характерной чертой ее считая объяснение и анализ. “Это была старая форма критики, когда критик осуждал и презирал произведение, которое находил не созвучным своей личной теории и эстетике, когда, к примеру, Вольтер не понимал Кальдерона. Сегодня критика считает своей обязанностью объяснять произведения, показывать их структуру; связи со временем, породившую их среду и сформировавшуюся в ней личность, выявить историю произведения и сделать анализ его”⁵⁹.

Какое практическое, прикладное значение имели эти теоретические принципы Чопаняна? В первой своей критической статье, опубликованной в 1894 г. в Тифлисе и посвященной Петросу Дуряну, Чопанян сразу же называет те основные критерии, из которых он будет исходить при анализе творчества Дуряна. “Творчество Петроса Дуряна есть плод его времени, его среды и его жизни”⁶⁰, – так начинает свою статью Чопанян и пытается охарактеризовать и раскрыть эти три фактора. Время Дуряна Чопанян представляет как период водительства и наивной веры, когда началось всеобщее духовное пробуждение. Уже само

описание этого интеллектуального оживления напоминает Тэна, даже слова и термины. “Затем после этого бывали разговоры, самое милое дело. В салонах предметами обмена мнениями и обсуждения становились последняя постановка, последнее выступление или последнее издание, и это — в самом высоком обществе, где бывали писатели, библиофилы и меценаты” (там же, с. 227). Видимо, у молодого, всего лишь двадцатидвухлетнего Чопаняна были еще свежи впечатления, которые он получил от ярких и образных описаний салонов придворной французской знати в трудах Тэна. Но, помимо показа этих внешних стимулов, Чопанян, согласно своим представлениям, обстоятельно анализирует и внутреннюю жизнь Дуряна, подчеркивая те ее стороны, которые не связывали Дуряна с его современниками, а отдаляли и изолировали его от них.

Творчество Дуряна несло на себе и печать личной жизни поэта. Дурян “вложил в свои произведения искренний и удивительно глубокий трепет”, “болезненное грустное счастье”.

В этом своем критическом дебюте Чопанян еще не делает серьезных обобщений, но уже обнаруживает свое глубокое понимание поэзии Дуряна, тонкость своих мыслей и чувств...

В вышедшем в 1895 г. исследовании Чопаняна “Тригор Нарекаци” критерии культурно-исторической школы кажутся нечеткими. Однако и здесь Чопанян стремится по возможности восстановить обстоятельства жизни Нарекаци, использовать созданные о нем легенды для воспроизведения той микросреды, плодом которой стало творчество Нарекаци. Однако отдаленность времени жизни Нарекаци и недостаточная конкретность его среды или же слабое ее знание уводит Чопаняна и его анализ по несколько иному пути. Разумеется, это не имеет никакого значения для результата, поскольку труд Чопаняна о Нарекаци имеет весьма большую ценность и до сих пор не потерял своего значения. Но здесь проявляется и другая черта. Это отображение национальных признаков, национального духа, которые автор статьи усматривает у Нарекаци, хотя и не превращает это обстоятельство в первостепенное. Вообще характерными для армянской

поэзии Чопанян считает жизнелюбие, яркие краски, воплощение в песню “огня и света”. Эти ее качества не смогло уничтожить даже христианство – армяне никогда не отказывались от жизнелюбия, ярких чувств и мирской любви. И в этом смысле единственным исключением и единственным мистиком является Нарекаци. Но даже у Нарекаци характерные национальные черты прорвали мрачную оболочку мистицизма. Чопанян пишет: “И эти яркие образы, это ликование цвета, солнца и благоухания, эта светлая музыка стиха, которые после мучительной тьмы плачей “Нарека” вдруг наполняют слова цветущими весенними красками, разве это не возврат к исконной армянской поэзии, к свету, к спасению, к дерзкой красоте и огненной лирике поэзии наших гоxtанских песен, – неосознанный инстинктивный, хотя и уникальный, но возврат, который, пробудившись в одурманенной христианским монашеством душе, увлек ее к великой солнечной поэзии моря и неба: “Земля и небо в муках родин, в муках родин и море пурпурное...”⁶¹. Чисто армянской средой обусловлены все краски палитры Нарекаци, суровые камни Армении обусловили глубину его скорби, море подмешало грезы в плач – так вот сама природа Армении слила в него свои краски и сформировала его сущность. Напомним, что эта линия отнюдь не занимает центрального места в труде Чопаняна, однако это одновременно и ответ на тот трудный вопрос, чем и насколько общечеловеческий гений Нарекаци является и национальным.

Выдвинутый Тэном фактор национального свое яркое выражение нашел в двух посвященных Абовяну работах Чопаняна – первая из них написана в 1898 г., к 50-й годовщине исчезновения Абовяна, а вторая – в 1905 г. – к столетию со дня его рождения. Вначале скажем, что в первой статье Чопанян руководствовался тем принципом, что для верного объяснения творчества писателя необходимо хорошо знать его жизнь. Он с горячей симпатией рассказывает биографию Абовяна – потому что Абовян был великой и трагической личностью, а также потому, что “произведения Абовяна таковы, что их нельзя полностью и верно понять без

знания жизни писателя”⁶², кроме того, жизнь Абовяна “удивительно целостна”.

Абовян, с его трагичной личной судьбой, был выразителем армянского духа, армянского народа. Своими произведениями он подготовил освобождение армянской мысли, и его дело должно оставаться вечно живым и неувядающим, побеждающим, “как несравненный памятник величию армянского духа и красоты армянского сердца”.

Наряду с другими особенностями личности и творчества Абовяна (зачастую очень тонко подмеченными), большое значение придает Чопанян его “отмеченности печатью Армении”. “Книгу скорби” Григора Нарекаци и “Раны Армении” Хачатура Абовяна Чопанян считает “двумя самыми армянскими книгами, которыми мы обладаем и из которых должна родиться истинная армянская поэзия”. Чопанян пишет, что “вместе с Григором Нарекаци Абовян – самый исконный и могучий представитель армянского восприятия, армянской лирики” (Там же, с. 219), и именно в этом свете анализирует его творчество. Думается, что одной из высочайших оценок Абовяна является высказывание Чопаняна о том, что “Абовян у нас стал одним из создателей нового армянства”.

Большая часть статей Чопаняна, особенно написанных в 90-е годы, начинается словами о том, что для знакомства с творчеством того или иного писателя необходимо очень хорошо знать ту среду, в которой он жил. И хотя сам Чопанян обвинял Тэна в преувеличении влияния времени и среды, но и он не смог избежать подобной переоценки. Исходя из той ограниченной среды, в которой жил и творил Акоп Паронян, Чопанян в значительной степени недооценивает значение его творчества, “поскольку редко на какого писателя жизнь и среда оказывали такое глубокое воздействие, как на Пароняна”⁶³. В своих выводах Чопанян доходит до крайностей, говоря, будто рынок, “жизнь мелочного торговца” настолько повлияли не только на форму, но и на дух Пароняна, что в его “видении, мышлении, чувствовании есть что-то базарное”. По Чопаняну, все достоинства Пароняна

вытекают из его таланта и индивидуальности, а недостатки – из внешней, рыночной среды. Разумеется, причину части недостатков Пароняна Чопанян видит в его недостаточной образованности и ограниченных знаниях. Следует отметить, что Чопанян вообще-то снисходителен и благожелателен ко всем писателям, но эта снисходительность словно бы не распространяется на Пароняна. Чопанян стремится ограничить и принизить даже его бесспорные достоинства. Огромную популярность писателя Чопанян объясняет, наряду с его талантом, также тем, что тот описывал и высмеивал жизнь преимущественно низших слоев народа (то есть опять-таки рынка), а посему большая часть общества настолько благожелательно приняла его сатиру, что даже не почувствовала, что сама и высмеивается. То есть сила Пароняна именно в народе, поскольку так или иначе, но нравственность его “добропорядочного, прямодушного и простодушного” героя взята у народа. Этому существенному достоинству Пароняна Чопанян придает ограниченное значение. Здесь в Чопаняне дает себя знать эстет, чей тонкий вкус оскорблен грубой сатирой, выраженной в народном духе. Хотя Чопанян и с одобрением относится к тому, что Паронян исчерпывающе и здраво высмеял велеречие, пустословие и растянутость стиля писателей-романтиков, однако он считает, что Паронян не мог быть большим критиком и что он просто не должен был признавать всевозможные тонкости, поскольку они грешат против простоты.

Годы спустя в своей статье “Турецкие армяне и русские армяне” Чопанян вскользь замечает, что восточные армяне охотно восприняли и полюбили Пароняна, поскольку тот высмеивал стамбульских армян. Совершенно несправедливое замечание. Чопанян, несомненно, видел и неоспоримые достоинства Пароняна: прирожденный талант, верное восприятие народной жизни, очень высокое чувство юмора, – однако раз и навсегда отмеченные им недостатки творчества писателя настолько серьезны, что нейтрализуют указанные достоинства.

Если в Чопаняне говорил, с одной стороны, эстет, избегающий гротескных сатирических форм, то, с другой стороны,

причиной подобной оценки (несомненно, наряду с некоторыми объективными основаниями) было то, что Чопанян преувеличивал роль среды, в которой жил Паронян, ибо был убежден, что ограниченная среда не может дать значительных результатов. Здесь необходимо сделать одно важное замечание. В 90-е гг. и в восточной и в западной армянской литературе появилось поколение так называемых “эстетов”, которые по своим эстетическим принципам сильно отличались от “утилитаристов” 70-80-х гг. В вышедшей в 1904 г. второй части труда “Современная западноармянская литература” Арпиар Арпиарян, бросая ретроспективный взгляд на пройденные литературой этапы, замечает, что всего 15-20 лет назад, пока “среди новейших не появился эстетик Чопанян”, критики интересовались больше идеями и нравственными аспектами романа, чем художественной его стороной. Только те идеи этого периода, которые “были явлены эстетической литературой”, единственно и могли выдержать испытание временем, констатирует Арпиарян. Таким образом, в оценках Чопаняна проявились эстетические принципы, исповедуемые его временем и его поколением.

Эстетизм Чопаняна, который, в сущности, был противоположностью позитивизма Тэна, чувствуется и в статье, посвященной братьям Гонкур. Создается впечатление, что Чопанян принимает два вида литературы: литературу только для немногочисленных ценителей с тонким вкусом и литературу, предназначенную для более широких слоев общества. Творчество братьев Гонкур Чопанян также объясняет незыблемым законом влияния среды, полученным ими образованием, домашним воспитанием. Однако искусство братьев Гонкур он считает предназначенным для той же кучки ценителей. Может быть, в них и меньше достоинств, соглашается Чопанян, однако необходима и такая литература. “И рядом с уже здоровым, уравновешенным искусством не имеет ли право на существование это обрывочное, болезненное, но истинное искусство, и можем ли мы не признать, что и у него есть своя особенная прелесть – прелесть, которая не столь велика, как красота первой, но более возбуждающая?”⁶⁴.

Однако Чопанян – не ярый защитник красивой, но болезненной литературы. Он просто хочет примирить существование здоровой, преобразующей общественные нравы и жизнеутверждающей литературы с литературой салонной. Что и говорить, в жизни существует оба эти вида литературы, и у каждого читателя свои интересы. Чопанян руководствуется принципом “каждой среде – свою литературу”, однако отдает заметное предпочтение “величайшим писателям человечества”, в произведениях которых “все слои общества находили себе пищу”. Такими писателями для него являются Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Мольер, Бальзак, Толстой. Правда, и у них часть произведений “может быть понятна только людям искусства”, но в них “по большей части многое понятно всему человечеству; это огромные патриархальные столы, за которые может сесть и найти что поесть вся семья человечества” (Там же, с. 76).

Упор на факторы среды, времени и национального особенно ощутим в работах Чопаняна, написанных в конце прошлого и частично в начале XX века. Упор на влияние среды особенно заметен в рецензии, написанной на сборник Варужана “Содрогания ” (1906), в которой некоторые стороны творчества Варужана объясняются следами влияния на него мхитаристов и полученным образованием. А в статьях, написанных по поводу книг А. Ярджяна “Богатырское” и “Факелы агонии и надежды” Чопанян наряду с влиянием пытается показать и исконно армянский дух, отразившийся в произведениях поэта и перешедший в песню “восставшего против насилия армянского возмущения”.

С позиций культурно-исторической школы оценивает Чопанян литературу двух ветвей армянского народа. Основой общности и сходства он считает единый национальный характер, а различия объясняет несхожим общественно-политическим положением. В этом вопросе он выказывает широкий подход и совершенно далек от стремления “по-детски” противопоставить друг другу две части одного народа. “Российские армяне и турецкие армяне для меня – одна нация с одинаковыми главными признаками, которые в обоих ветвях различаются лишь тем

частным оттенком, который придают им местная среда, господствующая цивилизация”⁶⁵, – замечает Чопанян в статье “Турецкие армяне и русские армяне”. Понятие “среда” он здесь проясняет еще больше, конкретно подразумевая под ней политические, географические, государственные, исторические, общеобразовательные условия. Отличия он объясняет также различными воздействиями. Восточные армяне благодаря своему образованию испытывали преимущественно немецкое и русское, а западные армяне – французское влияние. В испытанных восточными армянами влияниях преобладали общественные идеалы, во влияниях западных армян – эстетические чувства. И различия, имеющиеся у разных ветвей одного народа, Чопанян сводит к следующему: а) российские армяне обладают “более общественным чувством”, у них более “общее развитие”, турецкие армяне обладают большей “личной самобытностью”, большим “индивидуализмом”; б) у российских армян главное стремление – “утилитаризм”, у турецких армян – “эстетическое чувство”; в) у российских армян – больше выражена “национальная окраска”, они более “армяне Востока”, турецкие армяне – более “западники”, более “приблизившиеся к международному” типу мышления. Бесспорно, в этих характеристиках немало уязвимых точек, на которые и обрушились Аветик Арасханян (результатом полемики с которым и явилась эта статья) и критик “Нор дара” Минас Берберян, тем более, что в продолжении статьи Чопанян в полемической страсти допускает крайности. Однако главное в этой статье не промахи, а восприятие национального единства и объяснение различий между частями одного народа с позиций определенной теории.

Пониманием этого единства национального сознания и объясняется редакторская деятельность Чопаняна. Обобщая итоги журнала “Анаит” за 1899 г., он делает примечательное признание: “В горестном и смутном современном положении нашего народа я вознамерился основать обширное место для братских встреч, которое, будучи далеким от литературного, политического или религиозного сектантства, со всех концов

света притягивало бы армянские умы, чтобы они – старые или новые, утилитаристы или эстетика, практики или идеалисты, – показали силу нации во всем ее разнообразии, чтобы они оказались рядом, дополняя, подчеркивая, обогащая друг друга, чтобы образовали в этом условном центре своего рода национально-интеллектуальное единство и этим своим объединенным усилием вдохнули в наш рассеянный, исстрадавшийся, растерянный народ веру в будущее и создали Свет, ясный и научный Свет, который необходим, чтобы это будущее осуществилось”⁶⁶.

Интересна и статья Чопаняна “Генрих Гейне”, которая вышла в связи с переводом на западноармянский произведений поэта и была опубликована в журнале “Мурч”. Можно сказать, что три выдвинутых Тэном фактора нашли здесь свое совершенное выражение, но вместе с тем Чопанян нигде, пожалуй, не выказывал столь творческого подхода к этим факторам, как в данной статье. Жизнь Гейне – результат его характера, а не среды. “Гейне – это победа личности над средой”⁶⁷, – пишет Чопанян, опять-таки имея в виду взаимосвязь личность-среда. Гейне – исключение, отклонение от общего канона, поскольку мало таких личностей, как он, “попавших в среду, до такой степени отличную от своей”. Средой этой были сребролюбивые евреи, которые стремились привить поэту свой дух, но он восстал против этого и создал для себя ту жизнь, которая ему была нужна. В таком случае какие же стимулы сделали Гейне поэтом? Очень важное место здесь Чопанян отводит французскому влиянию, французской революции, времени, личному характеру поэта и, наконец, национальному фактору. Преследования Гейне со стороны немцев, их издевательства над ним Чопанян считает несправедливыми, поскольку “Гейне был еврей, а не немец, а национальные разделения среди человечества более материальны и естественны, чем границы стран (подчеркнуто нами – Ж.К.). Будучи немцем, Гейне остался евреем, чувствовал как еврей и поэтому беспристрастным и независимым взглядом увидел все уродства и недостатки народа, среди которого родился”⁶⁸. Даже характер “желчной” сатиры Гейне Чопанян объясняет его еврей-

ским происхождением: “Гейне стал эстетическим выражением еврейской нации. Он представил своим смехом ее растворяющий дух. И смех его горек, поскольку он заключал в себе горечь всего еврейства” (с. 1060-1061). Благодаря тому же еврейскому происхождению Гейне сумел слить в себе Восток и Запад столь гармонично, как никто из европейцев.

Таким же образом в статье “Пушкин и Мицкевич” Чопанян очень высоко оценивает Пушкина, рассматривая его как лучшего выразителя русского национального духа.

Понятие “среда” зачастую имеет у Чопаняна не только социальный или политический, но и естественно-климатический и географический смысл. Запад и Восток, Север и Юг уже сами по себе многое значат для него и обуславливают целый ряд признаков. Характерно, что в журнале “Цахик” Чопанян публиковал статьи под рубрикой “Литература Севера”, объединяя под этим понятием немецкую, английскую, русскую, норвежскую литературы. С точки зрения мысли и описаний он считает англо-германскую литературу более близкой армянской, чем французскую, и тут подчеркивая национальный фактор. Армяне – более поэтичная нация, нежели французы, считает Чопанян. Тэн также считал, что Англия обладает прекрасной поэзией, поэтому Чопанян советует армянам стараться получить английское или немецкое образование, а не французское.

Влияние географической среды и климата Чопанян особенно подчеркивает в статье, посвященной Генрику Ибсену, вышедшей в свет в журнале “Мурч” по случаю постановки в Париже пьесы норвежского драматурга “Жан-Габриэль Боргман”. Можно с уверенностью сказать, что статья “Генрик Ибсен и его пьеса “Жан-Габриэль Боргман” является ярким доказательством приверженности Чопаняна культурно-исторической школе. Творчество Ибсена он оценивает, исходя из климатических условий северной страны, где тот жил, особенностей норвежской нации и тех стимулов конкретной исторической эпохи, которые и обусловили качество и характер творчества знаменитого драматурга. “Ибсен – человек Крайнего Севера”, –

заявляет Чопанян и объясняет, что такое Север. Это страна “гороподобных льдов”, “пуржистых туманов”, “смерти и безмолвия”, которая порождает мрачное воображение, гигантские мечтания и могучие деяния. То же происходит и на крайнем Востоке, где, как и на Севере, природа наделяет человека своим величием, красотой и чрезмерностью. Это доказывается примерами из фольклора народов Севера и Востока. “Различие лишь в цвете; то, что в светлой опьяненности Востока кажется дремлющим мистицизмом, лучистой религиозностью, красно-огненным героизмом или мечтательным вожделением, переводимым солнечными словами, огненными образами, звездными объяснениями, – на Севере превращается в поэзию стихийного бедствия, мифологию призрачного и светлого могущества, основанную на меланхолии и внутренней мечте любовь, философию, охваченную остротой и горечью, и выражаются они туманными эпитетами, снежными словами, образами ужаса и ночи”⁶⁹. Чопанян считает характерными для северных народов близость природе, самобытность мышления и воображения, обусловленными воздействием “гигантского и самостоятельного климата”.

Чопанян не выводит индивидуальность Ибсена из расхожего образа северянина. Наоборот, он подчеркивает, что Север Ибсена – особенный: “У этого Севера есть полуночное солнце, которое светит северянину с мечтательным сиянием...” и т. п. Излишне говорить, что Чопанян не удовлетворяется такими расхожими и общими рассуждениями, он показывает влияние на личность писателя “человеческого общества” времен Ибсена, идеалы этого общества, оставившие в нем свой след, представляет существенные стороны творчества драматурга, его главные темы. Особенно подчеркивает он мощь созданных Ибсеном женских образов, видя в них качества и признаки сильной женщины-северянки, которые она унаследовала от праматери-германки.

Аршак Чопанян оставил гигантское литературное наследие, не считая того, что он написал на французском языке. В созданных им в конце XIX-ого и XX-ого века многочисленных литературных портретах (Дуряна, Абовяна, Пароняна, Прошяна,

Алишана, Пешикташляна, Ширванзаде, Сундукяна, Амастеха и многих других армянских и зарубежных писателей) явно или скрытно, в большей или меньшей степени проявились принципы культурно-исторической школы, особенно многократно уже упоминавшиеся три ее основных фактора. Однако показывать проявления этих факторов в каждом его отдельном исследовании было бы излишним и неизбежно привело бы к повторам. Наконец, были принципы, особенно представления о преобладающем влиянии времени и среды, которые, хоть и обрели известность благодаря Тэну, однако стали уже такими хрестоматийными истинами, что нам кажется совершенно излишним всякий раз указывать на их истоки. Важно то, что мировоззрение и научный метод Чопаняна сформировались в период господства культурно-исторической школы и несут на себе явственную печать этой школы. В дальнейшем, в ходе своей длительной научной и литературной деятельности, Чопанян оставался в основном верен тем существенным воззрениям, которые воспринял в ранний период. В качестве примера можно привести здесь оценку, данную им Егише Чаренцу. В этой оценке учитывались и тот исторический момент, в который пришел на литературную арену поэт, и самобытность его таланта, и, наконец, национальный фактор. “Все это (“Всепоэма”, “Страна Наири”, “Чаренц-наме”, “Неистовые толпы”, “Сома” и др. – Ж.К.) – наиболее мощные и несущие печать его личности выражения Чаренца, – страницы, в которых все, от мышления до формы, принадлежит творчеству поэта, создано под прямым воздействием необыкновенного этапа человеческой истории, с той необходимой для выражения духа этого великого этапа силой и дыханием, которое с редким талантом соединяет лирическое остроумие Гейне с грозным эпическим духом Верхарна”⁷⁰, – пишет Чопанян в 1924 г. В той же статье Чопанян неоднократно подчеркивает глубоко национальный характер таланта Чаренца, находя, что он “хоть и очарован русским революционным движением”, однако “в своих чувствах”, по своему мышлению и форме остается “глубоко армянским”. В другом случае, по поводу поэмы “Неистовые толпы”, он воскли-

цает: “Какая армянская искренность и задушевность – в чувстве и акценте!”

Следует отметить, однако, что остальные принципы культурноисторической школы, за исключением факторов среды, времени и национального, не нашли у Чопаняна четкого отражения. Тем не менее, последовательным применением предпочитаемых им принципов и весомыми заслугами в этом направлении Чопанян остается среди армян наиболее видным представителем культурно-исторической школы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Путь, пройденный армянским литературоведением, по характерным тенденциям его развития и испытанным воздействиям, можно разделить на несколько больших периодов, которые, в свою очередь, подразделяются на более мелкие этапы, совпадающие с развитием литературы. Литературоведение, как и литература, формируясь в одной и той же политической и общественной среде, равно несут на себе печать духа и стиля времени.

Первый большой период охватывает V–XVII вв., то есть соответствует феодальной цивилизации и древней и средневековой литературе. Несомненно, столь широкий по хронологическому охвату период вовсе не является однолинейным, и изменения, происходящие в литературе под непосредственным воздействием внешних исторических и политических событий, а также явлений внутренней социально-общественной жизни, находят свое отражение и в литературоведческом мышлении, обуславливая его качественное различие. Однако для этого долгого временного периода общим и характерным было то, что литературоведения в его независимой и самостоятельной форме еще не существовало: оно выступало в самых различных областях литературы – историографии, грамматике, житиях, богословских толкованиях, в учебных, дидактических произведениях и всевозможных других родах и жанрах. Следовательно, в этот период не было литературоведения как отдельной области науки, однако существовали литературоведческое мышление, теоретическая и аналитическая литературная мысль. С первых же дней армянской письменности формируются и развиваются научные и нравственные представления о литературе. Греческий и эллинистический литературоведческий опыт армянские авторы усваивают творчески, стремясь согласно принципам передовой науки своего времени осмыслить тот путь, по которому должны развиваться национальная литература и культура. В этом смысле огромное значение приобретают взгляды М. Хоренац о путях создания

национальной литературы, о критериях прекрасного, соотношении прекрасного и полезного; его оценки устного народного творчества. Столь же значительна его роль и как критика, поскольку он анализируя, с одной стороны, фольклор, а с другой – греческие трагедии, на практике применяет те научные принципы, которые формулирует на страницах “Истории Армении” и приписываемой ему “Книги Хрий”. И вообще армянские писатели V в. – Корюн, Агатангелос, Хоренаци, Парпеци – предлагают теоретические принципы для определения цели, стиля, структуры литературного произведения и критерии его анализа. У них есть определенные представления о закономерностях создания литературного произведения. Эти представления, питаясь из греческих истоков и сочетаясь с личными, индивидуальными восприятиями авторов, соответствуют принципам, разработанным передовой наукой своего времени. А в философских трудах Давида Анахта и толкованиях армянских авторов “Грамматики” Дионисия Фракийского – Давида, Анануна, Мовсеса – литературоведческие представления выражаются более определенно, строго, точно и в соответствующих терминах (названия литературных жанров, термины поэтики, понятие “суждение о писании” и т.д.).

В VI-IX вв. литературоведческая мысль, соответственно уровню литературного развития и параллельно с исчезновением и ослаблением эллинистических традиций, оказывается в очень узком русле и находит “пристанище” в основном на редких страницах грамматических толкований Степаноса Сюнеци и в некоторых трудах историографов.

Следующий этап развития литературоведения связывается с политическим возрождением армянского народа – восстановлением армянской государственности и беспрецедентным оживлением социально-экономических отношений, в результате чего создается поэзия исключительно высокого уровня. В поэме гения армянской средневековой поэзии Гр. Нарекаци (X в.) “Книга скорбных песнопений” получает цельный и завершенный вид новая теория поэзии, в которой предметом рассмотрения становятся

вопросы происхождения поэзии, силы чувственного воздействия, взаимоотношения чувственного и рассудочного, общего и частного, формы и содержания, стиля и структуры. Революционную для своего времени (XI-XII вв.) теорию о происхождении поэзии и музыки (песни), взаимоотношениях природы и искусства создает Ов. Саркаваг, тем самым выходя за рамки средневекового мышления, и если в смысле истоков он приближается к античности, то по научному уровню анализируемых вопросов поднимается на уровень мыслителей новейшего периода. Он провозглашает искусство подражанием природе, природу – совершенным идеалом, опыт – источником познания действительности.

Заложенные в X в. Гр. Нарекаци традиции в последующем находят свое развитие в теоретических взглядах Нерсеса Шнорали, Фрика, Ованеса и Костандина Ерзнкаци и др.

В тот же период развивается и грамматическая наука. В грамматических толкованиях Гр. Магистроса, Е. Нчеци и особенно Ованеса Ерзнкаци расширяются границы литературоведческого мышления.

Литературоведческая мысль в X-XIV вв. развивается в богословских толкованиях “Песни песней”, а также литургий. Анализируются-интерпретируются образ, строка, слово; разрабатываются новые средства достижения необходимого чувственного воздействия. Более непосредственную литературоведческую ценность имеют толкования к басням (М. Гош), стихотворениям, а также стихи чисто толковательного характера (К. Ерзнкаци).

После падения последнего – Киликийского, армянского государства (1375) политическая жизнь армянского народа переживает упадок. Вместе с ней переживает упадок и литература, забываются и исчезают старые традиции, место теоретически широко образованных историографов и поэтов занимают переписчики рукописей, отчаянными, самоотверженными усилиями пытавшиеся не дать угаснуть огню армянской культуры. Не столь многомудрые и опытные, как философы прежних времен, но столь же искренние в своих благородных стремлениях, писцы в значительной степени выказывают литературный вкус, способ-

ность к отбору, навыки редактуры; их усилиями сохранялся и продолжал свое течение пересыхающий ручеек армянской литературоведческой мысли. И все же XV-XVII вв. были для армянской культуры временем упадка, который объяснялся, с одной стороны, обстоятельствами армянской политической жизни, а с другой – был следствием отмирания старой армянской цивилизации. В разрушающихся формах старого армянского мышления в XVII в. начинает робко и осторожно пробиваться новое мышление, которое, однако, в условиях разрозненной и расчлененной Армении не становится единым целым.

Следующий период развития литературоведения связывается с именем мхитаристов. В начале XVIII в. (1701) за пределами собственно Армении Мхитар Себастици создает католическую Мхитаристскую конгрегацию, которая сыграла исключительно важную роль в развитии и пропаганде армянской культуры. Отчасти погрузившись в средневековье, желая продолжить оборвавшуюся цепь и спасти, очистить то, что было искажено; мхитаристы в известном смысле устремленные в новые времена и к требованиям новой европейской науки, пытаясь сочетать науку и религию, добились тем не менее внушительных результатов. И хотя деятельность мхитаристов имела более филологический уклон, однако немалы их заслуги и в области литературоведения. Мхитаристы, особенно начиная со второй половины XVIII в., разрабатывают теорию классицизма, освещают вопросы стиля, жанров, взаимоотношения природы и искусства. Вопросы стиля Мхитар Себастици рассматривает в труде “Грамматика языка грабар армянского народа” (1730), а в “Словаре армянского языка” дает определения эстетических категорий (возвышенного, прекрасного), литературных жанров и т. д. Однако отдельные познания Себастици не перерастают в цельную систему. В этом смысле более обстоятельную теорию разрабатывает Ст. Агонц в своей “Риторике” (1775). Он довольно подробно анализирует особенности художественного мышления, виды литературной речи, вопросы жанров, особенности армянского стихосложения.

Следуя принципам классицизма, Агонц подчеркивает в стиле простоту, благородство, точность и естественность.

Для разработки поэтики классицизма более плодотворной была первая половина XIX в. Помимо предисловий к грамматикам и переводам, в которых рассматривались вопросы теории, появляются и труды, целиком посвященные теории. В этом смысле особое значение имеет книга Эд. Гюрмюзяна “Краткий курс поэтики” (1839), в которой автор подробно анализирует особенности армянского стихосложения. С классицистических позиций он характеризует также эстетические категории (возвышенное, прекрасное), литературные жанры, средства создания сатирического произведения или комедии, место и роль критики и т. д. В частности, в героической песне и трагедии он подчеркивает необходимость соблюдения принципа триединства, делая упор на важность применения принципа единства действия. Труд Гюрмюзяна был попыткой обобщения поэтики классицизма и наиболее полно охватывал рассматриваемые до этого отдельные проблемы.

Вопросы теории поэтического искусства длительное время находились в центре внимания другого мхитариста, Арсена Багратуни. Сначала в своей французской грамматике (в приложении “О поэтическом языке галлов”), а затем в предисловиях к собственным переводам “Георгик” Вергилия, а также в примечаниях к переводу труда “О поэтическом искусстве” Горация Багратуни с разных сторон, но всегда с позиций эстетики классицизма исследует вопросы формы и содержания, соответствия смысла и выразительных средств, верности природе, триединства, особенно единства действия, подчиненности частей целому и т. д. Однако имя Багратуни связывается больше всего с открытием им так называемого “армянского размера” стихосложения. В предисловии к переводу “Георгик” Вергилия он выявил слоговую структуру армянского стиха, ритмообразующее значение стоп. В соответствии с обнаруженными им принципами Багратуни перевел “Георгики” Вергилия и написал поэму “Гайк-богатырь”. Заслуги Багратуни следует отметить в раскрытии

метрических особенностей древнего армянского стиха, а не в попытке утвердить их в новые времена.

Весомый вклад внесли мхитаристы также в область историографии армянской литературы. После ее изложения на итальянском языке (1829) Сукиаса Сомальяна историю устной армянской литературы излагает Овсеп Гатрчян (1851). Во многом интересная и обладающая рядом научных достоинств книга Гатрчяна осталась незавершенной. Цельную (по сравнению с предыдущими и в некотором смысле с последующими попытками) историю армянской литературы создает Гарегин Зарбханалян. Его обширное двухтомное сочинение (1865, 1875) охватывает армянскую литературу с древнейших времен до XIX в. – древнюю он излагает достаточно подробно, новую – вкратце и вскользь. Важным достоинством этого труда являются богатый фактический материал, ценные подробности, биографические данные о писателях, сравнительно полный список их произведений, а главное – воссоздание цельного и непрерывного процесса развития армянской литературы. Недостатки труда Зарбханаляна объясняются частично уровнем развития филологии того времени, частично – мировоззрением и методом автора.

Большой вклад внес в историографию армянской литературы своими многогранными арменоведческими работами и Гевонд Алишан.

Но хотя мхитаристы продолжают свою деятельность и до настоящего времени, а силу своего влияния они сохранили вплоть до второй половины XIX в., однако с 40-х гг. XIX века направление развития литературы меняется, и судьбу ее начинают определять светские круги. В этот исторический период подвижниками литературной и литературоведческой мысли становятся просветители, которые своею разностороннюю борьбу с феодализмом переносят и в сферу литературы и литературоведения. М. Тагиадян, Х. Абовян, Ст. Назарян, М. Налбандян, Ст. Воскан, А. Свачян разрабатывали этические и эстетические принципы новой литературы. Со всей остротой они ставят вопросы направления развития литературы, нового литературного

языка. Проблема нового содержания литературы совмещается с требованием гражданского признания языка ашхарабар. М. Тагиадян еще не поднимается до осознания необходимости ашхарабара, однако он борется за национальную и народную суть литературы, выдвигает требование национального содержания, значение которого ставит превыше всевозможных переводов и переложений. Х. Абовян решает проблему новой литературы коренным образом. В своих “Ранах Армении” он выдвигает целую теоретическую программу о новом языке, новом содержании, новых темах, герое, жанрах, путях развития и принципах литературы. Эту теоретическую программу он блестящим образом воплощает в своем романе.

Начатое Абовяном дело решительно продвинули вперед Ст. Назарян и М. Налбандян. В написанных на русском языке, грабаре и ашхарабаре статьях и в публицистических выступлениях на страницах журнала “Юсисапайл” Назарян последовательно выдвигает требование о литературе, служащей интересам народа, определяет задачи современного языка и нового содержания, в качестве примера одновременного их решения приводя Данте. Он высоко оценивает реалистическую литературу (Пушкина, Гоголя), однако в равной мере пропагандирует и романтическую литературу, делая упор на произведения, вскрывающие пороки и язвы жизни и возбуждающие недовольство существовавшей действительностью (Шиллер). Роль Назаряна велика еще и тем, что он первым после Сомаяна излагает историю армянской литературы, сначала кратко (1844), затем сравнительно более обширно (1846). На теоретические воззрения Назаряна ощутимо влияние европейского и передового русского литературоведения, в частности, взглядов Белинского.

В деле развития армянского литературоведения 50-60-х гг. XIX в. еще более значительны заслуги М. Налбандяна. Он становится наиболее энергичной и талантливой личностью в развернувшейся в данный период литературной борьбе, выступает с последовательной защитой нового литературного языка и нового содержания литературы и на уровне европейской науки

разрабатывает целостную теорию литературы критического реализма. Его теоретические воззрения, отраженные в отдельных статьях, перерастают в работе “Критика “Сос и Вардитер” в четкую систему взглядов. Без употребления особой терминологии Налбандян теоретически обосновывает необходимость создания типических обстоятельств и типических образов, психологической достоверности героев, разрабатывает принципы способов построения образа и конфликта, анализирует вопросы взаимоотношений жизни и природы, искусства и природы, прекрасного и полезного. Он широко внедряет в армянское литературоведение передовой опыт современной европейской и русской революционно-демократической эстетики.

Национально-политическая действительность 70-80-х гг. (русско-турецкая война 1877-1878 гг. с предшествующими и последующими событиями) и новый уровень развития социальных отношений привели к появлению в армянской литературе новых идей и эстетических представлений.

Параллельно существовавшие литературные направления – романтизм и реализм – в ходе их естественной борьбы за преобладание получили цельное теоретическое обоснование. Свое “оправдание” за поздний армянский романтизм нашел в критических статьях Раффи. Опираясь на опыт и взгляды выдающихся его представителей, в частности Гюго, Раффи объясняет свои творческие принципы и убежденность в том, что именно романтизм является наиболее верной и перспективной формой литературного развития. Однако в этот же период в литературное мышление проникает и глубже укореняется восприятие исторического значения реализма, важности объективного познания. В 80-е гг. историческая победа и право на существование остаются уже за реализмом, и победа эта была подготовлена в тех теоретических спорах и борьбе, которые начал в западноармянской действительности А. Паронян и продолжило поколение А. Арпиаряна и Гр. Зограба; а в восточноармянской действительности конца 80-х и 90-х гг. в статьях Ал. Ширванзаде переросли в четкую и цельную теорию принципиальные вопросы,

поставленные Г. Агаяном, Гр. Арцруни, Лео и другими армянскими писателями и учеными.

Связанная с жизнью многочисленными нитями, литературная критика имела гораздо более широкую проблематику и “позволяла” те или иные отклонения от научного литературоведения. В этом смысле более стабильными и научными оказались критерии академического литературоведения. Хотя отсутствие в армянской действительности единой культурной жизни, высших школ было неблагоприятно для развития академического мышления, однако с середины XIX в. Академические школы находят свое отражение и в армянском литературоведении. Армянские ученые не создали академических теорий, однако они усвоили достижения передовой европейской мысли и, скрестив их с требованиями национальной армянской литературы, придали европейским литературоведческим теориям специфический оттенок.

В армянском литературоведении четко выделяются три академические школы – мифологическая, культурно-историческая и психологическая. Последняя определилась в XX в. в трудах А. Тертеряна, а первые две сформировались во второй половине XIX в.

Влияние мифологической школы заметно уже в трудах мхитаристов и ученых Лазаревского института в 40-50-х гг. (Алишана, Н.Гатрчяна, Г. Айвазяна, М. Эмина, Г. Халатянца), однако наиболее цельное и совершенное выражение оно получило в труде Ст. Паласаяна “История армянской литературы” (1865). Паласаян руководствуется тем принципом мифологической школы, согласно которому национальный характер и история каждого народа проявляются в его фольклоре и мифологии, а поэтому через них можно восстановить самые первые ступени истории народа, выявить этапы его мышления и развития. По этому принципу и классифицирует он устное народное творчество армян. Паласаян характеризует жанры фольклора, проводит параллели между сходными по мотивам и образцам произведениями других народов и высказывает во многом новые

и оригинальные точки зрения о национальной принадлежности сходных сюжетов. Он выражает весьма прогрессивную мысль, подчеркивая среди всевозможных причин сходства фольклорных сюжетов разных народов одинаковость постепенного исторического развития народов.

В последние три десятилетия XIX в. господство в армянском литературоведении завоевывает культурно-историческая школа, влияние которой заметно почти у всех литературоведов этого периода. Основанная на философии позитивизма, культурно-историческая школа утвердила принцип детерминизма и в науке о литературе и искусстве, выявив общественный и социальный механизм создания художественного произведения. Подобной принципиальной позицией характеризуются статьи Гр. Арцруни 70-80-х гг., хотя он не становится ревностным последователем этой школы. Поколение западноармянских писателей 80-х гг. (Арпиарян, Башалян и др.) в значительной степени испытало влияние учения Тэна. Эти писатели преимущественно усвоили стремление Тэна перенести в область литературы опыт и закономерности естественных наук и потому сделали в своей теории уклон в сторону натурализма. Однако ни Арцруни, ни восьмидесятники не разделяли взглядов Тэна на пассивную роль литературы, выдвинув диаметрально противоположные точки зрения.

Если поколение восьмидесятников опиралось на учение Тэна ради оправдания своих склонностей к натурализму, то из этого же самого учения Ал. Ширванзаде брал уроки для теоретического обоснования реализма. Из постулатов Тэна Ширванзаде усвоил положения о выявлении внутренних логических связей описываемых явлений, закономерностей реальной жизни, о создании характерных типов, о требовании соблюдать пропорциональное соотношение частей и целого и др. Тем не менее, Ширванзаде как самостоятельный мыслитель не замыкается в рамках этой школы.

Принципы культурно-исторической школы с некоторыми оговорками нашли определенное выражение также в трудах Н.

Агбаляна, Е. Мадатяна, В. Налбандяна, М. Абеяна. Наиболее принципиальным последователем культурно-исторической школы стал в армянской действительности Аршак Чопанян, хотя он тоже воспринял учение Тэна с некоторыми оговорками (критиковал игнорирование роли личности, душевную черствость Тэна, не соответствовавшую его “архитектурному уму”, и т.д.). Тем не менее, Чопанян принципиально признал важность трех факторов (среды, эпохи, национального) и многие свои статьи и исследования (“Петрос Дурян”, “Акоп Паронян”, “Генрих Гейне”, “Генрик Ибсен” и др.) строил именно с учетом этих факторов.

Армянские литературоведы проявили творческий подход к учению Тэна. По примеру Г. Брандеса, другого крупного представителя этой школы, они придавали большое значение роли творческой личности, таланту. Многие из них, усвоив те или иные принципы культурно-исторической школы, испытывали также воздействия и влияния иных школ и течений. Почти никто из армянских теоретиков не разделял взгляды Тэна на пассивную роль литературы и искусства. Армянские литературоведы упорно отводили литературе активную воздействующую роль на общество, и связывали с нею большие надежды.

Таким образом, армянское литературоведение пережило различные этапы развития, прошло многовековой путь накопления знаний и разработало научные критерии, которые всегда диктовались требованиями передовой науки своего времени и армянской общественной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. М. Абебян, Соч., т. 3, Ер., 1968, с. 12, на арм. яз.
2. См. “История новой армянской литературе”, т. 5, Ер., 1979, с. 138-205 (“Армянские критики начала века”), на арм. яз.
3. Страницы истории и филологии армянского народа, Ер., 1971 (сборник), журнал “Советакан граканутюн”, N-1, С. Саринян, Литературные наблюдения, Ер., 1964, с. 195-270, на арм. яз.
4. С. Саринян, Формирование критического реализма в армянской литературе, Ер., 1955, С. Саринян, Армянский романтизм, Ер., 1956, на арм. яз.
5. Гр. Тамразян, Армянская критика, т. 1, Ер., 1983, т. 2, Ер., 1985, на арм. яз. Третий том данного исследования вышел в свет в 1992г., уже после издания нашей монографии на армянском языке (1986г.).
6. Р. Уэллек, О. Уоррен, Теория литературы, М., 1978, с. 274-275.
7. Критический ежегодник – 1985, Ер., с. 193-220, на арм. яз.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

У ИСТОКОВ (V век)

1. А. Мартиросян, Маштоц, Ер., 1982, с. 129, на арм. яз.
2. Корюн, Житие Маштоца, Ер., 1981, (на арм., русск. И англ. яз.), с. 197.
3. Агатангелос, История Армении, Ер., 2004, (перевод с арм. К. С. Тер-Давтян и С. С. Аревшатяна) с. 23. Далее цитируется по данному изданию.
4. Егише, О Вардане и войне армянской, Ер., 1971, с. 126.
5. История Армении Моисея Хоренского, перевел с армянского и объяснил Н. Эмин, М., 1858, с. 251. Далее цитируется по данному изданию, с указанием страниц.
6. Казар Парпеци, История Армении, Письмо Ваану Мамиконяну, Ер., 1982, с. 14, на арм. яз.
7. История всемирной литературы, т. 2, М., 1984, с. 105.
8. Агатангелос, История Армении, Ер., 2004, с. 24.
9. Казар Парпеци, История Армении, с. 16, на арм. яз.
10. История Армении Моисея Хоренского, М., 1858, с. 31.
11. Гр. Тамразян, Армянская критика, т. 1, Ер., 1983, с. 138, на арм. яз.
12. История Армении Моисея Хоренского, М., 1858, с. 37.
13. Мовсес Хоренаци, История Армении, Ер., 1981, с. 476-477, на арм. яз.
14. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, издал и исследовал Н. Адонц, Петербург, 1915, с. 159.
15. Вестник Матенадарана, 1956, N-3, с. 247, на арм. яз.
16. Там же с. 246.
17. Сочинения Мовсеса Хоренаци, Венеция, 1843,

- с. 374, на арм. яз.
18. Давид Анахт, Сочинения, М., “Мысль” 1980, с. 103.
Далее цитируется по данному изданию
 19. Давид Анахт, Сочинения, Ер., 1980, с. 14, нз арм.яз.
 20. Там же, с. 10.
 21. Давид Анахт, Сочинения, М., 1980, с. 76.
 22. Вестник Матенадарана, 1956, N-3, с. 244., на арм. яз.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЛАБЕЮЩИЕ ТРАДИЦИИ

(Литературная мысль в VI-IX веках)

1. М. Абемян, Соч., т. 5. Ер., 1968, с. 429, на арм.яз.
2. Мовсес Каланкатуаци, История страны Алуанк, Ер., 1984, с. 31.
3. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, с. 148.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПЛОДОТВОРНЫЙ ПОДЪЕМ

(Литературная мысль в X-XIV веках)

1. История области Сюник, написанная Степаносом Орбеляном, архиепископом Сюника, Тифлис, 1911, с. 225-226, на арм. яз.
2. М. Абемян, Соч. т. 3, Ер., 1968, с. 429., на арм.яз.
3. Историк X в. Иоаннес Драсханакертци свидетельствует об обострении социальных противоречий в стране: “Ибо низшие норовили дерзить высшим, рабы же, согласно Соломону, угрожая и бахвалясь своим мятежом, измышляли обусть господ в лапти, и заставить их ходить пешком, а сами хотели гарцевать на кровные скакунах, попирая тех ногами”

(Иованнес Драсханакертци, История Армении, Тифлис, 1912, с. 258, на арм.яз.).

А историк XI в. Аристакес Ластивертци приводит следующие факты, характерные для первоначального этапа накопления капитала: "...сребролюбие возвысилось над благочестием, Мамона над Христом... Судьи выносили решения за взятки, ради взятки попирали закон... Чрезмерные проценты обрели силу закона, умножилась (дурная) пшеница, оскверняющая землю, чрево которой утратило способность вовремя плодоносить для пищи человеческой..." (Повествование вардапета Аристакеса Ластивертци, М., 1968, с. 91).

4. Поэзия Древнего Востока, Ер., 1982, с. 28, на арм. яз.
5. Там же, с. 468.
6. Давид Анахт, Определение философии, Ер., 1982, с. 103.
7. М. Абебян, Соч., т. 4, Ер., 1970, с. 73, на арм. яз.
8. Григор Нарекаци, Книга скорбных песнопений, Москва, 2011, перевод И. О. Дарбиняна-Меликян, Л. А. Ханларян

Здесь и далее цитаты подстрочные переводы из этого издания. Страницы или главы указаны в тексте.

9. Поэзия Григора Магистроса Пахлавуни, Ер., 1956, с. 320, на арм. яз.
10. А. Абраамян, Труды Ованеса Имастасера, Ер., 1956, с. 320, на арм. яз.
11. М. Абебян, Соч., т. 4, с. 73, на арм. яз.
12. Журнал "Гарун", N-10, 1983, на арм. яз.
13. Армянская классическая лирика, т. 1, Ер., 1977, с. 51.
14. Г. Алишан, Айапатум, Венеция, 1901, с. 94, на арм. яз.
15. А. Абраамян находит, что Саркаваг "защищает традиционное представление об искусстве – музыке, поэзии, считая это "откровением", результатом божественного дара, а скворец, как выразитель нового мышления, считает искусство подражанием природе, поэтому для обогащения его следует обращаться к природе" ("Видные представители армянской

- литературы”, Ер., 1976, с. 247, на арм. яз.).
16. Из истории эстетической мысли древности и средневековья, М., 1961, с. 281.
 17. Фрик, Стихи, Ер., 1982, с. 31, на арм. яз.
 18. Хрестоматия по армянской литературной критике, т. 1, Ер., 1981, с. 231, на арм. яз.
 19. Матенадаран, рукопись N- 2373, с. 112а, на арм. яз.
 20. Там же, с. 261а.
 21. Матенадаран, рукопись N- 2329, с. 42а, на арм. яз.
 22. Э. Багдасарян, Ованес Ерзнкаци и его назидательная проза, Ер., 1973, с. 144, на арм. яз.
 23. Армянская классическая лирика. Ер., 1977, т.2, с. 68
 24. Произведения поэтические Нерсеса Шнорали, католикоса Армянского, Венеция, 1928, с. 178, на арм. яз.
 25. Григор Нарекаци, Книга скорби, перевод Наума Гребнева, Ер., 1977.
 26. М. Абебян, Соч., т. 3, с. 585-586, на арм. яз.
 27. Там же, с. 615.
 28. Григор Нарекаци, Книга скорби, пред. М. Мкряна, Ер., 1960, с. XXIX, на арм. яз.
 29. А. Чопанян, Соч., Ер., 1966, с. 294, на арм. яз.
 30. Гр. Тамразян, Армянская критика, т. 2, Ер., 1985, с. 128, на арм. яз.
 31. Д. Лихачев, Развитие русской литературы 10-17 веков, Л., 1973, с. 47-48.
 32. А. Аветикян, Расшифровка Нарека, Венеция, 1827, с. 123, на арм. яз.
 33. Стихотворения Григора Магистроса Пахлавуни, Венеция, 1868, с. 5, на арм. яз.
 34. Послания Григора Магистроса, Александрополь, 1910, с. 234, на арм. яз.
 35. Там же, с. 234.
 36. Костандин Ерзнкаци, Стихи, Ер., 1962, с. 209, на арм. яз.
 37. М. Абебян, Соч, т. 4, с. 397, на арм. яз.
 38. Иованнес Драсханакертци, История Армении, Ер., 1986,

- (перевод с арм. М. О. Дарбинян-Меликян).
39. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, с. LXXVII.
 40. М. Абегян, Соч., т. 3, с. 485.
 41. Товма Арцруни, История рода Арцруни, Тифлис, 1917, с. 25, на арм. яз.
 42. Маттеос Урхаеци, Хронография, Вагаршапат, 1898, с. 278, на арм. яз.
 43. Повествование вардапета Аристакеса Ластивертци, М., 1968, предисловие.
 44. Армянский судебник Мхитара Гоша, Ер., 1954, с. 7, на арм. яз.
 45. Ухтанес, История, Вагаршапат, 1871, с. 17, на арм. яз.
 46. Всеобщая история Степаноса Таронского, Асохика по прозванию, переведена с армянского и объяснена Н. Эмином, 1846, М., с. 2 – 4.
 47. Киракос Гандзакеци, История Армении, М., 1976, с. 32.
 48. Сочинения монаха Нарекского монастыря святого отца Григора, Венеция, 1840, с. 275, на арм. яз.
 49. См. В. Налбандян, Средневековые армянские поэты, Ер., 1956, с. 22, на арм. яз.
 50. Костандин Ерзнкаци, Стихи, с. 145-149.
 51. А. Срапян, Средневековые армянские притчи, Ер., 1969, с. 32, на арм. яз.
 52. Матенадаран, рукописи N-1098, 1320, с. 306 – 31а.
 53. Мхитар Гош, Басни, Ер., 1951, с. 61 на арм. яз.
 54. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, с. 223.
 55. Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи (на рус. яз.);
Г. Джаукян; Грамматические и орфографические труды в древней и средневековой Армении (на арм. яз.); А. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении (на рус. яз); А. Мурадян, Греческая школа и ее роль в создании армянской грамматической терминологии (на арм. яз);

- Я. Хачикян, Развитие эстетической мысли в Армении (на рус. яз.); монографии и предисловия к изданиям трудов Есаи Нчеци, Вардана Аревелци, Ованеса Крнеци, Давида Зейтунци (авторы – соответственно Л. Хачерян, С. Авагян, Е. Мелконян, на арм. яз.); примечания Ж. Калантарян к первому тому “Хрестоматии по армянской литературной критике”, 1 и 2 тт., “Армянской критики” Гр. Тамразяна и др., на арм. яз.
56. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, с. 229-230.
 57. Матенадаран, рукопись N- 2380, с. 49.
 58. Аракел Сюнеци, Краткое грамматическое решение, Матенадаран, рукопись N- 2380, с. 398б, на арм. яз.
 59. Есаи Нчеци, Грамматический анализ, Ер., 1966, с. 55, на арм. яз.
 60. Матенадаран, рукопись N- 1100, с. 206а, на арм. яз.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ИСЧЕЗАЮЩИЕ ТРАДИЦИИ

(Литературная мысль в Армении XV-XVII веков)

1. Аракел Даврижеци, Книга историй, М., 1973, с. 29.
2. Г. Алишан, Реликвии родной Армении, т. 1, Венеция, с. 522, 523 на арм. яз.
3. М. Абегян, Соч., т. 4, с. 400.
4. См. “Книгу историй” Аракела Даврижеци, с. 144.
5. Там же, с. 149-150.
6. См. “Памятные записи армянских рукописей XIV в.” (составитель Л. Хачикян), Ер., 1950; Г. Бахчинян, Памятные записи армянских рукописей, Ер., 1980; Жанры средневековой армянской литературы: Ер., 1984 и т. д., на арм. яз.
7. Памятные записи армянских рукописей XVII в., т. 3, Ер., 1984, с. 544, на арм. яз.
8. Памятные записи армянских рукописей XVII в., т. 3, с. 867.

9. Памятные записи армянских рукописей XIV в., с. 426-427.
10. Памятные записи армянских рукописей XVII в., т. 2, с. 533.
11. Там же, т. 1, с. 651
12. Там же, т. 3, с. 126-127.
13. Там же, т. 1, с. 111
14. Памятные записи армянских рукописей XIV в., с. 141.
15. Памятные записи армянских рукописей XVII в., т. 1, с. 344.
16. Там же, т. 3, с. 873.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ **СКРЕЩЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И** **ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ** **КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ (МХИТАРИСТЫ)**

ГЛАВА ПЕРВАЯ **(Роль и характер деятельности мхитаристов)**

1. Лео, Собрание сочинений, т. 3, кн. II, Ер., 1973, с. 178, на арм. яз.
2. Житие аббата Мхитара Себасти, написанное Ованесом В. Торосяном, Венеция, 1901, с. 449, на арм. яз.
3. Двухсотлетняя литературная деятельность и видные деятели Венецианской мхитаристской конгрегации, написал Барсег Саркисян, Венеция, 1905, с. 356, на арм. яз.
4. Св. Лазарь, Мхитаристский центр, Венеция, 1966, с. 56, на арм. яз.
5. Б. Саркисян, указ. соч. и Н. Акинян, Очерк литературной деятельности Венской мхитаристской конгрегации, Вена, 1912, на арм. яз.
6. Б. Саркисян, Двухсотлетняя литературная деятельность..., с. 13.
7. Лео, Соб. соч., т. 3, кн. II, с. 513.
8. Б. Саркисян, Двухсотлетняя литературная деятельность..., с. 33-34.

9. Н. Акинян, Очерк литературной деятельности Венской мхитаристской конгрегации, с. 21.
10. Б. Саркисян, Двухсотлетняя литературная деятельность..., с. 14.
11. Краткий курс поэтики мхитаристского вардапета о. Эдуарда Гюрмюзяна, Венеция, 1839, с. 119-120, на арм. яз.
12. М. Налбандян, Полное собрание сочинений, т. 2, Ер., 1980, с. 272, на арм. яз.

ГЛАВА ВТОРАЯ ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

1. История новой армянской литературы, т. 1, Ер., 1962, с. 98, на арм. яз.
2. Там же, с. 100.
3. См. Ш. Назарян, Петрос Кафанеци, Ер, 1969, с. 218, и М. Тадевосян, Теория армянского классицизма, Ер., 1977, с. 22, на арм. яз.
4. См. “Житие аббата Мхитара Себастици”, с. 350-359.
5. Хачатур Эрзрумеци, Краткая философия, Венеция, 1911, на арм. яз.
6. Давид Анахт, Сочинения, Ер., 1980, с. 94, на арм. яз.
7. Хачатур Эрзрумеци, Краткая философия, с. 16.
8. Там же, с. 16.
9. Там же, с. 17.
10. Житие аббата Мхитара Себастици, с. 538.
11. См. М. Себастици, Грамматика языка грабар армянского народа, Венеция, 1730, с. 453, на арм. яз.
12. М. Себастици, Словарь армянского языка, Венеция, 1749, с. 753, на арм. яз.
13. Полная риторика, изложенная в пяти книгах учителем и вардапетом Агонцем, Венеция, 1775, с. I, на арм. яз.
14. Там же, с. VII.
15. М. Тадевосян, Теория армянского классицизма, с. 50.
16. Полная риторика..., с. 16.

17. Галльская грамматика Арсена Антимосяна, вардапета Мхитаристской конгрегации, Венеция, 1821, с. 531, на арм. яз.
18. Б. Саркисян, Двухсотлетняя литературная деятельность..., с. 88.
19. “Квинт Гораций Флакк, “О поэтическом искусстве”, перевел армянским размером и снабдил кратким толкованием мхитаристский вардапет Арсен Комитасов Багратуни, Венеция, 1840, с. 8, на арм. яз.
20. Там же, с. 18.
21. “Публий Вергилий Мар, “Георгики”, перевел армянским размером и снабдил кратким толкованием мхитаристский вардапет Арсен Комитасов Багратуни, Венеция, 1847, с. 8, на арм. яз.
22. “Квинт Гораций Флакк, “О поэтическом искусстве”, с. 17.
23. Галльская грамматика, с. 534.
24. Краткий курс поэтики, с. 31.
25. Гукас Инчичян, Дарапатум, Венеция, 1827, с. 63, на арм. яз.
26. Краткий курс поэтики, с. 112.
27. “Базмавеп”, 1855, N- 22, с. 340, на арм. яз.
28. Полная риторика..., с. 40.
29. Б. Саркисян, Двухсотлетняя литературная деятельность..., с. 87.
30. Галльская грамматика, с. 554-555.
31. Там же, с. 543.
32. Эд. Джрбашян, Природа армянского стиха и проблемы перевода. В сб.: “Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение литератур”, Ер., 1973. сс. 316-317.
33. “Георгики”, с. 11-12.
34. Эд. Джрбашян, Вопросы поэтики, с. 181.
35. “Георгики”, с. 18.
36. Стихотворение Хримяна было панегириком, посвященным Багратуни (“Базмавеп”, 1849, N-20, с. 309). В нем автор, восхищаясь Багратуни, одновременно укоряет его за то, что

он переводит армянским размером чужое вместо того, чтобы описывать новую жизнь. К этому времени Багратуни еще не написал своего “Гайк-богатырь”.

37. Эд. Джрбашян, Теория литературы, Ер., 1980, с. 273, на арм. яз.
38. Речь идет об отрывках, приведенных Арсеном Сукряном в статье “Гомеровский словарь и гомеровские строки” (“Базмавеп”, 1877).
39. Б. Саркисян, Двухсотлетняя литературная деятельность..., с. 92.
40. Эд. Гюрмюзян был из тех авторов, в трудах которых, вопросы стихосложения занимали очень большое место. Кроме книги “Краткий курс поэтики” (1839), значительная часть которой посвящена стихосложению, он выступил с отдельной большой статьей и в “Базмавепе” (1873). Однако если в первом случае он говорил о нашедших более общее признание принципах армянского стихосложения, то в статье 1873 г. он слишком увлекается теорией ударений и придает смысловым ударениям столь же важную ритмическую роль, как и ударению, диктуемому естественным произношением. То есть он зачастую учитывал в строке чисто логическое ударение и определял ими члены, как например,

Ибо есть то слава точная и корона царска

Как пишет Павел, сей избранный сосуд.

Увлеченность логическими ударениями заставила его обнаружить нехарактерные для армянского стопы (пяти- и шестисложные слова и обороты с ударением на первом слоге) и т. д.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

1. “Порц”, 1880, N- 6-7, на арм. яз.
2. “Базмавеп”, 1843, N-21, с. 332.
3. Тысяча и одна басенных словес, национальных и чужих, Константинополь, 1874, с. 5, на арм. яз.
4. История армянской литературы, написанная о. Мхитаристского обета Овсепом Гатрчяном, Вена, 1851, с. 2, на арм. яз.
5. Там же.
6. “Порц”, 1880, N- 6-7, с. 182.
7. История армянской литературы..., с. 7-8.
8. Г. Зарбханалян, История армянской словесности, т. 1, Венеция, 1865, с. 139, на арм. яз.
9. История армянской словесности, т. 2, Венеция, 1878, с. 45, на арм. яз.
10. Г. Зарбханалян, История литературы греков, римлян и отцов церкви, Венеция, 1856, с. 6, на арм. яз.
11. Г. Зарбханалян, История литературы Запада средних и новых веков, т. 1, Венеция, 1874, с. 17, на арм. яз.
12. “Базмавеп”, 1845, с. 109.
13. Реликвии родной Армении, т. 2, 2-е изд., 1921, Венеция, с. 95, на арм. яз.
14. Д. Варужан, Соч., Ер., 1946, с. 356, на арм. яз.
15. Реликвии родной Армении, т. 1, 1869, Венеция, с. 9-11, на арм. яз.
16. Айапатум, Историки и история армянская, собранная и написанная о. Гевондом Алишаном, Венеция, 1901, с. 94, на арм. яз.
17. “Базмавеп”, 1878, 36, с. 319.
18. “Базмавеп”, 1878, 36, с. 170.
19. Лео, Соб. соч., т. 3, кн. II, с. 495.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ НОВОЕ НАЧАЛО

ГЛАВА ПЕРВАЯ СЛОЖНОСТИ ПЕРЕХОДА

1. История новой армянской литературы, т. 1, Ер., 1962, изд. АН Арм.ССР, с. 94, на арм. яз.
2. Назарианц Степан, Обзорение истории гайканской письменности в новейшие времена, Казань, 1846, с. 107.
3. Гофолия, М., 1834, с. 87, на арм. яз.
4. История новой армянской литературы, т. 1, с. 121.
5. Свои данные о постановке этой трагедии Тигранян приводит из статьи французского арменоведа Сен-Мартена (см. “История новой армянской литературы”, т. 1, Ер., 1962, с. 116).
6. “Аревелк”, 1855, N-2, с. 49.
7. См. предисловие Назаряна к “Мессинской деве” Шиллера, “Юсисапайл”, 1861, N-1.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В 40-60 ГОДЫ XIX ВЕКА

1. “Азгасер Араратян”, 1848, N-1.
2. “Азгасер”, 1847, N-113.
3. “Азгасер”, 1847, N-112, с. 316.
4. Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, М-Л., 1964, т. 2, с. 147.
5. В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. 2, М., 1948, с. 254.
6. История русского литературоведения, М., 1980, с. 71.
7. Х. Абовян, “Раны Армении”, Ер., 1977, с. 27, на арм. яз.
8. Х. Абовян, Полное собрание сочинений, т. 10, Ер., с.272, на арм. яз.
9. Назарянц Степан, Обзорение истории Гайканской письменности в новейшие времена, Казань, 1846, с. 153.
10. “Юсисапайл”, 1858, N-2, с. 146.
11. Х. Абовян, Полное собрание сочинений, т. 7, Ер., 1956, с. 357, на арм. яз.
12. Х. Абовян, Полное собрание сочинений, т. 10, Ер., 1968, с. 77-78.
13. Там же, с. 204.
14. Х. Абовян, “Раны Армении”, редакция и примечания П. Акопяна, Ер., 1981, с. 321, на арм. яз.
15. Х. Абовян, Полное собрание сочинений, т. 10, с. 107.
16. Там же, с. 166.
17. Д. Демирчян, Собрание сочинений, т. 12, Ер., 1985, с. 237, на арм. яз.
18. Х. Абовян, “Раны Армении”, Ер., 1977, с. 25, на арм. яз.
19. Хрестоматия по армянской литературной критике, т. 1, Ер., 1981, с. 353, на арм. яз.
20. “Юсисапайл”, 1858, N-1, с. 14.
21. Обзорение истории Гайканской письменности..., с. 151.

22. “Юсисапайл”, 1863-1864, N-1, с. 3.
23. “Юсисапайл”, 1859, N-6, с. 566.
24. В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, М., 1948, с. 249.
25. “Юсисапайл”, 1863-1864, N-1, с. 53.
26. “Юсисапайл”, 1861, N-1, с. 9.
27. Лео, Степанос Назарянц, Тифлис, 1902, т. 1, с. 103-104, на арм. яз.
28. Р. Карапетян, Степанос Назарянц, Философские взгляды, Ер., 1976, с. 203, на арм. яз.
29. История новой армянской литературы, т. 2, 1962, с. 94.
30. “Юсисапайл”, 1861, N-1, с. 9.
31. Сочинения Степаноса Назаряна, т. 1, 1913, Тифлис, с. 225, на арм. яз.
32. Там же, с. 64.
33. “Мегу” (Константинополь), 1856, N-7.
34. “Мегу Айастан”, 1859, N-39.
35. Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15 томах, т. 2, М., 1949, с. 265-266.
36. Лео, Степанос Назарянц, т. 1, Тифлис, 1902, с. 121, на арм. яз.
37. Р. Нанумян, Степанос Назарян, Ер., 1978, с. 73, на арм. яз.
38. “Порц”, 1880, N- 6-7.
39. Обзорение истории Гайканской письменности..., с. 13.
40. Лео, Степанос Назарян т. 1, с. 129.
41. Обзорение истории Гайканской письменности..., с. 1.
42. Сочинения Степаноса Назаряна, т. 1, с. III.
43. В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. 2, с. 243.
44. См. указ. том Назаряна, с. 105, и указ. статью Белинского, с. 249.
45. Обзорение истории Гайканской письменности..., с. 147.
46. Ст. Назарянц, Абуль Касем Фирдоуси Тусский. Творец книги царей под названием Шах-Намэ, М., 1851, с. 28.
47. Обзорение истории Гайканской письменности..., с. 119-120.

48. М. Налбандян, Сочинения в 2-х томах, (т.1, 1968г., т.2, 1970г.), т.1. с. 133.
49. Д. И. Писарев, Собрание сочинений в 4-х томах, М., 1956, т. 3, с. 92.
50. Н. Г. Чернышевский, Эстетика, М., 1958, с. 170.
51. Н. В. Гоголь, О литературе, М., 1952, с. 41.
52. См. пятую статью о Пушкине.
53. А. Ованисян, Налбандян и его время, Ер., т. 2, 1956, с. 439, на арм. яз.
54. В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах (статьи и рецензии), т. 2, М., 1948, с. 422.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В 70-80 ГОДЫ XIX ВЕКА

1. “Арабат”, 1874, N-6, с. 225.
2. “Мегу Айастани”, 1881, N-91.
3. А. Паронян, Собрание сочинений, т. 5, Ер., 1965, с. 229, на арм. яз.
4. А. Паронян, Собрание сочинений, т. 2, Ер., 1964, с. 130, на арм. яз.
5. А. Паронян, Собрание сочинений, т. 5, с. 43.
6. Труды Гр. Арцруни, Тифлис, 1904, с. 140, на арм. яз.
7. История армянской критики, т. 1, Ер., 1985, с. 186, на арм. яз.
8. Раффи, Искры, Ер., 1986, с. 666.
9. Микаэл Налбандян, Соч., в 2-х томах, т. 1, Ер., 1968, с. 232.
10. Ст. Топчян, Эстетические взгляды Раффи, Ер., 1971, с. 69-70, на арм. яз.
11. Раффи, Собрание сочинений, т. 10, Ер., 1964, с. 69, на арм. яз.
12. Раффи, Собрание сочинений, т.1, Ер., 1962, с. 65, на арм. яз.
13. Раффи, Собрание сочинений, т.10, с. 122.
14. “Ардзаганк”, 1889, N-26.

15. “Мегу Айастани”, 1884, N-16.
16. Раффи, Соб. соч., т. 10, с. 72.
17. Ал. Ширванзаде, Соб. Соч., т. 8, Ер., 1961, с. 490, на арм. яз.
18. Ст. Топчян, Эстетические взгляды Раффи, с. 57.
19. См. “Историю армянской критики” т. 1, Ер., 1985, с. 310, на арм. яз.
20. Раффи, Соб. соч., т. 10, с. 124.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ПРОЯВЛЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКИХ ШКОЛ В АРМЯНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

1. Эд. Джрбашян, Теория литературы, Ер., 1980, с. 22-25, на арм. яз.
2. С. Саринян, Критика и художественное развитие, Ер., 1973, на арм. яз.

ГЛАВА ПЕРВАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

3. Джузеппе Коккьяра, История фольклористики в Европе, М., 1960, с. 204.
4. История зарубежной литературы 19-го века, М., 1982, с. 45.
5. М. К. Азадовский, История русской фольклористики, М., 1963, т. 2, с. 64.
6. “Академические школы в русском литературоведении”, М., 1976, с. 36.
7. Джузеппе Коккьяра, История фольклористики в Европе, с. 211.
8. Н. Эмин, Мифы древней Армении, М., 1850, с. 5, на арм. яз.
9. Н. Эмин, Очерк-религии и верований языческих армян, М., 1864, с. II.
10. Г. Мадоян, Геворг Ахвердян, Ер., 1969, с. 57, на арм. яз.

11. Хрестоматия по армянской литературной критике, т. 1, 1981, с. 326.
12. Г. Срвандзтянц, Соч., т. 1, Ер., 1978, с. 120, на арм. яз.
13. См. “Историю новой армянской литературы”, т. 3, Ер., 1964, с. 555, на арм. яз.
14. Г. Срвандзтянц, Соч., т. 1, с. 31.
15. Там же, с. 631.
16. “Мегу Айастані”, 1866, N-3.
17. История армянской литературы, изложенная Степаном Паласаняном, Тифлис, 1865, с. 244, на арм. яз.
18. “Порц”, 1876, N-2, с. 340.
19. “Порц”, 1877-1878, N-1, с. 136.
20. Относительно этого вопроса в литературоведении существовали разные точки зрения. Некоторые (М. Мюллер) находили, что поэтическая метафора, то есть поэтический образ явления, возникла из-за бедности словарного запаса первобытного человека: он не мог найти точного слова и объяснял мысль при помощи множества слов. Этой точки зрения придерживается и Ст. Паласян. “Метафора появилась из-за бедности языка. Язык обладает большим количеством смыслов, нежели слов, и чтобы восполнить этот недостаток, 1. Качества материальных предметов присваиваются понятиям абстрактным, например, плод дерева и плоды труда; 2. Качества и действия одушевленных предметов присваиваются неодушевленным, а неодушевленных – одушевленным, например: Небо грустит. Солнце помрачнело. Луна и звезда видят свое отражение в воде. Жизнь увяла” (“Грамматика родного языка”, части 1, 2 и 3, Тифлис, 1894, с. 92, на арм. яз.).
Другие же (напр. А. Афанасьев) находили, что метафоры возникли от схожего впечатления, оставленного сравниваемыми предметами. То есть объяснять их надо свободным воображением человека, а не его бедным языком.
21. Ст. Паласян, История армянской литературы, с. 82-83.
22. Там же, с. 84.

23. Ф. И. Буслаев, Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, СПб, 1861, с. 52.
24. См. “Историю армянской литературы” Паласаняна, с. 130.
25. С. Товмасян, Эстетические взгляды Ст. Паласаняна, Ер., 1959, с. 100-101, на арм. яз.
26. “История армянской литературы” Паласаняна, с. 180.
27. “Порц”, 1876, N-2, с. 350.
28. “Академические школы в русском литературоведении, с. 33-40.
29. Джузеппе Коккьяра, История фольклористики в Европе, с. 397.
30. Э. Тейлор, Первобытная культура, М., 1939, с. 206.
31. Джузеппе Коккьяра, История фольклористики в Европе, с. 619.
32. Ф. И. Буслаев, Исторические очерки русской словесности и искусства, т. 1, с. 309.
33. “История армянской литературы” Паласаняна, с. 180.

ГЛАВА ВТОРАЯ

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА

1. Г. Спенсер, Опыты, 3, СПб, 1866, с. 50
2. И. Тэн, Философия искусства, М., 1933, с. 30.
3. Академические школы в русском литературоведении, с. 103.
4. И. Тэн, Философия искусства, с. 8.
5. И. Тэн, Критические опыты, СПб, 1869, с. 61.
6. Ш. Сент-Бев, Литературные портреты. Критические очерки, М., 1970, с. 47.
7. И. Тэн, Критические опыты, с. 365.
8. Академические школы в русском литературоведении, с. 106.
9. Труды Григора Арцруни, Тифлис, 1904, т. 1, с. 92.
10. И. Тэн, Философия искусства, с. 3-4.
11. “Труды Григора Арцруни”, Тифлис, 1904, с. 393.
12. П. Д. Боборыкин, Воспоминания в двух томах, т. 1, М., 1965,

- с. 86.
13. “Мшак”, 1887, N-52.
 14. “Мшак”, 1887, N-133.
 15. И. Тэн, Философия искусства, с. 287.
 16. “Мшак”, 1887, N-133.
 17. Из истории армянской эстетической мысли, кн. 1, Ер., 1974, с. 76, на арм. яз.
 18. “Арагат”, 1894, N-3.
 19. “Масис”, 1898, N-1.
 20. “Айреник”, 1893, N-405.
 21. “Айреник”, 1892, N-193.
 22. “Масис”, 1893, N-2.
 23. “Айреник”, 1892, N-193.
 24. “Аревелк”, 1889, N-1562.
 25. “Айреник”, 1892, N-202.
 26. “Аревелк”, 1888, N-1297.
 27. “Аревелк”, 1888, N-1285.
 28. “Айреник”, 1893, N-405.
 29. “Вестник литературы и искусства”, С. Петербург, 1903, кн.1, с. 179, на арм. яз.
 30. Арпиар Арпиарян, История армянской литературы XIX в. в Турции, Каир, 1943, с. 13, на арм. яз.
 31. Хрестоматия по армянской литературной критике, т. 2, 1984, с. 264-265.
 32. “Мурч”, 1892, N-5, с. 750.
 33. “Мурч”, 1893, N-6, с. 958.
 34. Ал. Ширванзаде, Собрание сочинений, т. 10, Ер., 1962, с. 141, на арм. яз. (Все остальные ссылки делаются по этому изданию, страницы указываются в тексте).
 35. И. Тэн, Философия искусства, с. 14.
 36. Там же, с. 26.
 37. История новой армянской литературы, т. 5, Ер., 1979, с. 163, на арм. яз.
 38. “Оризон”, 1913, N-1.
 39. “Мурч”, 1896, N-12.

40. Н. Агбальян, Собрание сочинений, т. 2, Бейрут, 1966, с. 204, на арм. яз.
41. “Мурч”, 1897, N-9, с. 1261.
42. “Мурч”, 1898, N-4, с. 528.
43. “Мурч”, 1897, N-11-12, с. 1639.
44. М. Абемян, Соч., т. 7, Ер., 1975, с. 238, на арм. яз.
45. Там же, с. 316.
46. Там же, с. 252.
47. “Мурч”, 1893, N-4, с. 607.
48. “Арагат”, 1894, N-5, с. 159.
49. “Мшак”, 1902, N-16.
50. “Мшак”, 1902, N-2.
51. “Мшак”, 1902, N-68.
52. “Мшак”, 1901, N-167.
53. “Мшак”, 1901, N-170.
54. См. “Историю новой армянской литературы”, т. 5, с. 160.
55. Хрестоматия по армянской литературной критике, т.2, с. 607.
56. История новой армянской литературы, т. 5, с. 161.
57. “Айреник”, 1893, N-409.
58. “Айреник”, 1893, N-410.
59. “Цахик”, 1895, N-7, с. 261.
60. А. Чопанян, Сочинения, Ер., 1966, с. 225. на арм. яз.
61. Там же, с. 302.
62. Там же, с. 306.
63. “Цахик”, 1895, N-8, с. 266.
64. “Цахик”, 1895, N-3, с. 87.
65. “Анаит”, 1899, N-11, с.318.
66. “Анаит”, 1899, N-11, с. 389.
67. “Мурч”, 1898, N-6, с. 820.
68. “Мурч”, 1898, N-7, с. 1055-1056.
69. “Мурч”, 1897, N-11-12, с. 1570.
70. Зарубежные армянские писатели об армянских советских писателях, Ер., 1980, с. 12, на арм. яз.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ	
ГЛАВА ПЕРВАЯ. У ИСТОКОВ (V век)	13
Литературная мысль в историографии	13
Литературоведческая ценность грамматических толкований	39
Критерии толкования-анализа произведения в грамматике, риторике и философии.....	43
Вопросы теории искусства в философских трудах Давида Анахта	49
ГЛАВА ВТОРАЯ. СЛАБЕЮЩИЕ ТРАДИЦИИ	
(Литературная мысль в VI-IX веках)	58
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ПЛОДОТВОРНЫЙ ПОДЪЕМ	
(Литературная мысль в X-XIV веках)	
Политическая и культурная жизнь.....	65
Вопросы происхождения поэзии и искусства.....	70
Обобщающий характер литературы	87
Форма и содержание.....	89
Элементы истории литературы в историографии	105
Суть и характер толкований	110
Грамматические толкования	117
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ИСЧЕЗАЮЩИЕ ТРАДИЦИИ	
(Литературная мысль в Армении XV-XVII веков)	124
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
СКРЕЩЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ (МХИТАРИСТЫ)	
ГЛАВА ПЕРВАЯ. РОЛЬ И ХАРАКТЕР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МХИТАРИСТОВ	137

ГЛАВА ВТОРАЯ. ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ	151
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ ..	
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	
НОВОЕ НАЧАЛО	
ГЛАВА ПЕРВАЯ. СЛОЖНОСТИ ПЕРЕХОДА	212
На рубеже старых представлений	215
ГЛАВА ВТОРАЯ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В 40-60-Е ГОДЫ XIX ВЕКА.	
Проблема нового литературного направления	222
Степанос Назарянц как историк литературы	245
Литературоведческие взгляды Микаэла Налбандяна	251
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В 70-80-е ГОДЫ XIX ВЕКА	265
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ	
ПРОЯВЛЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКИХ ШКОЛ В АРМЯНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА	279
ГЛАВА ПЕРВАЯ. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА	281
ГЛАВА ВТОРАЯ. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА	313
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	370
ПРИМЕЧАНИЯ	381

ЖЕНЯ АНДРАНИКОВНА КАЛАНТАРЯН

**ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРНО – ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ V-XIX ВЕКОВ**

Компьютерная верстка – Вера Папян

Заказ № 566

Подписано к печати 20.02.2015 г.

Формат 60 x 84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Печ.л. 25.25. Тираж 250 экз.

Цена договорная.

Типография Издательства “Гитутюн” НАН РА,
пр. Маршала Баграмяна 24