
«ЗИМНИЙ ВЕЧЕР» ПУШКИНА И ТУМАНЯНА («Музыка» оригинала и перевода)

Н. К. ГОНЧАР-ХАНДЖЯН

В своем хорошо известном стихотворении Александр Пушкин уподобил поэта всеотзывчивому эху — оно внемлет и шлет ответ и песне девы за холмом, «и грохоту громов, и гласу бури и валов, и крику сельских пастухов», ему же самому «нет отзыва». И Пушкин же спустя пять лет в своем знаменитом итоговом «Памятнике» со всею полнотой и ясностью самосознания предугадал широчайший и долгий отзыв своему слову поэта, в чеканных строках запечатлев реалистическую уверенность в этом. Так что же, между двумя пушкинскими стихотворениями явное противоречие? Отнюдь. Противоречия нет, есть различие лирической темы. В первом стихотворении, как и в ряде ему предшествовавших («Поэт и толпа», «Поэту»), речь о том, что «благородный подвиг», свершаемый поэтом, свершается здесь и сейчас в одиночестве, что в тесноте «житейского волнения» и «шумной суеты» нет звукам его лиры чуткого, верного, как эхо, отклика, отзыва. Чтобы звук отдавался эхом, нужна дистанция. Это укрупнение дистанции (время — будущее, пространство — великая Русь, подлунный мир) и происходит в «Памятнике», где сказано с твердой уверенностью и торжественностью: «К нему не зарастет народная тропа...», «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой...», «И долго буду тем любезен я народу...». Сказанное сбылось, и в год 200-летия Пушкина мы свидетели повсеместного, неслабеющего, вот уже перекатывающегося в новое столетие (тысячелетие) благодарно-любовного «отзыва» поэту. Пробужденные в людских сердцах «добрые чувства» — что же это, если не эхо, откликающееся поэту? Но выделим еще строки из «Памятника»: «И славен буду я, доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит». О чем говорят они? Не о том ли, что «гласу» поэта, уловившему, передавшему «всякий звук» в этом мире, эхом же отзовутся поэты, поэзия? Причем заметим предельность этого высказывания: оно выводит нас уже за пределы Руси великой и всякого сущего в ней языка; здесь «подлунный мир», весь мир с «хоть одним пиитом» среди всех языков. Гармоничному многозвучию пушкинской лиры шлет свои отзывы, отвечает на разные голоса русская поэзия и прошлого, и нашего века. И подходя ближе к предмету данной статьи, усмотрим широчайший отзыв поэзии Пушкина во множестве переводов из нее на многие языки; усмотрим, оговорив, однако, что имеем в виду порыв, желание отозваться, множественные попытки и факты переводческих откликов, а вовсе не поэтическую их силу и полноту.

На армянский язык первые переводы из Пушкина были сделаны еще при жизни его. С тех пор, из литературного поколения в поколение, его переводили и по сей день продолжают переводить, предпринимая все новые и новые попытки как можно вернее, сохраннее донести до чуткого к поэзии армянского читателя многообразные интонации пленительно-прекрасного пушкинского голоса. Переводы из поэзии Пушкина на армянский образуют сегодня тома, многие вещи его, в том числе крупные, в разное время появлялись в новых переводческих ис-

полнениях, немало лирических шедевров переводилось многократно. И этому непрерывному появлению и накоплению переводов не одно только объяснение, каковым является желание и задача познакомиться не читающих на русском армян с творчеством великого поэта. Во многих случаях и в существенной степени иное тут объяснение, иной мотив, а именно — желание через перевод вступить в поэтическую переключку, беседу, общение с Пушкиным, разделить его чувство, настроение, вдохновение, испытать возможности своего языка на созвучный ответ, на «эхо» переводимым стихам. Как бы то ни было, в силу действия обоих мотивов, с течением времени, через обновление и отбор переводческих прочтений — «ответов», сложился внушительный по составу (количеству) свод пушкинских созданий в переводе на армянский, и поэтическая его состоятельность (качество) в целом отвечает критериям, уровнем современной развитой культуры перевода. Но что особенно важно и дорого — среди переводов, сделанных в разное время в силу второго отмеченного нами мотива, то есть появившихся на свет, если прибегнуть к известному выражению С. Маршака, как «дети любви, а не брака по расчету»¹, есть поистине замечательные, перенимающие и силу, и прелесть пушкинского стиха, образцу своему дающие вторичную жизнь в ином языке*, именно **жизнь, а не существование**. Их, конечно же, немного, и все же некую возвышающуюся, светящуюся гряду они образуют, и встречаем мы здесь имена ряда крупных армянских поэтов, и есть здесь своя вершина, которую составляют переводы, исполненные гением армянской поэзии Ованесом Туманяном, а среди них прежде всего и более всего — «Зимний вечер».

В туманяноведении имя и творчество армянского классика уже давно и прочно поставлено в связь, в параллель с Пушкиным, и основана эта параллель на существенной типологической близости, родственности Туманяна Пушкину. Туманян единодушно признан в своем народе, в своей литературе «армянским Пушкиным». Связь, параллель Туманян — Пушкин многосторонне и основательно прослежена в ряде туманяноведческих работ Э. М. Джрбашяна, в частности в последней по времени обобщающей работе «Пушкин и Туманян / О типологических чертах национального народного поэта», составившей специальный раздел в изданной литературоведом в 1999 году книге «Пушкин и армянские поэты». Вот несколько сведений и оценок из этой работы, непосредственно относящихся к интересующему нас предмету. Говоря об особенностях туманяновского восприятия поэзии Пушкина и касаясь в этой связи сказанного Туманяном в одной из бесед о стихотворении «Зимний вечер», Э. М. Джрбашян пишет: «Можно утверждать, что в этом маленьком стихотворении Туманян видит ключ к постижению поэтического мира Пушкина. Здесь воплощается русский национальный дух и характер, среда и природа, выступают лучшие черты пушкинского поэтического искусства — органичный сплав простого с прекрасным, предельная сжатость, умение удивительно малыми средствами выразить бесконечно много»². Читаем далее сказанное Туманяном: «Люблю эту вещь, потому что она в высшей степени русская, очень уж хороша, удачна... Жежжужина русской литературы, жемчужина... В ней Пушкин — совершенный поэт. Прочтите и посмотрите, какая сжатость, какая сила и красота, ни словечка лишнего, а для поэта каждое сло-

¹ С. Маршак, Соч. в 4-х томах. Т. 4, М., 1960, с. 342.

* К переводу приложимо сказанное самим Пушкиным о «подражании»: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (А. С. Пушкин. Собр. соч., в 10 томах. Т. 6, М., 1976, с. 135).

² Эд. Джрбашян. Пушкин и армянские поэты. Ереван, 1990, с. 91 (на арм. яз.).

во — целый мир, и поэт должен придавать слову большое значение». Приведя это высказывание, вскрывая его идейно-эстетический подтекст авторитетнейший туманяновед делает следующее заключение: «Своими особенными путями Туманян пришел к тем же художественным установкам и мерилам, которые видел он в «Зимнем вечере»: неподдельный национальный дух, чистота, сжатость и бесконечная глубина слова, умение увидеть прекрасное, поэтическое в простых чертах и явлениях обыденной жизни. Закономерно, что туманяновский перевод «Зимнего вечера» получил всеобщее признание как венец, как непревзойденная по сей день вершина армянского поэтического перевода. А первейшую основу этого успеха составляет удивительное согласие переводчика с автором в мировоззрении, эстетике, стиле»³.

Итак, Туманян оставил своей литературе образец совершенного перевода совершенного же, по его собственному ощущению и оценке, создания русского поэта. Похвал этому переводу высказано предостаточно, а главное — армяне не в одном уже поколении воспринимают и любят его как родное стихотворение, родную песню. Последнее наше уточнение (от «стихотворения» к «песне») отнюдь не случайно, ибо сила воздействия, пленительность как оригинала, так и воспроизведения его в армянском в существенной степени идет от музыкального строя обоих — от забирающего распева, ритма, от интонационной мелодизации, от «волшебных звуков», вбирающих в себя «чувства и думы».

«Союз волшебных звуков, чувств и дум» — так сказал Пушкин о поэзии в первой главе «Евгения Онегина». Д. Д. Благой поставил эти слова заглавием своей работе, посвященной музыкальному началу в поэзии Пушкина. «В этом предельно отточенном — языке формулы — и по существу строго научном определении. — пишет Д. Д. Благой, — указаны все основные элементы, образующие в своей слитности — «союзе» — то нераздельное гармоническое триединство, которое присуще созданию самого Пушкина и наличие которого является критерием, позволяющим выделить из огромного количества писавшихся и пишущихся стихов произведения инстинкт поэтические»⁴. Далее автор обращает внимание на то, что в пушкинской формуле эти три основных элемента расположены в определенном порядке, а также и на то, что «огромное, специфическое для искусства слова-мысли значение звукового, музыкального начала Пушкин подчеркивает тем, что именно звукам придан в его формуле один только и имеющийся в ней эпитет, причем эпитет в высшей степени выразительный. Чувства и думы, волнующие поэта, могут быть самыми разнообразными, но, независимо от их содержания и характера, чтобы стать поэтическими, все они должны быть воплощены в гармонически им соответствующие — «волшебные» — звуки». Трудно удержаться, чтобы не привести здесь и следующее далее тончайшее наблюдение: «Да и сама формула Пушкина как бы являет этому наглядный пример: инструментовкой на ударное и потому особенно сильно воспринимаемое слухом «у» все три основных элемента поэзии слиты в гармоническое целое — в «союз» — и самим звучанием, образующим, помимо декларируемого Пушкиным смыслового, музыкальное триединство «звуков, чувств, дум»⁵. Сам Д. Д. Благой блестяще показывает в этой работе органическую связь звука и смысла, слитность музыки и мысли, обращаясь к конкретному анализу текстов (с привлечением черновых вариантов) стихотворений «Анчар» и «Станцы» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...») и из элементов, образующих музыку стиха в широком понимании, сосредотачиваясь преимущественно на элементах, образующих его музыкальность, а именно на

³ Там же, с. 91, 92.

⁴ Д. Д. Благой. Душа в заветной лире. М., 1977, с. 169.

⁵ Там же.

ритмомелодической организации стихотворений, на инструментовке, звукописи.

И в стиховедении, и в пушкиноведении мы находим страницы, раскрывающие глубокую содержательность ритмомелодики и звуков пушкинского стиха, музыкальную его архитектонику и звуковую гармонию (внимание к последней встречается реже). Это и страницы в стиховедческих работах В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского, Б. М. Эйхенбаума, Л. И. Тимофеева, В. Е. Холшевникова, и отдельные «микрoанализы» ритмического строя и звукооркестровки пушкинских текстов⁶.

Ритмомелодическая и звуковая (то есть собственно музыкальная) выстроенность и выразительность текста играет особо важную роль в поэзии лирической и более всего — в произведениях лирики напевного типа. «Автор в лирическом произведении, если можно так выразиться, оказывается один на один с поэтической речью, — пишет Л. И. Тимофеев, — он не располагает никакими другими средствами художественного изображения; у него нет сюжета, нет взаимосвязи действующих лиц, благодаря которой характер раскрывается особенно многообразно, нет даже изображения эволюции характера лирического героя, он выступает перед нами не в последовательном развитии, не в жизненном процессе, а в мгновенном и едином своем проявлении — конкретном переживании»⁷. Ритмомелодическая, музыкальная системность поэтической речи и оказывается здесь интенсивно работающим выразителем конкретного переживания. Таким именно выразителем переживания выступает она в лирике Пушкина и, в частности, в одном из ее шедевров — в стихотворении «Зимний вечер». Переводить такие стихи — задача труднейшая. Пересказать их в другом языке с какой угодно текстуальной близостью в достаточно слаженной стихотворной же форме — значит всего лишь передать о чем стихи. Но вспомним еще раз С. Маршака, такие его строки: «Стихи живые сами говорят, / И не о чем-то говорят, а что-то...» Это «живое» возникает и это «что-то» выговаривается лишь тогда, когда содержание переходит в форму, а форма в содержание, и такая же взаимопереходность, взаимотворность их должна состояться в переводе-отголоске, верном, как эхо, ответе, «союзу волшебных звуков, чувств и дум» отозваться должен подобный же «союз». А если учесть, что у каждого языка свой строй, своя просодия, свои звуки, то очевидным станет, почему особенно трудно дается воссозданию в другом языке, в отличие от «поэзии мыслей», «поэзия звуков» или, по слову Гоголя, «лучше сказать, поэзия поэзии»⁸, почему истинно удавшиеся переводы музыкально-лирической поэзии — большая редкость. Одна из этих редкостных удач — туманяновский перевод «Зимнего вечера», волшебным звукам волшебными же звуками отзывающийся. Все, что сказалось в стихотворении Пушкина, сказалось в музыке стиха. У Туманяна сказалось все, сказавшееся у Пушкина (с едва ли не абсолютной текстуальной близостью), и дивным образом сказалось тоже музыкой стиха — его ритмом, его мелодической интонацией, его звуковыми гаммами, подхватами, переливами. Попробуем же разобраться, из каких составных и как складывается эта пленяющая нас музыка в оригинале и как, в какой мере, какими своими средствами музыкально же отзывается ей перевод.

⁶ См., к примеру: М. М. Гиршман. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981, с. 32—38; Е. А. Маймин. О русском романтизме. М., 1975, с. 86, с. 98—104; В. Е. Холшевников. Стиховедение и поэзия. Л., 1991 с. 224—232; А. Н. Колмогоров. Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион» — В кн.: Проблемы теории стиха. Л., 1984, с. 118—124; А. Гербстман. Звукопись Пушкина. — Вопросы литературы, 1964, № 5, с. 178—192.

⁷ Л. И. Тимофеев. Стих—слово—образ. — Вопросы литературы, 1962, № 6, с. 86.

⁸ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 8 томах. Т. 7. М., 1984, с. 103.

Напевность, песенная мелодичность стиха определяется уровнем его насыщенности симметриями и повторами. С этой точки зрения пушкинский «Зимний вечер» характеризуется величайшей насыщенностью или, по формуле Ю. Тынянова, «теснотой стихотворного ряда», а по терминологии Т. Сильман «перенаселенностью лирического пространства»⁹. Отметим прежде всего характерную для напевности, песенности интонационную симметрию, выражающуюся строфичностью (замкнутой «кольцом»), отчетливой симметричностью композиции, совпадением стиха и интонационно-фразовых отрезков, обилием анафор, синтаксических и морфологических параллелизмов. Относительно ритмообразующего размера — четырехстопного хоря — отметим абсолютную симметрию чередования 8-сложников и 7-сложников, внутри которой проступает системность пиррихий, возникающих преимущественно к концу стихов, в одной строфе — серединной. —определяющих интонацию и с начала стиха; отметим также абсолютную симметрию сильных фразовых акцентов по всем стихам по слогах 3 и 7. Метрическая и синтаксическая симметрия естественно порождает симметрию темпа речи. Интонация музыкальная одерживает верх над интонацией логической, темп песенно выравнивается. Понятно, что вся эта метрическая и синтаксическая симметрия глубоко содержательна, это и есть вбирающая в себя содержание и сама творящая содержание форма. Вникнем внимательнее в интонационный, мелодический состав этой формы, «несущей» лирическую тему, переживание.

Первая строфа несет тему мира «внешнего», законного — в нем беспокойство, тревога, угроза, он холоден и неприютен, его образ — зимняя буря, и вся динамика этой бури развернута в одном повествовательном периоде-предложении с четырежды повторяющейся синтаксической фигурой («То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя, / То по кровле обветшалай.. / То, как путник запоздалый..»), причем во все эти фигуры встроены сравнения и три из них аналогичной конструкции. Динамику строфы несут и завершающие каждый стих рифмующие слова: семь из восьми это глагольные и отглагольные формы (**кроет, крутя, завоет, обветшалай, зашумит, запоздалый, постучит**). Композицию строфы завершает сравнение с «путником», стучащимся в «окошко», — зарождается тема следующих строф, контрастных первой, а именно тема мира «внутреннего»: человека в доме, теплоты человеческой близости, общения; пусть тревожимого, угрожаемого извне, но изнутри, внутренне дружественностью, сердечностью эмоционально согретого, тихого приюта, уюта. Новая тема обретает новый ритмомелодический строй. Интонация общения сказывается во второй строфе уже **двумя** вопросительными предложениями-четверостишиями, а затем, нарастая, переходит в третьей строфе в симметрию **четырёх** побудительных анафор («Выпьем..», «Выпьем..», «Спой мне..», «Спой мне..»), причем интонационная общность (или общительная интонация) обеих строф обеспечивается еще и переходом из одной в другую прямых, созвучных обращений: «Что же ты, моя старушка..», «Ты, мой друг..», «Выпьем, добрая подружка..». В отличие от воспроизводящей тему и динамику «бури» первой строфы, в двух следующих (где приют человеческий противопоставлен «буре» своей тихой печалью, ровным, уютным «жужжаньем веретена», увеселением сердца и, наконец, «песней») рифмующими, т. е. в сильной позиции оказываются уже не глагольные, а именные формы. На 16 стихов здесь лишь две глагольные рифмы (**жила — шла**) и одна отглагольная, притом пассивная форма — «утомлена». Добавим к этому еще и с резкого **«то»** в I строфе перешедшие во II строфе на певучие **«и», «или»** синтаксические повторы («И печальна, и темна..», «Или бури завываньем..»,

⁹ См.: Т. И. Сильман. Заметки о лирике (Мысль—образ—эмоция—звук).—Филологическое науки, 1974, № 5, с. 13.

«Или дремлешь под жужжание...»), и этого, пожалуй, будет достаточно, чтоб очевидной стала структурирующая роль музыкально-мелодических элементов в пушкинском стихотворении. И этого более чем достаточно, чтоб утверждать: лишь при условии передачи этого ритмоинтонационного строя, этого музыкально-мелодического движения перевод может передать поэтическую тему оригинала в адекватном ему поэтическом же звучании, прозвучать так же песенно-завораживающе.

Чудо туманяновского перевода в том-то и состоит, что, сохранив практически весь пушкинский текст, нигде не погрешив против естественности, непринужденности разговорно-простой интонации, он передал это с адекватностью ритмико-синтаксического строя, музыкально-мелодической фактуры стихов. Так же естественно легли в строфу I все синтаксические анафоры с тремя встроенными в них сравнениями. Естественно воспроизвелись вопросительная и побудительная интонация следующих строф, и ряд обращений, и синтаксические симметрии: «Իմ անաշխարհ...», «դու», «բարի ընկեր», «Եվ ճրթին է, և տրխոր...», «Հոգնիկի ես...», «Ինչ նրբորճով ես...», «Արի խմենք...», «Խմենք...», «Երգիր, ևս էր...», «Երգիր, ևս էր...»: Даже и то замечается, что только в строфе I и появляются в сильной рифмующей позиции глаголы и в целом она глагольно насыщена в отличие от двух следующих строф.

Чудо туманяновского перевода состоит еще и в том, что, отозвавшись пушкинским стихам абсолютной симметрией чередующихся 8-сложников и 7-сложников, он придал им ошутимое хореическое звучание. Известно, что стих армянской поэзии, в отличие от русской, не слогуударный, а слоговой. В отличие от подвижного в русском, ударение в армянском фиксированное (на конце слова, за редким исключением), фонологического значения не имеет и относительно слабое; в многосложных словах возникает более одного ударения, отчего и разница ударных и безударных слогов, как по силе произнесения, так и по протяженности, не очень заметна. Имеющая место в русском редукция или чередование гласных в слабой безударной позиции не имеет места в армянском; здесь есть свой постоянно слабый гласный «р», обозначаемый или скрыто присутствующий в слове, остальные гласные и в слабой позиции звучат достаточно сильно. Эти просодические особенности и определяют преимущественно слоговой характер армянского стиха, основанность его ритма не на упорядоченности ударений, а на слоговом равенстве стихотворных строк, как и на равенстве составляющих их ритмических единиц — полустуший, колонов¹⁰.

В ритме армянского 8-сложника заложено деление, как правило, на 4 + 4, в ритме 7-сложника — преимущественно на 4 + 3, иногда 3 + 4. В этом смысле Туманяну было чем **со-размерно** откликнуться Пушкину, что он безошибочно и сделал. Но при том, что в армянском ударение приходится на окончание слов, понятно, что в столах, в колонах хореического элемента в обычном развороте речи будет возникать несравнимо меньше ямбического. И можно лишь поразиться тому, насколько при этих условиях хореически насыщен перевод Туманяна. Конечно, ритм по существу и в целом основывается на равноритмности стихов и колонов, но при этом в стихотворении — 8 вполне хореических строк и за исключением 5 строк третьей строфы (с повторением трех в завершении «кольца») и 2 строк второй строфы, что составляет 10 из 32-х, остальные, т. е. 22 строки разгоняются хореически, с ударного первого или третьего слога. Памятуя о малой произносительной разнице ударных и безударных слогов в армянском, можно представить, насколько достигается здесь ритмомелодическая созвучность пушкинскому стиху.

И, наконец, обратимся к еще одной важнейшей составной музы-

¹⁰ См.: Эд. Джрбашян. Теория литературы. Ер., 1980, с. 274 и далее (на арм. яз.).

кальности стиха — к ритму звуковому, охватывающему акустико-артикуляционные признаки речевого потока, к рифмам, к взаимодействующим звуковым повторам, «узoram», скрепам, к инструментровке, звукописи, т. е. к той составной музыкальности, которой, как правило, не отзывается перевод (в силу трудно преодолимых объективных причин).

В своей статье «Слово в строю» виртуоз русского поэтического перевода С. Маршак пишет: «Слова говорят не только своим значением, но и всеми гласными и согласными, и своей протяженностью, и весом, и окраской, дающей нам ощущение эпохи, местности, быта /.../ Музыка — одна из основ лирики...»¹¹ (Как не вспомнить здесь выше нами процитированное туманяновское: «... для поэта каждое слово — целый мир, и поэт должен придавать слову большое значение»). И заметим, что приводит он здесь в качестве примера содержательно-выразительного звучания слов: «Слово в строю не живет само по себе, только для себя. Оно содействует другим словам — сотоварищам по строю.

То кровле обветшало
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко постучит.

Эпитет «обветшало» не только выполняет свое прямое назначение, но еще и передает — вместе со словом «зашумит» — шуршание соломки на крыше¹².

А мы добавим от себя, что звук этот продлевается еще и в «окошко», более того — «обветшало» как бы дарит образу бури, развернутому по всей строфе, еще одну сильную и семантически, и фонетически характеристику — шало́й. И прямое свое назначение — эпитета к «кровле» — слово «обветшало» выполняет тем выразительней, что подхватывает-повторяет звуки слова определяемого: **овле—обве**.

Если мы внимательно всмотримся-вслушаемся в строй пушкинского стихотворения, то уловим тончайшую (разумеется, не нарочитую, а естественную) звуковую вязь, несущую в себе тему, отвечающую тематическим переходам сменой «узоров» и «гамм». Мы уловим, например, что в первой строфе с ее темой-образом бури доминирующие звуки (гласные и согласные) увертюрного первого стиха разойдутся, отзовутся по всей строфе: из двух высокочастотных гласных русского **о** и **а** как в первом стихе, так и во всей строфе ведущее — **о**, его основные союзники — **у**, **е**, причем ударное **у** в зачинном ключевом **буря**, сгущаясь, прошьет конец строфы (**вдруг, зашумит, путник, постучит**); сильные звуки зарифмованных внутри первого стиха слов — **мглою, кроет** — аллитерационно поддержаны далее (**хри, кру, пла, кро; вле, шало́й, вдруг, соломой, дальй**); наконец, зачинающийся в заглавном слове стихотворения и протягивающийся до конца строфы комплексный звукообраз «бури» в свистящих, шипящих звуках, в частности с аллитерируемым «з» — **зимний, зверь, завоет, заплачет, зашумит, запоздалый**.

Во второй и третьей строфе, как уже говорилось, происходит смена лирической темы, настроения, и этому естественно, чутко отзывается звукоинструментровка: ведущим из высокочастотных гласных становится **а**, берущее себе в певучие союзники **и**, **е**; преимущественно твердые в первой строфе **р**, **л** здесь сменяются преимущественно мягкими, над глухими шипящими одерживает верх оживляюще-бодро звучащее **ж**. Можно заметить, что побуждающие к увеселению сердца начальные строки третьей строфы насыщаются преимущественно звучными, «мажорными» согласными: **«Выпьем, добрая подружка/Бедной юности**

¹¹ С. Маршак. Соч., т. 4, с. 285.

¹² Там же, с. 283.

моей./ Выпьем с горя; где же кружка?/ Сердцу будет веселей...». Можно заметить и повышающие песенность строф лейтмотивные и анаграмматические звуковые повторы. Достаточно вслушаться, как связывает, единит друг с другом, сливает «звук» связанные, роднящиеся по смыслу и эмоции слова третьей, самой песенной строфы—строфы, и в содержании, и в форме которой, в единство содержания-формы живой разговор переходит в песню как таковую. Смысл и эмоция, принадлежащие «юности», вместе со звуками этого слова, развиваются, слагая гармоничный смысл-эмоционально-звуковой ряд: **сердцу—веселей—спой—песню—синица—спой—песню—девица**. Чего стоит здесь одна только анаграмма «юньс»—«сню» (дважды), а ведь она еще и поддержана в «син» (синица), а через рифму в поле притяжения юности, сердца, веселья, песни так естественно вступает девица. Вот она какова — звукопись пушкинского стихотворения, вот насколько значима она в музыкальном развитии темы, в композиционном единстве и совершенстве «Зимнего вечера».

И пора уже сказать, что чудо туманяновского перевода состоит и в том даже, что звукопись в «музыке» этого перевода берет на себя не меньше, чем в «музыке» оригинала — не в смысле, разумеется, прямых соответствий и совпадений, а в смысле ее отзывчивого включения в систему ритмомелодической выразительности. Памятуя об озвученности пушкинских строф гласными, обратим внимание для начала на озвученность гласными туманяновских строф (учитывая при этом очень высокую в армянском частотность «а»). Вынесенные нами данные таковы: строфа I — 35 а-о-у, из них 19 ударных (53 % от общего числа гласных), 22 е-и, из них 9 ударных (37 %); II строфа — 25 а-о-у, из них 10 ударных (41 %), 29 е-и, из них 18 ударных (47 %). III строфа — 22 а-о-у, из них 10 ударных (37 %), 28 е-и, из них 18 ударных (47 %). Происходящее во второй строфе выравнивание, даже с некоторым преимуществом е-и (по отношению к трем другим гласным, среди которых частотнейшее в армянском «а»), и проступающее в третьей строфе явное их преимущество — вот одно из проявлений отзывчивости звука теме. Пушкинским звукам первой строфы, прослеженным нами выше (буря, мглою, кроет, крутя...) словно эхом отзываются — մեզով, գալալով, աւնով, բոլբ, անով, беря начало в заглавном слове, разворачивается аллитерация на «дз-з» (մմնովա, ձյան, գերբ, գազան), переходящая в отголосок «солومه» с ее шумами: սուլով—սբս—սբս—նշազած—սսս—նսսնսն, (сулум — пес-пес — ушаца — асес — лусамут), и заметим, что последнее в этом ряду слово анаграмматически целиком отражает первое.

Верх завораживающей музыкальности — третья туманяновская строфа, вся лирическая тема которой — тема согревающего, умиротворяющего сердца общения, слияния в «песне» — поистине растворена в звуках, в мелодии. Как и у Пушкина, строфа эта явственно насыщается перекликающимися мажорными сочетаниями согласных с гласными (բա—զա—դար—դիզ—բա—ժա—բեր—բազ...), а главное — мелодию всей строфы прошивают сочетания с варьирующимися гласными тишайшего мягкого армянского «р». Таких сочетаний в строфе — 18. Выделим их курсивом:

*Արի խըմենք, բարի ընկեր
Իմ սև, զահել օրերի,
Խըմենք դարդից, բաժակեր բեր.
Միտաներես բաց կըլինի:
Յդդիք, ոնց էր ապրում խաղաղ
Հավրը ծովի էն ափին,
Յդդիք, ոնց էր ազդիկը վաղ
Ջուրը գընում մինչ առփին:*

Так отвечает Туманян своими волшебными звуками волшебным пушкинским звукам.

Под конец два слова о рифмах (перекрестных и в оригинале, и в переводе). Пушкинское стихотворение ими не щеголяет. Богатые, изысканные созвучия были бы неуместны в этих разговорно-простых, народно-песенных стихах. В целом рифмы спокойные, ладные в своей простоте, и на фоне этого красиво выступает, западает в слух, в память богатая полнозвучная рифма в самой певучей третьей строфе—«подружка»—«кружка», а если учесть равенство слогов и тождество гласных то и «синица»—«девица». При таком же общем характере туманяновских рифм поразительным образом именно в той же третьей строфе появляется здесь красиво выступающая полнозвучная рифма «ափիւն»—«արփիւն».

Издавна и небезосновательно утверждается, что в каждой науке столько науки, сколько в ней математики. По аналогии можно сказать, что в каждом лирическом стихотворении столько поэзии, сколько в нем музыки. «Зимний вечер» Пушкина и Туманяна—два поэтических шедевра, равных и согласных в богатстве и пленительности своей «музыки».

Ն. Կ. ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՉՅԱՆ—Պուլկինի և Քումանյանի «Ձմեռվա իրիկուներ» (բնագրի և բարգմանության «Երաժշտությունը»)։— «Կախարդական հնչյունների, զգացմունքների և խոհերի միասնականություն»՝ սա է պոեզիայի պուլկինյան բանաձևը։ Այս եռամասնության մեջ առաջինը՝ «Կախարդական հնչյունները» առանձնահատուկ դեր է կատարում քնարական բանաստեղծություններում՝ մեծագույն շափով իր մեջ ներառելով բովանդակության տարրերը։ Քնարական բանաստեղծության թարգմանությունը լիարժեք է այնքանով, որբանով այն արձագանքում է բնագրի երաժշտական կառուցվածքին, «Կախարդական» հնչողությանը։ Հոգվածում այս դիտանկյունից համադրական վերլուծության են ենթարկվում քնարական պոեզիայի երկու գլուխգործոց՝ Ա. Պուլկինի «Зимний вечер»-ը և հայ թարգմանական արվեստի պսակը կազմող՝ Հ. Քումանյանի «Ձմեռվա իրիկուներ»։