



ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ  
ԼԵԶՎԱԶԱՍԱՐԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ЯЗЫКОВ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК ИМЕНИ В.Я. БРЮСОВА

YEREVAN BRUSOV STATE UNIVERSITY OF LANGUAGES  
AND SOCIAL SCIENCES

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ  
ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ  
Պրակ Ժ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ  
Выпуск 10

CONTEMPORARY ISSUES  
OF WORLD LITTERATURE AND CILTURE  
Ussue 10

Լինգվա ԵՐԵՎԱՆ  
Лингва ЕРЕВАН  
Lingua Yerevan  
2018

Տպագրվում է ԵՊԼՀ գիտական խորհրդի որոշմամբ:  
Печатается по решению Ученого совета ЕГУЯСН м. В.Я.Брюсова.

*Խմբագրական խորհուրդ՝*

Ն.Մ.Խաչատրյան ( <i>գլխ. խմբագիր</i> )	բ.գ.դ., պրոֆեսոր
Հ.Ա. Էդոյան	բ.գ.դ., պրոֆեսոր
Գ.Վ Եզիազարյան	բ.գ.դ., պրոֆեսոր
Վ.Հ. Գուլանյան	բ.գ.թ., դոցենտ
Ս.Վ.Ապրեսովա	բ.գ.թ., դոցենտ

*Редакционная коллегия:*

<i>Н.М.Хачатрян</i> (гл. редактор)	д.ф.н., профессор
Г.А.Эдоян	д.ф.н., профессор
Г.В.Егизарян	д.ф.н., профессор
К.Г.Гулянян	к.ф.н., доцент
С.В.Апресова	к.ф.н., доцент

*Editorial Board*

<i>N.Khachatryan</i> ( <i>Editor-in-Chief</i> )	Doctor of Sciences, Prof.
H.Edoyan	Doctor of Sciences, Prof.
G.Yeghiazaryan	Doctor of Sciences, Prof.
G. Gulanyan	Candidate of Sciences, Ass.prof.
S.Apresova	Candidate of Sciences, Ass. prof.

Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ. - Եր.:  
Լինգվա, 2018. – 274 էջ:

© Լինգվա, 2018

## ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ՀԱՆՁՆԱԽՄԲԻ ԿՈՂՄԻՑ

Ընթերցողի ուշադրությանն է ներկայացվում Վ. Բրյուսովի անվան ԵՊԼՀ-ի Համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոնի կողմից հրատարակվող, գրականության և մշակույթի պատմության ու տեսության հիմնախնդիրներին նվիրված ամենամյա գիտական հանդեսի հերթական (10-րդ) պրակը:

Խմբագրական հանձնախմբին ներկայացված գիտական նյութերից ընտրվել և հրատարակվել են միայն այն հոդվածները, որոնք համապատասխանել են գիտական հանդեսի պահանջներին:

Խմբագրական հանձնախումբը շնորհակալություն է հայտնում Ռուսաստանի, Ֆրանսիայի, Վրաստանի և Հայաստանի գիտնականներին մասնակցության համար՝ հետագա արդյունավետ համագործակցության ակնկալիքով:

## ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Вниманию читателя предлагается очередной (10-ый) выпуск ежегодного научного журнала, посвященного проблемам теории и истории литературы и культуры, ежегодно публикуемого кафедрой Мировой литературы и культуры ЕГУЯСН им. В.Я.Брюсова.

Тексты научных статей, представленные в редакционную коллегию, были подвергнуты строгому отбору, и опубликованы только те из них, которые отвечают требованиям настоящего издания.

Редакционная коллегия благодарит за участие ведущих ученых из России, Франции, Грузии и Армении и надеется на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

## **FROM THE EDITORIAL BOARD**

The reader is invited to the 10th issue of the annual scientific journal on the problems of theory and history of literature and culture, annually published by the Chair of World Literature and Culture of Brusov State University of Languages and Social Sciences.

The texts of scientific articles submitted to the editorial board were subjected to rigorous selection, and only those that meet the requirements of this publication were published.

The Editorial Board is grateful to the leading scientists from Russia, France, Georgia and Armenia for the participation and hopes for further fruitful collaboration.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ  
СОДЕРЖАНИЕ  
CONTENTS

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՂՆԵՐ  
ПРОБЛЕМЫ АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
TOPICAL ISSUES OF ARMENIAN LITERATURE

<b>Ala Kharatyan</b>	Temporal discourse in the novel <i>King Arshak, Eunuch Drastamat</i> by Levon Khechoyan	<b>13</b>
<b>Ալա Խարատյան</b>	Ժամանակային դիսկուրսը Լ.Խեչոյանի «Արշակ Արքա Դրաստամատ Ներքինի» վեպում	
<b>Ала Харатян</b>	Временной курс в романе Л. Хечояна «Царь Аршак и Евнух Драстамат»	
<b>Սուրեն Աբրահամյան</b>	Հակոբ Սովետի «Շարականը» Ժողովածուն	<b>21</b>
<b>Сурен Абрамян Suren Abramyan</b>	Сборник Акопа Мовсеса «Шаракан» Collection of poems <i>Sharakan</i> by Hakob Movses	
<b>Манана Микадзе, Нино Квирикадзе</b>	Из истории грузино-армянских отношений: литературные персонажи, исторические перипетии (по роману Д.Демирчяна «Вардананк»)	<b>30</b>
<b>Մանանա Միկաձե Նինո Բքիրիկաձե</b>	Հայ-վրացական հարաբերությունների պատմությունից. պատմական իրադարձությունները (ըստ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքե վեպի»)	
<b>Manana Mikadze Nino Kvirikadze</b>	From the history of Armenian-Georgian relations. Historical events (based on “Vardanank” by D.Demirtchyan)	

**ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ՉՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ**  
**ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**TOPICAL ISSUES OF WORLD LITERATURE**

<b>Нинель Литвиненко</b>	Интерпретация литературно-художественного текста: некоторые проблемы	<b>35</b>
<b>Նինել Լիտվինենկո</b>	Գրական-գեղարվեստական տեքստի վերլուծության որոշ խնդիրներ	
<b>Ninel Litvinenko</b>	Interpretation of literary text: some issues	
<b>Мария Ненарокова</b>	Сенарии в средневековой латинской гимнографии	<b>50</b>
<b>Մարիա Նենարոկովա</b>	<i>Յամբային վեցաչափը միջնադարյան լատինական հիմնագրության մեջ</i>	
<b>Maria Nenarokova</b>	Iambic hexameter in the Medieval Latin hymnography	
<b>Juliette Vion-Dury</b>	Le nom	<b>61</b>
<b>Շյուլիետ Վիոն-Դյուրի</b>	Անունը	
<b>Жюльет Вион-Дюри</b>	Имя	
<b>Наталья Пахсарьян</b>	Марсель Пруст и роман XVIII века	<b>69</b>
<b>Natalya Paskharyan</b>	Marcel Proust and the 18th century novel	
<b>Նատալյա Պախսարյան</b>	Մարսել Պրուստը և XVIII դարի վեպը	
<b>Наталья Хачатрян</b>	Интерпретация образа Савонаролы в драмах французских неоромантиков	<b>78</b>
<b>Նատալյա Խաչատրյան</b>	Պատմական կերպարի նեոռոմանտիկական մեկնաբանությունը XIX դ.	
<b>Natalya Khatchatryan</b>	II կեսի ֆրանսիական դրամայում Neo-romantic interpretation of a historical character in the 2 <sup>nd</sup> half of the 19 <sup>th</sup> century French drama	

<b>Հասմիկ Այվազյան</b>	Արտացոլանքի արտացոլումը է.-է. Շմիդտի «Կինը հայելու մեջ» վեպում	<b>85</b>
<b>Асмик Айвазян</b>	Отражение отражения в романе Э.Э Шмитта «Женщина в зеркале»	
<b>Hasmik Ajvazyan</b>	The reflection of reflection in the novel <i>The Woman in the Mirror</i> by E.E. Schmitt	
<b>Ամալյա Սողոմոնյան</b>	Մեղքի և ազատության կոնցեպտները Ժան Պոլ Սարտրի «Սատանան և Տեր Աստվածը» պիեսում	<b>90</b>
<b>Amalya Soghomonyan</b>	The concepts of sin and freedom in the play <i>The Devil and the Good Lord</i> by Jean-Paul Sartre	
<b>Амалия Согомонян</b>	Концепции греха и свободы в пьесе Ж.-П. Сартра «Дьявол и Господь Бог»	
<b>Գայանէ Եղիազարյան</b>	Կնոջ կարծրատիպային դերերը անգլիական գրական ավանդույթում	<b>100</b>
<b>Gayane Yeghiazaryan</b>	The stereotypes of female roles in British literary tradition	
<b>Гаяне Егиазарян</b>	Стереотипы женских образов в английской литературной традиции	
<b>Карина Гулания</b>	Особенности жанровой структуры романа Дж.Барнс «Шум времени»	<b>107</b>
<b>Կարինա Գուլանյան</b>	Ջ.Բարնսի «Ժամանակի աղմուկը» վեպի ժանրային կառուցվածքի առանձնահատկությունները	
<b>Karina Gulanyan</b>	The structure and chronotope features in <i>The Noise of Time</i> by Julian Barnes	
<b>Բագրատ Ավետիսյան</b>	Ժամանակի փոխակերպումները Փ.Աքրոյդի «Հոքսմուր» վեպում	<b>113</b>
<b>Bagrat Avetisyan</b>	The transformations of time in <i>Hawksmoor</i> by Peter Ackroyd	
<b>Баграт Аветисян</b>	Трансформации времени в романе П. Акройда «Хоксмур»	

<b>Елизавета Азарова</b>	Гуманистическая традиция в повести Б.Таркингтона «Приключения Пенрода»	<b>119</b>
<b>Elisaveta Azarova</b>	Humanistic tradition in the novel <i>Penrod</i> by B. Tarkington	
<b>Ելիզավետա Ազարովա</b>	Հումանիստական ավանդույթը Բ.Թարքինգտոնի «Պենրոդի արկածները» վեպում	
<b>Анна Еганян, Эвелина Задоян</b>	Интертекстуальные временные и пространственные коллизии в творчестве Маргарет Этвуд	<b>123</b>
<b>Աննա Եգանյան Էվելինա Ջադոյան</b>	Ինտերտեքստուալ ժամանակատարածային կոլիզիաները Մազգարետ Ատվուդի ստեղծագործության մեջ	
<b>Anna Yeganyan, Evelina Zadoyan</b>	Intertextual collisions of time and space in Margaret Atwood's works.	
<b>Александр Тер-Габриелян</b>	Трансформация образа смерти в романах Ч. Диккенса «Торговый дом Домби и сын» и Э. Бронте «Грозовой перевал»	<b>130</b>
<b>Alexandre Ter-Gabrielyan</b>	The transformation of the image of death in the novels <i>Wuthering Heights</i> by E. Brontë and <i>Dombey and Son</i> by Ch. Dickens	
<b>Ալեքսանդր Տեր-Գաբրիելյան</b>	Մահվան կերպարի փոխակերպումը Է.Բրոնտեի «Մոլեգին հողմերի դարավանդը» և Զ.Դիքենսի «Դոմբին և որդին» վեպերում	
<b>Нанули Какауридзе</b>	Культ гения в литературной теории движения «Бури и натиска»	<b>146</b>
<b>Nanuli Kakauridze</b>	The cult of genius in the literary theory of <i>Sturm und drang</i>	
<b>Նանուլի Կակաուրիձե</b>	Հանճարի պաշտամունքը «Փոթորիք և գրոհ» հոսանքի գրական տեսության մեջ	



<b>Константин Мартиросян</b>	Продолжение традиций чеховской драматургии в пьесах А.Марининой Չեխովյան դրամատուրգիայի ավանդույթները Ա.Մարինինայի պիեսներում The continuation of the traditions of Chekhov's dramaturgy in A.Marinina's works	<b>160</b>
<b>Tamara Antonyan</b>	The character of Artist in Korean Literature (based on <i>Tale of a Mad Painter</i> by Kim Dong-In)	<b>167</b>
<b>Թամարա Անտոնյան</b>	Կիմ Դոն-Ինի «Խելազար գեղանկարիչը» վիպակի ստեղծագործական արանձնահատկությունները Художественные особенности новеллы Ким Тон Ина «Безумный художник»	
<b>Тамара Антонян</b>		

**ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ  
ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
TOPICAL ISSUES OF WORLD CULTURE**

<b>Андрей Ястребов Andrey Yastrebov Անդրեյ Զաս արեբով</b>	ТВ как источник новой мифологии TV as a source of new mythology Հեռուստատեսությունը որպես նոր դիցաբանություն	<b>172</b>
<b>Максим Гудков</b>	Премьерная постановка пьесы У. Сарояна «Лучшее время вашей жизни» в американском театре <i>Гилд</i> (1939)	<b>181</b>
<b>Մաքսիմ Գուդկով Maxim Gudkov</b>	Վ.Սարոյանի «Մեր կյանքի լավագույն ժամանակը» պիեսի բեմելը ամերիկյան <i>Guild</i> թատրոնում (1939) Premiere of the play <i>The Time of Your life</i> by W. Saroyan in the American Theatre <i>Guild</i> (1939)	

<b>Անի Ջանիկյան</b>	Բեմական վարագույրի դերը ֆրանսիական թատրոնում	<b>193</b>
<b>Ани Джаникян</b>	Сценическая роль занавеса во французском театре	
<b>Ani Janikyan</b>	The role of the stage curtain in French theatre	
<b>Lala Sadykhova</b>	Theatre of citizen making: Royall Tyler’s works in the context of American identity formation	<b>198</b>
<b>Лала Садыхова</b>	Театр становления гражданина: произведения Р. Тайлера в контексте формирования американской идентичности	
<b>Լալա Սադիխովա</b>	Քաղաքացու կայացման թատրոնը. Ռ.Թայլերի ստեղծագործությունները ամերիկյան ինքնության ձևավորման համատեքստում	
<b>Клара Штайн, Денис.Петренко</b>	Лингвистическая палеонтология культуры: И.Мещанинов и урартские клинообразные надписи	<b>206</b>
<b>Վլարա Շտայն Դենիս Պետրենկո</b>	Լեզվարանական պալեոնտոլոգիա. Ի.Մեչանինովը և ուրարտական արձանագրությունները	
<b>Klara Stein, Denis Petrenko</b>	Linguistic paleontology of culture: I.Mechaninov and Urartian wedge-shaped lettering	
<b>Gohar Vardumyan</b>	The Universe, Celestial bodies and phenomena in Armenian Mythology	<b>218</b>
<b>Գոհար Վարդումյան</b>	Տիեզերքը, երկնային մարմինները և երևույթները հայոց դիցարանության մեջ	
<b>Гоар Вардумян</b>	Вселенная, небесные тела и явления в армянской мифологии	

<b>Тигран Ананикян</b>	Армяне в освободительном движении Индии в 1870-74 гг.	<b>225</b>
<b>Տիգրան Անանիկյան</b>	Հայերը եվ Հնդկաստանի 1870-74 թթ. ազգային ազատագրական շարժումը	
<b>Tigran Ananikyan</b>	Armenians in 1870-74 national liberation movement in India	

<b>Գոհարիկ Խառատյան</b>	Երաժշտության միջառարկայական համատեքստում (4-րդ դասարանի օրինակով)	ուսուցումը կրթության <b>230</b>
<b>Goharik Kharatyan</b>	Music teaching in the context of interdisciplinary education (Based on the example of the 4 <sup>th</sup> grade)	
<b>Гоарик Харатян</b>	Обучение музыке в контексте интердисциплинарного образования (на примере 4-го класса)	

***ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ***  
**ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА**  
**TRANSLATION ISSUES**

<b>Մзия Костава</b>	Օ некоторых особенностях перевода поэтического текста	<b>238</b>
<b>Mzia Kostava</b>	On some peculiarities of translation of a poetic text	
<b>Մզիա Կոստավա</b>	Պոետական տեքստի թարգմանության որոշ առանձնահատկությունների մասին	
<b>Ирина Погосян</b>	Поэзия Бальмонта в армянских переводах	<b>245</b>
<b>Իրինա Պողոսյան</b>	Կոնստանտին Բալմոնտի պոեզիան հայերեն թարգմանություններում	
<b>Irina Poghosyan</b>	Konstantin Balmond's poetry in Armenian translations	

<b>Кристина Беджаниян</b>	«Пьяный корабль» А.Рембо в армянских и русских переводах	<b>259</b>
<b>Քրիստինա Բեջանյան</b>	Ա.Ռեմբոյի «Հարբած նավը» բանաստեղծության ռուսերեն և հայերեն թարգմանությունների մասին	
<b>Kristina Bejanyan</b>	On the translation of A.Rimbaud's poem <i>The Drunken Ship</i> into Russian and Armenian	

<b>Տեղեկություններ հեղինակների մասին</b>	<b>269</b>
<b>Сведения об авторах</b>	
<b>About authors</b>	

**TEMPORAL DISCOURSE IN THE NOVEL *KING ARSHAK, EUNUCH DRASTAMAT* BY LEVON KHECHOYAN**

*Key words-* Levon Khechoyan, *King Arshak, Eunuch Drastamat, Faustus of Byzantium, temporal discourse, intertext, contratext*

**Levon Khechoyan's Model of Dialogue with History**

In order to perceive this model from our standpoint, it is essential to understand the functions of intertext. Any citation from a text is our metatext to that very text, i. e. what we have perceived-understood and how we have interpreted. What we cite and how we cite, i. e. the content and form of citation, manifest what we have taken from what we have read. M. Riffaterre defines intertext as a result of the act of reading<sup>1</sup>. Thus, in order to comprehend the contemporary value and the necessity of fictionalizing Faustus of Byzantium's history in modern world, it is indispensable to understand his metatext which in this case is Levon Khechoyan's *King Arshak, Eunuch Drastamat*, as well as all the citations that were inserted into the novel as a result of reading and begin a dialogue with the author. In such dialogue, according to U. Eco's concept of intertextual dialogue, unveiling of the previous text and its perception in the new text underlies. Previous texts are reflected in the new one in the form of various citations- from allusions, simply deliberate citations to plagiarism<sup>2</sup>. In this case we deal with deliberate citation-intertexts that help the author understand national political identity. In the interview "The blind man with bells" Levon Khechoyan gives the reasons to re-fictionalize Faustus of Byzantium's history, to begin a dialogue with him: "Writing from historical perspective will undoubtedly seem hopeless, futureless and somewhat dangerous to a modern, sensible and rational person. Nowadays, no novels about the past are written any more. But if throughout the whole history the work done by people and the system of

---

<sup>1</sup> See N. Khudoley, Intertextuality and Intertext as Phenomena of Literary Communication: Theoretical Aspect (<http://www.gramota.net/materials/3/2015/11-1/52.html> /24.10.2018/)

<sup>2</sup> U. Eco, Innovation and Repetition. Between Modern and Postmodern Aesthetics // Philosophy of Postmodernism: compilation of translations and papers. Krasiko-print, 1996, pp. 48-73.

thinking created by them exist in a complete form, as in case of the people in the US and Europe, it enables us to draw conclusions as to their and our position and significance in history. They erected cuneiform columns to mark the borders of their countries, drew maps of their territories, and now, in the era of cosmonautics, individuality and urbanization, reject kings' arguments, protest against the claim for reviewing nations' history as for them people's spirit as compared to an individual's spirit is monumental adjunct formation. They strive to save individual's soul. Our historical past is a closed system, strange as it may sound, a swamp that with every coming century appears below your homeland, city, home and neither swallows nor sets you free. The argument that used to exist in I-V, IX-XIX centuries, as existed for hundreds of year, continues to do so and together with it- the necessity to write a historical novel. In my opinion, this is fair enough as other nations' historical past might not be replete with arguments, their history might be finalized-completed, whereas ours is not completed, ours still goes on and dictates historical books, masses of people, panorama, displacements".<sup>3</sup>

The reason behind this rather long citation is to minutely study the author's interpretation, as well as introduce the audience a more detailed information about Khechoyan.

As is obvious from the citation, Levon Khechoyan still has an unresolved problem with the history of Armenia which is attributed both to its closed, hidden and yet not discovered and served to the society nature and repeated, cyclic and unfinished phase. Khechoyan's *King Arshak, Eunuch Drastamat* novel is structured around this logic. Levon Khechoyan attempts to overcome the the given truth of Faustus of Byzantium's history in order to overcome it at the threshold of the 21<sup>st</sup> century, tries to penetrate into it, begin a dialogue with him to understand it and to make it understood, to close the cycle that lasts for sixteen centuries and wouldn't take a finished and complete shape so that its era doesn't become victim of it. That given truth, in my opinion, has two inter-complementary layers- failure to form national and political identity. Where is the secret to be found? In this sense, the epigraph of the novel taken from the Bible is a noteworthy intertext: "There are three things that are stately in their stride, four that move with stately bearing: a

---

<sup>3</sup> See Nvard Aleksanian's interview "The blind man with bells" by the following link: <https://hetq.am/hy/article/4086>

lion, mighty among beasts, who retreats before nothing; a deer, a he-goat, and a king whose troops are with him”.<sup>4</sup>

In different editions of the Proverbs instead of deer there appear a horse, peacock, rooster, and the 31<sup>st</sup> line has the following versions: a king, against whom there is no rising up; a king that speaks openly among people. As is always the case with the interpretation of biblical texts, when interpreting the functions of the epigraph of the novel and those of the text, each reader might come up with a unique interpretation and as a result, an interesting variety will be woven around Khechoyan’s novel. I will consequently introduce the fruit of my reading.

Thus, Faustus of Byzantium, with the responsibility of a “witness”, tells the events of the 4<sup>th</sup> century, the reign of king Tiran and king Arshak, the stories of castration. These events are naturally novelized by Khechoyan. It goes without saying that Faustus of Byzantium is not the witness of the events but it is not a long-forgotten past which is why he tells it as a witness.

Going back to the epigraph and analyzing the quoted symbols, we will see that deer symbolizes a woman, beauty, he-goat- masculinity, valiance, but which is sacrificed, and what symbolizes a lion, is known to everybody. Khechoyan depicts how the unity of these three falls apart as a result of politics when Arshak deprives Nerses of military service and armament ordaining him a patriarch. L. Khechoyan depicts it as follows: “His henchmen- the servants and barbers, tied his feet and hands and sheared his wavy and decent hair in front of women and young ladies. There were those that cried among those that laughed, there were even those that turned cry into wail. Meanwhile, king Arshak *told* (has told in Armenian) the caged tiger: “Set him free”. And *told* (has told in Armenian) two of the soldiers to kill him. The armour-bearers with spears in the hands were standing in front of the tiger. They thrust the tiger with spears, *killed* (have killed in Armenian) it making all those that laughed and cried, and hairless Nerses, their witness” (p. 26)

It is not difficult to observe the hidden criticism of Arshak’s improvident act against the one who is strong, and later the symbolic image of that political error takes a shape which is the scene when Vasak is humiliated. It is noteworthy that in this scene the people are the ones to appraise the situation, and Khechoyan expresses it with patterns typical of eternal folk truth-wisdoms.

---

<sup>4</sup> Proverbs 30, 29:31.

“They *would* also *say*<sup>5</sup> that “He should not have been that cruel to the sparapet. Who did Nerses think he was to have made a military commander like Vasak get off the horse, hold the baton and walk in front of him? Let politics be politics, evident it is, to hold six nakharars<sup>6</sup> silk canopy over his head, they all, all those six together taken won’t make Vasak, - they said, - how could they be that mean towards commander Vasak? Such a cowardly ruler of a country means failing”. They *would say* (p. 28). We remember from Faustus of Byzantium’s History of the Armenians the fragment of conversation between Shapur and Vasak-lion-fox role play, which gives reason to feel national pride for Vasak was introduced as the lion. In my opinion, Khechoyan’s remark referred to this lion-Vasak being humiliated and the unforgivable side of it.

There is a direct connection between the criticism of internal and external political providence and the interview that reflected Khechoyan’s viewpoint on history: “With the pigeon on his head, Tiran has not listened to him, has told king Arshak: “King, be a man, your nephew Gnel was crown prince, don’t let the kingdom perish after him.” And he has come, has returned to go to his castle.

Patriarch Nerses has run after him and has shouted after him: “King Tiran, had you known the worth of the kingdom, you shouldn’t have gone blind and should have seen other’s stone monuments of a lion with the book under the lion’s paw, we are not only as powerful as a lion, but also literate sages. it is hard to love one who is ignorant””. (pp 62-63) There is an interesting artistic hue in Nerses’ image which bear contratexts- the he-goat on the one hand with the manipulation of scapegoat, on the other hand the transformation from the strong, sanctification as well as the antisaint.

The next point refers to the violation of the right of sexuality and that of harmony. First of all, it is the story of Eunuch Drastamat’s emasculation- castration and the transformation of the ruler of a state into a transmuter. Khechoyan explicitly criticizes emasculation which he considers as a warning for political emasculation against the background of the 20<sup>th</sup> century, and as a history of nakharars’ castration and its criticism against the background of the 4<sup>th</sup> century. This line can

---

<sup>5</sup> In English in order to express continuance of action Future in the Past is used in this case instead of Armenian Past Continuous.

<sup>6</sup>A title in medieval Armenia.



undoubtedly be completed with numerous details and fictional maneuvers.

How does this all eventually relate to the end of the 20<sup>th</sup> century?

### **Linguistic Discourse**

In Levon Khechoyan's *King Arshak, Eunuch Drastamat* tense forms display an important coding in syntax structure. Khechoyan makes an extensive use of Past Perfect in parallel with Past Indefinite, whereas Faustus of Byzantium's *History of the Armenians* was mainly expounded in Past Indefinite. These tense forms cipher different semantic realities. Faustus speaks about the same events as a witness as it is a recent past which has just finished. We will still speak about Faustus of Byzantium as a witness. It is a known fact that Faustus of Byzantium is a 5<sup>th</sup> century historian and did not witness these events but since the past he depicts is a recent one, he takes on the responsibility of the witness which also contains some criticism.

Levon Khechoyan intertwines the two tense forms which conveys the event temporal infinity and uncertainty typical of epic elements: "On-road caravan owners *have brought* him rumours from Armenia, they *have said*: "Eunuch Drastamat, show up on our earth, if the opportunity presents itself. Clergymen and nakharars wrangle and flood with accusation Arshak's son, king Pap." Within two days he *had reached* Armenia, *had placed* himself in the settlement of Khakh, over the head of Catholicos Nerses' coffin, with crossed arms *had listened* to the accusations of the clergymen and rebellious nakharars in the name of the deceased. He *had said*: "No way,- he *had said*,- there is no poisoning case; medicine denies that." They *have said*: "You are the interested party. Why did it happen so when catholicos went to king Pap, he was feeling lively, but suddenly weakened after he drank wine? We saw it with our own eyes when he came to the abode and took off his cassock, a dark coin-sized mark could be seen on his heart which then spread gradually and took a size of a flatcake". They *have said*: "In vain are your torments, there is no way we would believe you. You are the interested party. Besides, before leaving this world catholicos would spit curdled blood, why so?", Drastamat has replied: "Ishkhan Manetch, everything you saw is true, but what you couldn't see is what happened inside catholicos' body, how a vein in the lungs got pricked".

They *have said*: "You are making it up. You are the interested party and you are making it up". Drastamat had said: "One of your kings

eats the bread of an alien land, the other one, upon the order of emperor Valens, was stealthily made the head of the Armenian land by duke Terentius. He does not even have a royal title and will be rejected by people due to your accusations. There is reason to rejecting, though the irony of destiny has its alluring part as well. Let's think, calm down and dissect". They *have said*: "Can a Christian be dissected, especially a catholicos?" Drastamat *has asked*: "Can a king be persecuted, accused, a king who does not even have a throne when Chaldean medicine does not mention any cases of suchlike poisoning?"<sup>7</sup> (Perfect tenses were highlighted by me)

Past Perfect alienates the discourse from the author, assimilates it in infinite time, whereas Past Indefinite clarifies and makes it definite within time. "Modern linguistics from cognitive viewpoint defines the meaning expressed by the verb as a changeable quality of an object within time. In order to have cognizance of the eternal flow of time, human mind breaks time in separate segments. In language they are expressed through words, word combinations and sentences. The standpoint of their interrelation is expressed by consecutive line, and each segment in that line has its previous and following ones. This is how temporal plan emerges"<sup>8</sup>. Such temporal plan is expressed by Past Perfect tense that shows a historical durative period.

The relation with the period dating back *sixteen centuries ago* is restored by the language and its ways of expression. The way to overcome an unfinished history that lasts for sixteen centuries is the language, the structure of the linguistic tense form that the author opts for to demonstrate the starting point sixteen centuries ago and its sixteen-century duration. This is an interesting type of intertext, also dialogue, as well as discourse that enables to show the huge temporal pole, the distance, but at the same time the duration as well. This is an interesting allusion that keeps on reminding the addressee-reader that the history isn't over yet, that we still remember it, that it isn't over. As mentioned before, the aim is to write about "unfinished system". In this sense, the temporal range chosen by Levon Khechoyan is subject to analysis. Its starting point is the perfect form that expresses continuance of the events put in words. The usage of perfect forms in the novel has a rather vivid

---

<sup>7</sup> Khechoyan L. King Arshak, Eunuch Drastamat, Yerevan, Antares, 2013, pp. 21-22.

<sup>8</sup> Y. Gabrielyan, Typology of German, Yerevan, 2006, p. 55.

allusive course that showcases that Khechoyan is going to use perfect tense to talk about Faustus' past indefinite completed action as a duration. In order to understand this linguistic discourse woven with the help of perfect tense, an instant look at grammatical definitions will suffice.

According to M. Abeghian, the action expressed by Past Indefinite presupposes having witnessed the action or having been in the situation it happened (the writer is a witness or considers himself one). The Perfect tense shows an action about which the writer speaks as an observer.<sup>9</sup>

Perfect tense can show not only an action completed in the past, but also an action that is completed, *but still lasts till the act of speaking*<sup>10</sup> (highlighted by me). It goes without saying that Khechoyan is not an observer, but acts as an observer. Also, he is an observer as the historical situation repeats itself.

To sum up, we can say that Khechoyan opted for Past Perfect to depict an incomplete historical chain since that very tense form contains the huge epic cycle, anaphora and uncertain past, the past that Levon Khechoyan calls *closed past*. As seen from Khechoyan's interpretation, his objective is to understand political identity and why that political identity isn't shaped. In the political chain of Perfect tense form some essential political details of continuous historical events are mentioned that manifest that unshaped identity, i. e. they mark the *duration and continuance*.

Այա Խառատյան

### ԺԱՄԱՆԱԿԱՅԻՆ ԴԻՍԿՈՒՐՍԸ ԼԵՎՈՆ ԽԵՉՈՅԱՆԻ «ԱՐՇԱԿ ԱՐՔԱ ԴՐԱՍՏԱՄԱՏ ՆԵՐՔԻՆԻ» ՎԵՊՈՒՄ

**Հիմնարարներ**՝ Լևոն Խեչոյան, «Արշակ արքա Դրաստամատ ներքինի», Փավստոս Բուզանդ, Ժամանակային դիսկուրս, ինտերտեքստ, կոնտրտեքստ:

Չողվածում վերլուծվում է Լևոն Խեչոյանի «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» վեպի ինտերտեքստուալությունը ժամանակային դիսկուրսի տեսանկյունից: Որպես մեծ ինտերտեքստ՝ դիտարկված է Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմությունը», որը վեպում հեղինակին օգնում է ազգային քաղաքական ինքնությունը մեկնաբանելուն: Լևոն Խեչոյանի «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» վեպի լեզվական շարահյուսման մեջ կարևոր

<sup>9</sup> M. Abeghyan, Theory of Armenian, Yerevan, 1965, pp. 557-564.

<sup>10</sup> P. Poghosyan, Stylistic Use of Mood Forms of Verbs in Modern Armenian, Yerevan, 1959, p. 79.

կողավորում ունի վաղակատար ժամանակաձևը, իսկ Փավստոս Բուզանդը «Հայոց պատմությունը» հիմնականում շարադրում է կատարյալ անցյալով: Այս ժամանակաձևերը իմաստաբանական տարբեր իրողություններ են գաղտնագրում: Հոդվածում դիտարկված է վաղակատարի երկու հիմնական ֆունկցիա՝ անորոշությունն ու հարատևելը և օտարումը: Այն ըստ էության, ինտերտեքստի մի հետաքրքիր ձև է, որը թույլատրում է ցույց տալ ժամանակային հեռավորությունը, բայց միևնույն ժամանակ ցույց տալ նաև քաղաքական իրադարձությունների ու մտածողության տևումը: Ըստ այդմ՝ վաղակատար ժամանակի պատմական շղթայում հոլովվում են պատմական իրադարձությունների քաղաքական կարևոր մանրուքները, որոնք ապահովել են այդ չկայացածությունը, այսինքն՝ տևողությունը ապահովող այն հատկանիշներն են, որոնք հերքելի են քաղաքական կայացման հասնելու համար:

*Ала Харатян*

### **ВРЕМЕННОЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ Л ХЕЧОЯНА «ЦАРЬ АРШАК И ЕВНУХ ДРАСТАМАТ»**

**Ключевые слова:** *Левон Хечоян, «Царь Аршак и евнух Драстамат», Павлос Бюзанд, временной дискурс, интертекст, контекст.*

В статье исследуется интертекстуальность в романе Л.Хечояна «Царь Аршак и евнух Драстамат». Аллюзии и заимствования из «Армянской истории» П.Бюзанда способствуют созданию в романе национально-исторической идентичности. В романе Хечояна используется плюсквамперфект, а в «Истории...» Бюзанда – прошедшее совершенное, что имеет семантическое значение. В статье рассматриваются две функции плюсквамперфекта – неопределенность и протяженность, а также – отчужденность. Эта глагольная форма позволяет выразить временную отдаленность, в то же время подчеркивая продолжительность политических событий.

## ՀԱԿՈՒՄ ՄՈՎՍԵՍԻ «ՇԱՐԱԿԱՆ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ

*Հիմնաբառեր՝ շարական, վեռլիբր, գրական շարժում, մետաֆիզիկա*

Հակոբ Մովսեսը դեռևս «Լույս զվարթ» (2009) գրքում ասում է. «Շարական ց իմ, ես ե՞րբ պիտի այնքան լինեմ, որ գամ ու փարվեմ քո պարտեզներն, որտեղ ջրերը կարկաչում են, - իսկ այդ ո՞վ Աստծո առջև հոսի, որ չկարկաչի» և, քանի որ, «հասու չէ անձայն խոսքին», պիտի սարերը ելնի կրկին «յոթներորդ որսորդության» («Վարդապետություն»): Մովսեսի մտահաղացումը և խոստումը կախում ունեն միմյանցից այնքանով, որ հիմնում են համակարգի ներքին միասնությունը: Ուստի, երբ հրապարակվեց «Շարականը» (2016) «Յոթներորդ որսորդություն» գրքից հետո, անակնկալը կատարյալ էր բանաստեղծական խոսքի հասունության տեսանկյունից: Հակոբ Մովսեսն անցել էր Հեղիկոնը, «շարականի թամբին հեծած» հասել խոսքի այն ոլորտին, ուր այլևս լեզուն լռում է, ուր մարում և մեղեդին ծորում, գերիշխում «լեզվի լեզուն», ուր խոհն ու հայեցումը ձգտում են միասնության և հարմոնիայի, որը բնորոշ է արարչական Լոգոսին: Ուրեմն՝ «Շարականը» մի անկարելի բնագանգական թռիչք է ոչ միայն Մովսեսի պոեզիայում, այլև արդի գրական պրոցեսում, որը հիմնում է պոետական խոսքի եզակի ընկալում, որը մեկնաբանության կարիք ունի:

Դեռևս «Գրառումներում» (2015) Մովսեսը մեկնաբանում է բանաստեղծության լեզվի հնչողականության դերի իր ըմբռնումը, որը շաղկապված է հանգի և վեռլիբրի ոչ թե բարեհնչունության, այլ մեղեդային ընկալման հետ, որովհետև՝ «մեղեդին հեղվում է, հարմոնիան՝ կառուցում<sup>11</sup>»: «Հեղեղվելու» և «կառուցելու» մովսեսյան տեսանկյունը սակայն ունի իր նախապատմությունը և պատմական հիմնավորումը զարգացման տեսանկյունից: Մովսեսը սա բացատրում է երկու հիմքով՝ պատմականի հաստատման և արդիականի հակադրությամբ, որ գրական պրոցեսում դրսևորվում է արևելականության և արևմտականության միմյանց ժխտելու ընթացքով: Արևելյան բանաստեղծության մեջ, ուստի, հանգը «հեղոնիստական

<sup>11</sup> Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 159

գործառույթ ունի» Մովսեսի մեկնաբանությամբ, «օպիու-մային է», «հաճույք պատճառելու» և «բանաստեղծությունը զարդարելու համար է», այսինքն՝ մոնոթիթմիկ է և ոգելից, ինչը արտահայտվել է նաև մեր պոեզիայում, իսկ արևմտյան բանաստեղծության տաղաչափությունը հնչողական ֆունկցիա ունի, «ակուս-տիկական և պնևմատիկական թովումով կանչում է»՝ «ինչպես կեննեխն է իր զույգը կանչում», «ժառանգականությունը հավաստող մուրհակ է»<sup>12</sup>, հայեցային, ինչպիսին Տերյանի բանաստեղծության հանգը, որի լեզվից է ծնվել արևելահայ բանաստեղծությունը և նա է «հայոց Սինա լեռից իջեցնում հայերենի պատգամի տախտակները»<sup>13</sup>:

Լեզվի ընկալումը և բանաստեղծության տաղաչափությունը մշակութային նախա-հիմք ունեն, որն առավել բարդ է վեռլիբրի բացատրության դեպքում: Մովսեսը «Շարա-կանի» առաջին մասում իր պոեզիայի ճանապարհը անվանում է Այլ (որ կոչվում է Շնորհ), անցնելու համար հենվում է բառի վրա, ասում է՝ «բառերով եմ կռահում» և «դեռ չեմ հասել Այն աստիճանին», որովհետև «նրանք լռությունից են ճանաչում քեզ, Էական»<sup>14</sup>: Անցումը բառի ոլորտից խոսքի ոլորտ տեղի է ունենում բառի հայեցման, իմաստի ներքին «կառուցման» և շարժման հունով, որն իր անցյալը և գալիքը ըմբռնում է Լոգոսի մեջ: Մովսեսը շարժման պատմականությունը մեկնաբանում է մշակութային կանոնիկ նախահիմքով՝ անգլո-ֆրանսիականը Վուլգատայի և կաթոլիկական ավանդույթի, գերմաներենը լութերական ապականոնացման, իսկ հայերենը սուրբգրային բանահյուսա-կան տեքստերի առոգանության հետ շաղկապելով, որ «դարերի ընթացքում լեզվական տոպոլոգիայի է ենթարկել», «հայերենը դարձրել կրոնական հնչողության մի համակարգ»<sup>15</sup>: Ուրեմն՝ Լոգոսը և վեռլիբրը՝ իբրև «լեզվի/բանի տեքստ», համընկնում են: Նրանում «ռիթմը փոխարինվում է առոգանությամբ», ուստի «վեռլիբրով գրելու համար պետք է տիրապետել լեզվին», քանի որ «հանգը բանաստեղծական միավոր է, վեռլիբրը՝ լեզվա-բանաստեղծական», հետևաբար հանգը տաղաչափական միավոր է, իսկ «վեռլիբրը կապված է միայն ու միայն

---

<sup>12</sup> Նույնը, էջ 158

<sup>13</sup> Նույնը, էջ 86:

<sup>14</sup> Հակոբ Մովսես, Շարական, Երևան, 2016, էջ 12 (այսուհետև մեջբերումներ նշվելու են տեքստում՝ Շ և էջահամարը):

<sup>15</sup> Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 165:

տվյալ լեզվի հանճարի հետ»<sup>16</sup>: Ազատ տողը իր հնչողականությունն այնպես է «տեղադրել» հայերենի մեջ, ինչպես «եկեղեցին բնանկարի մեջ», «տոպոլոգիայի ենթարկել ըստ նրա օրգանիկայի», որ, Մովսեսի բնութագրությամբ՝ «շարականը *հայերեն* բուն վեռլիբրն է» և այդպես պետք է ընկալել գիրքը հնչական և մեղեդային իր միասնությամբ: Ուրեմն՝ Մովսեսի «Շարականն» էլ զուտ մշակության յնախահիմքի դարձն է երագում Լոգոսի/լեզվի միջոցով և, մեկնաբանելով այն որպես պոեզիայի պատմություն, հենվում է քրիստոնեական մշակույթի կանոնիկության և դասականության վրա, հակադրում արդի բանաստեղծական ընթացքի, լեզվի և մշակույթի ըմբռնմանը՝ համարելով այն ղեկադանասային: Հակադրության այս եզրով է, հետևաբար, Մովսեսը, որպես երգա-սացություն, ընկալում «Շարականը», թեև, ինչ խոսք, նախորդ ժողովածուներում էլ վեռլիբրը (եթե ոչ ամբողջական), բանաստեղծը գործածում է ազատորեն: Մակայն զուտ մշակության հիմքով է հնարավոր մեկնաբանել այս գիրքը և ոչ թե որպես շարականի ժանրային ձևավորում: Եվ եթե ժանրի կանոնիկացումը միջնադարում առկա է, ինչի հիմքը այդքան կարևոր է Մովսեսի համար, սակայն բանաստեղծը հետևողական է նախ և առաջ ոչ թե ժանրի, այլ լեզվական մշակույթի, ինչու չէ, նաև ոճավորման ընդհանրության ընկալմամբ, որի լեզվական հնարավորություններն առատորեն ժառանգել է հայ բանաստեղծությունը (ինչի օրինակները բերում է Մովսեսը Չարենցի պոեզիայում): Բայց, որպեսզի կարողանանք վերլուծել «Շարականը», պետք է հենց հակադրության պատկերով էլ սկսենք, ինչը անում է Մովսեսը՝ ասելով՝ «նորաձևությունը նույնպես դեմ է Շարակա-նին» (Շ,103), սակայն «խոսքը չի նսեմանում» և, «երբ մարդն ընկնում է, խոսքը նրան օգնում է, որ բարձրանա»՝ «բայց ոչ իբրև անթացույ, այլ եղբոր նման»(Շ,97): Եվ եթե բանաստեղծությունը հիմա (մեր օրերում) «գայթում է և գնում ամբոխի ուղեկցությամբ», ապա խոսքը փրկում է, որ կատարումն է աստծու, խոստման երկիրը Քանաանի, որ բանաստեղծության ճյուղին է թառում: Բայց քանի որ «բանաստեղծները խոսքով չեն կարող պատմել» (Շ,229), ապա բանաստեղծը «խոսքի շեմին» դիմում է անցյալի վարպետներին, որպեսզի «նրանք հուշեն այն վայրերը, որտեղ լռությունը դրված է իր պատյանում՝ իբրև ասելիքը ամենամեծ» (Շ,15): Շնորհին ահա նրանցից է գալիս, որի անունը քերականության սրբազան ձեռնարկներում կոչվում է «Լեզվի այց», որ Տերյանի շնչով է գալիս:

<sup>16</sup> Նույնը, էջ 165:

Երեսունվեց մեղոների փեթակը շալակած Մաշտոցն է առաջնեկը, սակայն Եղիշեն, Նարեկա Գրիգորը, որ «քայլ առ քայլ մոտեցավ լեզվի ջրերին», Շնորհալին, որ տեսավ «լույսը խալ ունի այտին», Մեծարենցը՝ ով «հարցրեց՝ խաչը խաչելությանն, թե՞ հարության նշան է», Վարուժանը՝ «ով լույսի հանքերը տեսավ», Թումանյանը, ում սիրտն է խփում, ինչպես «աստծո դռանը հնչող կոչնակ», Մնձուրին, Մովսիկը... Լեզվի և մտքի հրավառությունն, որոնց ներկայությամբ «... լեզուն կորցնում է իր իմաստը» (Շ,65), մինչդեռ պոեզիան փնտրում է իր որդիներին, «որոնց դեմքերին կարող է նայել (ինչպես) ինք(ն) (իր) պատկերին»(Շ,65): Բանաստեղծությունը ծնվում է «կայծակնահարության նմանությամբ» (Շ,143), բառը «նույն կրակն է», ինչպես «կայծակը՝ երկնքի վեհափառը», որ «իբ վեմերից հրեղեն իր ուղերձը հղ(ում) է ժողովրդին» (Շ,18): Բառը, սակայն, աշխարհն է, որ բացում է մեր դեմ «սրահը կյանքի», «մահը՝ իբրև կահավորանք» (Շ,31), իսկ բանաստեղծի որոնածն ինչ է. «բազում բառերի մեջ ընդամենը մի բառ» (Շ,32), որի նշանը արտույտն է, այն թռչունը, որ քաշվում է իր ձվի մեջ, որ «այնտեղից նորից ու նորովի ելի» (Շ,57): Բառն անուն է, անուն է տալիս իրերին, «ձվադրում» իրերի մեջ, սակայն, երբ բանաստեղծը հարցնում է աստծուն՝ «ինչ անուն դնեմ, Աստված», լսում է մի բան՝ «ինչ ես քեզ դրեցի» (Շ,56):

Ուրեմն՝ միայն «մեր ճարտարապետը՝ Աստված կարող է դնել անայուն կամարը գոյության» (Շ,48), ում համար տիեզերքը մեկ է, աշխարհը՝ նրա հայելին: Ահա ինչու է ասվում, որ «թեև տիեզերքը մի պատկերացմամբ անսահման է, սակայն մի այլ պատկերացմամբ այն Աստծո բերանում կարճ է և համառոտ, ընդամենը մի ասույթ» (Շ,40): Հետևապես, միայն լեզուն է և նրա բառը, որ «ողջ տիեզերքը համառոտագրելով մի զարդի կամ մի բառի՝ մահկանացուն միաժամանակ հասնում է այն ոլորտներին, որոնք անդաստանությունն են երեխայի» (Շ,71):

Մրա համանմանությամբ, Էդ. Աթայանը, վերլուծելով լեզվի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, տարբերակում է լեզվական և ոչ-լեզվական ոլորտները: «Գոյություն ունեցողն, - ինչպես ասում է, - միասնական է, բայց և տարրոշված»<sup>17</sup>: Ուստի, երբ Մովսեսն ասում է, թե ողջ տիեզերքը համառոտագրվում է մի բառի մեջ,

<sup>17</sup> Աթայան Էդ., Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, Երևան, 1981, էջ 3:



նշանակում է, որ գոյությունը ընկալելի է համադրության մեջ, իսկ երբ նկարագրվում է աշխարհը զարդի կամ զարդանախշի արտահայտությամբ, տիեզերքը, իբրև գոյություն, «հառնում է մեր դեմ իբրև պատկերագրություն» (Շ,71), իսկ խաչքարը, որ «Դամասկոսի ճանապարհին արվեստի հափշտակությունը եղավ» (Շ,26), «ցնծության սուրբ նշանը» (Շ,27), «գործվածքը մտքի» (Շ,32), «աստնվորությունը Աստծո» (Շ,51), «Գողգոթա տանող ճանապարհի մեկնաբանը» (Շ,59), «տարածության յուրացումը զարդանախշով» (Շ,61),- խաչքարը ահա «բուն պատկերն է տիեզերքի», և «ողջ տիեզերքը դրվում է մեր դեմ՝ իբրև աստղագարդ մի խաչքար» (Շ,71):

Մովսեսի պոեզիայում, թերևս այն, ինչ հնարավոր չէ ասել, պատկերվում է զարդանախշով, տարածությունը յուրացվում է նրանով, որ և պատկեր է, լեզվական խորհրդանիշ և գոյության ընկալմամբ տարածության մետաֆորն է՝ ինչպես խաչքարը, Պոեզիան: Ուրեմն, բառի և խաչքարի միասնությունն է զարդանախշի մեջ, որ երգում է շարականը՝ հաղորդվելով խոսքին, նրա միջոցով ի հայտ գալիս, ինչպես որ նրա միջոցով է ի հայտ գալիս կյանքը, մահը, ժամանակը, որ պահպանվում է լեզվի ասացության, լեզվի անասելիության ու անվան մեջ: Բառը և պոեզիան, ուստի, միասնական են, խոսքը՝ ոլորտը բառի և պոեզիայի համադրության, ինչը հանդես է գալիս լեզվի առոգանության, ներքին ռիթմի և մեղեդու արարչության և հեղման միջոցով, որ հնարավոր է լսել բառի և հնչյունի իմաստի ընկալմամբ: Խաչքարը, հետևապես, Մովսեսի ընկալմամբ, նախաբանագրի (մշակույթի) ներկայությունն է խոսքի մեջ, որի մեկնությունը հնարավոր է բառի (ինչպես նաև՝ բառ/մետաֆորի) միջոցով, որ հիմնում է պոեզիան, լեզուն: Մեռյալները, ուստի, իբրև ժառանգություն, շնորհն են բերում, որոնք արձանագրվել են «լռության որմերին» (Շ,40) և ասում են՝ «մահն էլ է մեզ նման մահկանացու, իսկ կյանքը՝ մեզնից ավելին, - այն իրը, որը և՛ ինքն է, և՛ ինքնինը, և՛ ուսմունքը իր մասին» (Շ,121): Այնուհետև ասվածը մեկնաբանելու համար հավելում է բանաստեղծը՝ «ապրելու համար դուք դեռ չէք մեռել» (Շ,135), որ հնարավոր է ընկալել այսպես. մեռյալները կյանքի մեջ են և «մահվան մեջ է դրված հարության սերմը», որպեսզի «անգոյության սևահողի մեջ ծիլ տալով՝ նրանից դարձյալ ելնի» (Շ,152): Ուստի մահը մի «գիտելիք է», որ ծնվում է «բերանների Բերդեհեմում»՝ ինչպես բանաստեղծի շուրթին «բառը»՝ «բուն մարմինը իրի» կամ՝ «հարության մարմինը» (Շ,158): Այդպես են հասկացել մեր խաչքարագործ վարպետները, որ զարդանախշով են պատկերել տիեզերքը, այդպիսով «մատնացույց արել, որ Բանը, որը դարձյալ լույսն

է, ոչ մի այլ պատկերում չունի, բացի զարդանախշից, և որ լույսը բուն զարդանախշն է տիեզերքի» (Շ,159): Բանաստեղծը ասում է նաև, որ խաչքարը «տիեզերքի մատնահետքն է», լուրթունը «Աստծո միտքը» և, փորձելով «աստծո տնտեսությանը մոտենալ», անցնում է «շեմը», ուր խաչասերվում են նյութականն ու աննյութականը, լուծվում՝ ինչպես աղը ջրի մեջ, պատկերում «ոչինչը»՝ «գոյության չքնաղ ծաղիկը լամբակին» (Շ,150), որովհետև հարցին՝ «մի թե մահը խոչընդոտ է անմահության ճանապարհին», բանաստեղծը պատասխանում է Ղազարոսի հարությանը և ասում՝ «իբր մեռյալը ապրողի մի տեսակ է միայն» (Շ,74), և «ովքեր քայլում են մեր կողքին», ժամանակի տարափը այլևս չի թափվում նրանց գլխին, բայց նրանք չեն անհետացել, ինչպես «չանհետացաք (դուք), դիպուկ նետաձիգներ Բաբելոնի» (Շ,139), ինչպես չեն անհետանում մեր «լույսի խաս վարպետները»՝ Մաշտոցից Տերյան և մեր օրերը ...

Ուրեմն, ինչպիսի՞ շրջապատույտ է սա, որ կարող ենք հարցումով արտահայտել: Այսպես է Մովսեսը հարցնում.«Մահը ջնջում է ժամանակը: Թե՞ այդ ժամանակն է, որ ջնջում է մահը» («Գրառումներ 2» Ե., 2017, էջ91): Ինչպես ասում է Դերիդան՝ մահը շնորհ է, մահվան ակնթարթը այն պահը, երբ եսը համապատասխանում է ինքը իրեն: Իսկ Մովսեսը հավելում է՝ «մարդկանցից ոչ ոք իր կյանքում չի հանդիսանում ամբողջովին այնպիսին, ինչպիսին նա կա: Ինքն ինքը՝ իբրև այդպիսին՝ նա դառնում է միայն մահվանից հետո» («Գրառումներ 2», Ե., 2017, էջ 85): Ուստի մահն ամբողջացումն է եսի, գոյաբանական հիմք ունի, որ կարող է ոչ թե բաժանում լինել, այլ, ինչպես բանաստեղծն է ասում՝ էութենականացում, որն արտահայտվում է «ոգի» բառի մեջ, որ «մտածում է ամբողջ մարդուն» (նույնը, էջ 86): Այսինքն՝ պահպանվում է եականը, իրական մարդը, նրա լինելը-լինելությունը: Հետևապես՝ մահը այն թաքնվածությունն է (Հայդեգերն ասում է՝ «ալաթեյա»), որ, ինչպես կինը, «ճշմարտությունը ի հայտ է բերում երկակի»: Այսինքն այնպես, որ, ինչպես Մովսեսն է ասում, ««ալաթեյան» տեսնելու համար աչքերդ դեռ պետք է բացվեն, իսկ «վերիտասի» համար դրանք միշտ բաց են» («Գրառումներ 2», Ե., 2017, էջ 72): Ինչը նշանակում է կեցության սահմանը մահն է, գոյությանը՝ լինելությունը և խոսքը: Կարելի է ասել նաև, որ մահը այն գիտելքն է, որն, ըստ Պլատոնի, նշանակում է վերհիշել... Ուստի «մահվան հետքը» այն նախասկզբի մեջ է, ուր եսի ամբողջությունը տրոհված չէ, այսինքն՝ գոյության միասնության մեջ է, որ ոգին է պահպանում (բանաստեղծի մեկնաբանությամբ՝ պահել նշանակում է նաև՝ թաքցնել և վերհիշել): Շրջապատույտը, հետևաբար,

թաքնվածի և նրանով արտահայտվածի ի հայտ գալու իմաստի մեջ է, որը չի կարող ջնջել ներկան, անցյալը և գալիքը, որ գոյության իպոստասաներն են, լույսը՝ նրա «գարդանախշը»... Ուստի, ինչու չասել կամ կրկնել Բանաստեղծին, «մահն էլ մեզ նման մահկանցու է, իսկ կյանքը՝ մեզնից ավելին» (Շ,121), որովհետև մեր խաչքարագործ վարպետները «մահը իբրև ողջություն ընկալեցին» (Շ,26), որովհետև «խոսքի ծնունդը ավետված է ոչ թե երկնքում, այլ բերանի Բեթղեհեմում» (Շ, 121) և մեզ ծածկագիր այն տողն է տրված, ինչն ասում է՝ «նա մեր բերաններում դրեց բառը, և այն մեզ կմաքրի» (Շ,121): Ահա ինչու ասված է արդեն՝ «ունայնություն ունայնութեանց...» կամ, որ նույնն է՝ «հեբել հեբելիմ»...

«Իր այս ժառանգության շնորհիվ նախ ինքը ճանաչվեց», - իբրև բնաբան մեջբերում է Մովսեսը Նարեկացու խոսքը, անցնում տեղավայրեր՝ Էջմիածին, Արմավիր, Նորատուս, Աշոցք՝ կերտելու Բանաստեղծության հայրենիքը, երկիրը լեզվի, բարձրանում լեռը՝ պատգամի քարե տախտակները բերելու, երկրի «գմրուխտ սարերը հանում ժողովրդին», որպեսզի, ինչպես ժողովուրդը, «իր իմացածները պատկերի» (Շ,179): Մովսեսի «Շարականի» խոսքն էլ, ինչպես հոսող առվակներ, «հավաքվում»-ամբողջանում է, կարծրանում է լեզվի մեջ, ժողովվում ասույթի և պատկերի մեջ՝ «վիճարկելով սահմանները մեր տարածքների» (պոեզիայի և լեզվի տարածքների):

Մովսեսի պոեզիան, անշուշտ, մշակութային-գեղագիտական նախահիմքով երկխոսական է, որ խոսքի ոլորտի հրավեր է՝ «ինչը՝ հունական գրքերում խնջույք է անվանված», երկխոսության ծավալումը՝ զուտ պլատոնյան (սիմպոսիոնական-ը նրա), որ Մովսեսի պոեզիայում «արվեստ քերթությունն է» սահմանում, ժողովում ասելիքը, ինչպես «Գիրք Ժողովողն» է անում ... Այդպես էր «Գիրք ծաղկմանում» «Երկխոսություն» բանաստեղծությունը, «Լույս զվարթում»՝ «Վարդապետությունը», «Շարականում»՝ «Երկխոսություն» պոեմը, որ գիրքն է ժողովում: Մովսեսի բանաստեղծական ընկալումը ամբողջական է, խնջույքը կատարյալ «Երկխոսության» մեջ, ուր աղերսում է կրկին, բանաստեղծորեն հլու ասում՝ «թույլ տուր ներս մտնել բառի բնակարան», իջնում է «գուրը լեզվի»՝ «մտածելու այն լռությունը, որում հազարամյակների ընթացքում հանքն է ձևավորվում» (Շ,198-199), որովհետև բանաստեղծները «տիրոջ շներն են, որոնք հոտոտում են դրանք»՝ «բառեղեն իրերը», գոյության կանչում իրը՝ բառի հոգին: Ինչպես կուղբը, որ փորում է շարունակ, շերամը՝ հյուսում, մեղուն, որ հրեշտակի «հրամանով թռավ և երկիր իջավ», այդպես

բառերն են, որ թառել են կյանքի և մահվան կրծքին, բացում են դռները գոյության՝ ինչպես բանաստեղծությունն է բացում դռները տարածության:

«Ժամանակը ապակեպատ է իմ և Աստծո միջև», - ասում է բանաստեղծը, «մուկ է երկնային մթերայիններում, որ կրծում է շարունակ» (Շ,205), ուստի «ամեն իրի բաղձանքն է՝ պատկեր և նշան դառնալ» (Շ,204), բառի հայելում լռել: Բանաստեղծը սակայն, որպեսզի չտեսնի մահը բանաստեղծության, խոհը տանում է իր հետ երկինք՝ իբրև վկայական, որպեսզի ապրի մահից հետո խոհի և լեզվի մեջ, որ ժամանակը չի կարող ջնջել: Լեզվի մարգագետիններում նա հյուսում է գորգը տիեզերապատկերման, ինչպես ծովի երգիչն է (Ս. Շ. Պերսը) երգում ալիքների բախումը ծովի, այդպես էլ յամբ-անապեստյան ծովածավալ ալիքը ծովի հյուսում է աշոցքցի այս տղայի լեզվամատյանը: Եվ, որպեսզի չտեսնի «մահը բանաստեղծության», իրականության աղբահոցներից հորդորում է հեռանալ՝ «բուն իրականությանը մոտենալու համար» (Շ,206), որովհետև իրերը շատ են մոտեցել, չենք տեսնում այլևս նրանց: Իսկ բանաստեղծությունը նահանջի իր փողն է փչում, սակայն Մովսեսը ելել է ճանապարհ, մտել «հեկտարները Աստծո տնտեսության», որովհետև աստծո «ակն ու աղբյուրն է մարդը», որով «Աստված իր ժամանակի ջրերն է երկիր թողնում», բառերի հետ ճամփորդում «ոչ մի տեղից ոչ մի տեղ», ուր, ինչպես մտքի և լեզվի հայելում, որպես բառի արդարացում, «ինչքան չքնաղ եղավ ...», որքան չքնաղ է Մովսեսի «Շարականը»..., որ, իբրև բանաստեղծի անցած և անցնելիք ճանապարհ, ներքին՝ լեզվի հանքը պեղելու, նրանով ի հայտ գալու ողիսական է, որ տանում է բանաստեղծին Խոսքի ոլորտում հանգրվանելու, մի «վայր», որ, իբրև բառ՝ «ամեն ինչ է ամեն ինչի մեջ», իսկ իբրև ճանապարհ ընթացքն է բանաստեղծի, որ տանում է «ոչ մի տեղից ոչ մի տեղ», ինչը թերևս երազանքն է բանաստեղծի...

Ինչևէ, բանաստեղծությունը ստեղծում է նաև իրեն ստեղծողին: Ուստի, ինչպես Մովսեսն է ասում, «որսորդի մասին պետք է դատել ոչ թե որսածով, այլ իր տեսակով», որ մեկնաբանում է հին առակը և նրա պատումը. ամբոցի որսորդները ամեն օր մեկնում և վերադառնում են առատ որսը ուսապարկերում և միայն մեկն է նրանցից, որ դառնում է ձեռնունայն: Իսկ երբ ամբոցի տերը հանդիմանում է նրան, որսորդը պատասխանում է և ասում. «Բայց, տե՛ր, ես առյուծի որսորդ եմ... իսկ առյուծ այսօր էլ չհանդիպեց» (hrapararak.am): Այդպես էլ Հակոբ Մովսեսը, ում որոնածը առյուծն է, պոեզիայի այն խոսքը, որ առյուծի երախի նման

ահեղ է, կարող է ինքը որսալ որսորդին ... Ուստի բանաստեղծի որսը և որսաստեղծին ինքն է թերևս և նեո-աղերը ինքն է արձակել իր սրտին ...

*Сурен Абрамян*

**СБОРНИК АКОПА МОВСЕСА «ШАРАКАН»**

**Ключевые слова:** шаракан, верлибр, литературное движение, метафизика

В статье анализируется литературно-историческое значение одного из наиболее ярких произведений современной армянской поэзии – сборника Акопа Мовсеса «Шаракан». Обсуждаются поэтика сборника и отраженное в нем авторское мировоззрение.

*Suren Abrahamyan*

**COLLECTION OF POEMS “SHARAKAN” BY HAKOB MOVSES**

**Key words:** sharakan, free verse, literary movement, metaphysics

The collection of poems *Sharakan* by Hakob Movses is one of the remarkable examples of the contemporary Armenian poetry. The article discusses the collection’s literary and historical role in contemporary poetry. The collection’s ideology and poetics are also analyzed in the context of the poet’s literary heritage.

**ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНО-АРМЯНСКИХ ОТНОШЕНИЙ:  
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРСОНАЖИ, ИСТОРИЧЕСКИЕ  
ПЕРИПЕТИИ**

**(По роману Дереника Демирчяна «Вардананк»)**

*Ключевые слова:* Иран, Картли, спарпет, Вардан Мамиконян, Шушаник

1. С начала V века Иран активизировал свою захватническую политику на Кавказе. В 428 году Иран упразднил царскую власть в Армении. Ясно было, что аналогичная судьба ждет Грузию и Албанию. Шах Ирана стал проводить весьма агрессивную религиозную политику. Он замыслил распространить в Картли, Армении и Албании маздеизм (огнепоклонство). Знатные азнауры этих стран были вызваны ко двору иранского шаха. Среди грузин был питахш Нижней Картли Аршуша. У представителей всех трех стран шах потребовал отречься от христианства и принять маздеизм. Они были вынуждены отказаться от христианства, надеясь, что по возвращении домой вновь примут христианство. Однако шах послал с дидазнаурами магов – огнепоклонников-жрецов, которые должны были проповедовать маздеизм, закрыть христианские церкви и утвердить иранские обычаи и нравы. Шах оставил у себя заложников, среди которых был Аршуша питахш. Только в Армению шах послал семьсот магов. Над Картли, Албанией и Арменией нависла серьезная опасность. В случае осуществления замысла шаха эти страны становились провинциями Ирана. Маги развернули активную деятельность по выполнению задания шаха. Однако за этим последовало крупное восстание в Армении и Албании в 450–451 годах. Первоначально восстание развивалось успешно, но Ирану удалось подавить его. Несмотря на поражение восстания, шах был вынужден отказаться от своих планов. Картли не принимала активного участия в борьбе против Ирана, что было обусловлено несколькими причинами: Картли была для Ирана самой отдаленной северо-западной страной, и здесь, видимо, иранское господство не было столь тяжелым, как в других регионах Грузии; помимо этого в Иране находился заложником один из самых влиятельных дидазнауров – Аршуша питахш. И третье, в Картли,

по-видимому, не оказалось никого, кто взял бы на себя руководство восстанием. У иранцев в Грузии имелись свои сторонники. Это были дидазнауры, которые противились усилению царской власти в Картли. Одним из них был влиятельный питиахш Варскен. В 482 году по приказу царя он был убит. Это убийство стало сигналом к восстанию против иранцев. Против них восстали и армяне, предводительствуемые известным армянским полководцем Варданом Мамиконяном. К ним должно было присоединиться большое наемное войско гуннов. Но гунны нарушили обещание и прислали лишь 300 воинов. Вначале восстание шло с успехом, но затем выявилась измена грузинской и армянской знати. Тем временем шах прислал подкрепление для своего войска. Царь Грузии, Вахтанг Горгасали, был вынужден отступить. Он укрылся в горах Армении. Вернувшись в Картли, царь вновь начинает борьбу против иранских поработителей. Грузинское и армянское войско под предводительством Вахтанга Горгасали встретилось с врагом на Гардабанском поле. Во время битвы вновь выявилась измена. Часть войска в самый разгар сражения покинула царя. Иранцы одержали победу.

2. В 484 году в Картли вступило новое войско иранцев. Предводителю войска было приказано или схватить царя, или убить. К иранскому полководцу скоро явились дворяне-предатели. Вследствие создавшейся тяжелой обстановки Вахтанг Горгасали вынужден был перейти в Западную Грузию. Он пробыл там определенное время и затем вновь вернулся в Картли. Борьба против иранцев возобновилась с новыми силами. Свою последнюю битву царь провел на Самгорском поле. Во время сражения царь поднял руку, чтобы ударить мечом противника, и тут в него выстрелил из лука его бывший раб – поразил стрелой в подмышку, где были разорваны доспехи (стрелявший об этом знал). Царь был смертельно ранен. Его срочно отвезли в крепость Уджарма, где он и скончался: спасти его было невозможно. Вахтанг Горгасали похоронен в храме Светицховели.

Это та историческая реальность, которую так ясно и высокохудожественно описал Деремик Демирчян в романе «Вардананк». Главное действующее лицо этого исторического романа – Вардан Мамиконян, о происхождении которого имеется много мнений.

3. Вардан Мамиконян (388 – 451) – армянский полководец, представитель одного из крупнейших армянских феодальных родов

из Тарона. Мамиконяны наследственно занимали должность спаспета – верховного военачальника Армении. Согласно армянскому историку V в. н. э. Фавстосу Бузандаци, род Мамиконянов ведет происхождение «от царей страны ченов», под которой подразумевается Китай. По другой версии (Н.Адонц, Н.Джанашия), «чен» здесь должно означать «чан» (это одно из картвельских племен). Отцом Вардана Мамиконяна был спаспет Армении Амазасп Мамиконян, матерью – Саакануш, дочь католикоса всех армян Саака Великого. Мамиконяны владели обширными территориями в Тайке и Тароне.

**Версии происхождения:** Согласно записям Мовсеса Хоренаци и Себеоса, а также мнению Николая Адонца и Кирилла Туманова, родословная Мамиконянов восходит к исторической провинции Грузии – Чанети и основа их фамилии «*мамик*» («мама» - груз. «отец») происходит из грузинского языка. Часть историков считает, что у Мамиконянов было скифское происхождение.

**Известные Мамиконяны:** С IV века Мамиконяны наследственно занимали должность верховного военачальника Армении («спарапета»). В роду Мамиконянов насчитывается целый ряд выдающихся полководцев, которые возглавили борьбу армянского народа за независимость. После потери Арменией независимости (20-е годы V века) Мамиконяны стали придерживаться византийской ориентации. Некоторые представители этого рода занимали в Византии довольно высокие военные и административные должности.

В 451 году произошла Аварайрская битва, в которой отличился Вардан Мамиконян. Армения проиграла сражение, зато нанесла большой урон сасанидскому Ирану.

В 472 году мученический венец во имя христианства приняла дочь Вардана Мамиконяна – Шушаник.

В 432 году Вардан Мамиконян стал спарапетом Армении. Его вызвали в Иран и заставили принять государственную огнепоклонническую религию Ирана – зороастризм. Однако, вернувшись в Армению, в 450-451 годах он возглавил восстание против владычества Ирана. Он несколько раз одерживал победу над иранцами и образовал правительство повстанцев, став правителем страны и одновременно главой вооружённых сил. Вардан Мамиконян погиб 26 мая 451 года в Аварайрской битве (на берегу реки Тхмут, к западу от Нахичевани). Мамиконян как историческая



личность упоминается в агиографическом сочинении Якова Цуртавели «Мученичество святой царицы Шушаник».

**Мамиконяны** – один из сильнейших феодальных родов в Армении раннего средневековья. Мамиконяны владели обширными территориями в Тайке и Тароне.

После принятия христианства армянская церковь включилась в дело по защите родины. Примером этому может служить Аварайрская битва. Армянская церковь во главе с католикосом Иосифом I (Овсеп) и знаменитым иереем Леонтием (Гевонд) вместе с армянскими воинами приняла участие в Аварайрской битве 26 мая 451 года. Во имя защиты родины, армянской церкви и христианства на поле боя героически пали военачальник Вардан Мамиконян (отец святой Шушаник) и его 1036 воинов – Великие святые армянской апостольской церкви. Перед битвой священнослужители не только ободряли воинов, но и крестили их и усиливали в них веру и дух. Об этом нам повествует летописец V века Егише. Аварайрская битва стала наглядным подтверждением тому, что ничего не могло заставить армянский народ отречься от идеи христианской родины.

В день Святого Вардананца в Кафедральном Святом Эчмиадзине и во всех армянских церквях служат Божественную литургию. Что касается потомства Сахакануш, дочери Сахака Великого, ее сын Вардан Мамиконян являлся военачальником Армении (Мамиконян – это лазская фамилия, носитель которой поступил на службу при грузинском дворе и приобрел известность). Он погиб в 451 в битве с иранцами. Дочерью Вардана была Св. царица Шушаник, жена Варскена, питиахша Картли. Когда Варскен отрекся от христианства и принял маздеизм, Шушаник отказалась от мужа, семьи и пожертвовала своей жизнью во имя защиты имени Бога.

Основные персонажи романа Деремика Демирчяна – исторические личности, но самая большая роль принадлежит простому народу, представители которого являются всего лишь порождением определенной исторической эпохи: их имена не сохранила ни одна историческая летопись. Кроме того, в произведении действуют и литературные персонажи, являющиеся плодом фантазии писателя (Анаит, Зохран, Ишхан, Атом, Гвонд Эрец, Артак, Нершапук, Васак и т.д.). Отчетливо выделяются образы простого народа, церковного прихода, воинов, которые

вместе создают галерею незабываемых литературных персонажей и еще более усиливают удовольствие от чтения романа.

История Грузии и Армении развивается почти одинаково, ведь посреди огромного мусульманского мира два маленьких христианских островка на протяжении столетий являлись местом нашествия врагов и нескончаемого кровопролития. Однако исторически эти два народа вместе противостояли врагу и вместе строили свое будущее, что, бесспорно, вызывает уважение.

Таким образом, Деремик Демирчян через 15 столетий оживил те исторические перипетии, без которых ни Армения, ни Грузия не смогли бы выжить и сохраниться до наших дней.

*Manana Mikadze, Nino Kvirikadze*

**FROM THE HISTORY OF GEORGIAN-ARMENIAN RELATIONS:  
LITERARY CHARACTERS, HISTORICAL PERIPETIES  
(On the example of *Vardanank* by Demerik Demirchyan)**

**Keywords:** *Iran, Kartli, sparapet, Vardan Mamikonyan, Shushanik*

The article examines the reflection of historical events of the 5th century, connecting Armenia and Georgia, in the novel *Vardanank* by D.Demirchyan. The two small Christian countries in the midst of the big Muslim world used to be targets for bloody invasions of enemies, but together they resisted the enemy and built their future. On the background of Demirchian's novel *Vardanank*, historical figures and writer's invented literary heroes are presented.

ՀԱՍՏԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ  
ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
TOPICAL ISSUES OF WORLD LITERATURE

82.09

Нинель Литвиненко

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНО-  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ**

*Ключевые слова.* Текст, двойной код, рецепция, интерпретация, междисциплинарное изучение, массовая литература, романтизм, постмодернизм.

В рамках небольшой статьи мы ставим цель, – опираясь на парадигму междисциплинарного подхода, на концепцию двуадресности произведения литературы, сформулированную У.Эко, обосновать особую роль сочетания названных концепций и концептов при исследовании, интерпретации произведений массовой литературы на отдельных этапах ее эволюции, в частности, в эпоху романтизма и постмодернизма.

Разнообразные исследовательские методологии, методики филологического подхода находят проявление в практике вузовского обучения. Они опираются на новейшие и традиционные научные представления и требуют постоянного уточнения и обновления, в том числе в связи с достижениями герменевтики, рецептивной эстетики, семиотики, в связи с меняющимися концепциями развития литературных направлений и жанров<sup>18</sup>, междисциплинарным направлением, интенсивно развивающимся во второй половине XX века, не только в естественнонаучной, но и в гуманитарной сфере. «Революционные» преобразования в области эпистемологии, методологии филологического анализа выдвинули в качестве одной из ведущих дисциплин в системе

---

<sup>18</sup> Некоторые из новых подходов к проблемам читателя и чтения, в том числе в связи с работой преподавателя-словесника анализирует С. Зенкин. См.: Зенкин С. Читать или не читать? Заметки о теории. Новое литературное обозрение, № 118 (6/2012) <http://www.nlobooks.ru/node/2909>

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. пишет об «универсальности», пределы которой невозможно установить заранее». См Аверинцев С.С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. Энциклопедия. 1962-1978. Т. 7. Стб. 975.

междисциплинарного подхода литературоведение. Это связано, в том числе, со спецификой «универсальности» филологического знания, о которой писал С.С. Аверинцев<sup>19</sup>; на протяжении всех этапов своего развития оно опиралось на достижения смежных гуманитарных дисциплин, вступая с ними во взаимодействие, формируя «пограничное» междисциплинарное пространство – новый объект, на разных принципах и основаниях «соединяя» филологию с философией и историей, социологией и культурологией, семиотикой и лингвистикой. Такой подход трансформировал и углублял научные представления, сложившиеся в каждой из «смежных» гуманитарных дисциплин, процессы идентификации ветвей гуманитарного знания, осмысление специфики взаимодействия между ними.

Исследователи обоснованно связывают возрастание интереса к междисциплинарному подходу в науке со спецификой постмодернизма, эпохой *«делегитимации, равноправия различных типов нарративного знания»*.<sup>20</sup> В этом контексте репрезентативна фигура М. Фуко, наследие которого выходит далеко за границы «дисциплинарных» рамок» и даже «междисциплинарности», которая, по мысли автора предисловия к ранним работам М. Фуко, *«формируется за счет пересечения дисциплинарных границ при их сохранении»*. Для историков Фуко оказывается «философом» и «методологом», для философов – «историком». *«Его поздние погружения в античность ценят за обилие материала и новизну взгляда, тогда как антиковеды только и указывают на ошибки и «новизну», обусловленную именно неверностью фактических утверждений»*.<sup>21</sup>

При всех международных достижениях в области теории междисциплинарного, трансдисциплинарного подхода многие аспекты этого исследовательского направления требуют дальнейшего развития и углубления. Американский литературовед Л. Дюбрей в 2007 году в журнале «Labyrinthe» (№27), размышляя об итогах семинара «Undisciplined Knowledge», посвященного проблеме междисциплинарности в гуманитарных науках,

---

<sup>20</sup> Лиотар Ж.-Ф. Краткий философский словарь. [http://platona.net/board/filosofskij\\_slovar/liotar/1-1-0-238](http://platona.net/board/filosofskij_slovar/liotar/1-1-0-238)

<sup>21</sup> Фуко М. Ранние работы / Пер. с фр. и предисл. О.А. Власовой. – СПб.: Владимир Даль, 2015.. <http://www.russ.ru/pole/Istorichnost-Fuko>

констатирует: «Я не знаю, как вы, но я часто не знаю, что означает термин *междисциплинарность*». Автор полагает, что не выработано четкого представления о его научной продуктивности и потенциале, в качестве провокации высказывает опасение о возможном «*конце дисциплин*».<sup>22</sup> Подобное опасение высказывает и французский литературовед Баратен в работе «*De l'interdisciplinarité à l'indiscipline*».<sup>23</sup> В то же время ученые обоснованно ставят вопрос о совершенствовании метода, о важности «гармоничного сочетания» различных форм знания, о рефлексии над «контурами полей», отделяющих или сближающих дисциплины.<sup>24</sup>

Размышляя о методологии, лежащей в основе междисциплинарного подхода, ученые предостерегают исследователей от размывания границ между дисциплинами, о возможной утрате собственно филологической идентичности в подходе к литературе.<sup>25</sup>

Актуальные аспекты исследования проблем междисциплинарного изучения литературы намечает современная компаративистика. Так, французский литературовед Ж.Л.Акетт, исходя из рецептивного метода «общей интертекстуальности», рассматривает текст в пространстве разнообразных переключек, в том числе с живописью, музыкой, мифологией, кино, когда ученый «сам конструирует свой объект исследования».<sup>26</sup> Решающим в таком случае становится понимание подобных переключек – ограничивается ли изучение их поверхностной констатацией или ведет к глубокому пониманию, затрагивающему сущностную основу междисциплинарных взаимодействий.

По проблемам междисциплинарных связей публикуется множество работ, авторы которых разрабатывают разнообразные

---

<sup>22</sup> Dubreuil Laurent. «La fin des disciplines?»/ Labyrinthe, n°27, 2007. EAN 9782952613149.

<sup>23</sup> Baratin Ulysse. De l'interdisciplinarité à l'indiscipline.//Acta fabula, vol. 12, n° 5, «Le partage des disciplines», Mai 2011. <http://www.fabula.org/acta/document6364.php>.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Haquette J.L. Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée. Rosny-sous-bois Bréal. 2005; Пахсяян Н.Т. Акетт Ж.Л. Европейские чтения // Реферативный журнал. Серия 7, № 4. М.: ИНИОН РАН, 2005. С. 27-34.

аспекты междисциплинарного направления в изучении литературы, изменяющие и расширяющие исследовательскую парадигму: «От междисциплинарности до трансдисциплинарности? Новые проблемы, новые объекты исследований в литературе и гуманитарных науках».<sup>27</sup> Сотни и сотни трудов, посвященны данной проблематике.

В отечественной науке к проблемам междисциплинарного подхода в филологии неоднократно обращался журнал «Новое литературное обозрение». Уже в самом начале XXI века (2002, № 55) И. Прохорова, открывая дискуссию говорила об исчерпанности «чистой филологии», высказала предположение: *«Либо рождается какой-то другой тип науки, названия которому мы пока не можем подобрать, либо происходит перераспределение весовых категория внутри традиционных дисциплин»*. Материалы круглого стола были симптоматично озаглавлены «Новый гуманитарий в поисках идентичности». Междисциплинарный подход характеризует большинство публикаций в этом журнале, множество разнообразных конференций, которые проводят вузы<sup>28</sup>.

В декабре 2009 г. в формате круглого стола прошло обсуждение книги Н. Автономовой «Открытая структура: Якобсон-Бахтин-Лотман-Гаспаров» (издательство РОССПЭН). Как пояснила Н. Автономова, понятие «Открытой структуры» позволяет иначе увидеть давнее соседство филолога и философа: оно проблематизирует и по-новому освещает каждого из них<sup>29</sup>.

Подводя итоги междисциплинарным исследованиям факультета филологии и журналистики Южного федерального

---

<sup>27</sup> Ferré Vincent Information publiée le 17 novembre 2014. De l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité? Nouveaux enjeux, nouveaux objets de la recherche en littérature et sciences humaines . [https://www.fabula.org/actualites/de-l-interdisciplinarite-la-transdisciplinarite-nouveaux-enjeux-nouveaux-objets-de-la-recherche-en\\_65666.php](https://www.fabula.org/actualites/de-l-interdisciplinarite-la-transdisciplinarite-nouveaux-enjeux-nouveaux-objets-de-la-recherche-en_65666.php)

<sup>28</sup> Например, XLVIII Международная научно-практическая конференция «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (г.Новосибирск, 18 мая 2015 г.).

<sup>29</sup> Круглый стол был назван «“Открытая структура” в контексте междисциплинарности» материалы его посвящены обсуждению книги Н. Автономовой в Российском Государственном Гуманитарном Университете. Материалы дискуссии опубликованы в журнале «Вопросы литературы», 2010, № 6.

университета (Ростов-на-Дону, 2007) В.А. Минасова (составитель материалов) выделила следующие аспекты изучения проблемы: 1) *онтологический*, 2) *эпистемологический*, 3) *телеологический*, 4) *«нормативный»*, 5) *«генетический»*, 6) *исторический*, 7) *социокультурный*, 8) *психологический аспект*.<sup>30</sup> Каждый из названных содержит огромное пространство смыслов, направлений исследования, доминантных и «смежных» методологических подходов.

В.А. Минасова права, когда пишет об изначальной междисциплинарности филологического знания. Действительно, едва ли не парадокс в том, что все обозначенные здесь аспекты «междисциплинарности» в разных соотношениях и по-разному, на разной философской, социокультурной и методологической основе определяют проблематику каждого серьезного литературоведческого исследования в XX веке, – и не только корифеев литературоведческой мысли, таких как В.М. Жирмунский, М. Бахтин, С.С. Аверинцев или Ю.М. Лотман, хотя именно с Ю.М. Лотманом, тартуской школой, структурализмом порой связывают новый этап изучения интердисциплинарности гуманитарного знания в отечественной науке.

В рамках небольшой статьи нас интересует преломление элементов междисциплинарного подхода в литературоведческом анализе художественного произведения в контексте его связей с социокультурным и методологическим пространством современного филологического и – шире – гуманитарного знания. Литературоведение выполняет в этом случае роль ведущей дисциплины, тогда как социология, психология, культурология, история, онтология, мифология, философия, семиотика – роль «ведомых» дисциплин. Это ни в коей мере не умаляет роли этих дисциплин в изучении двудресности массовой и немассовой литературы – проблемы, определяющей специфику интерпретационной модели, используемой нами при анализе литературного текста.

---

<sup>30</sup> В.А. Минасова определяет методологию, лежащую в основе каждого из выделенных аспектов интердисциплинарного изучения литературы. См.: Минасова В.А. Междисциплинарные подходы в филологических исследованиях. Ростов-на-Дону 2007 – <http://docs.podelise.ru/docs/index-4031.html>

В своем исследовании интерпретации литературно-художественного произведения / текста мы не станем затрагивать теоретические аспекты проблемы, связанные с обилием заложенных в тексте кодов, «аффективных» или «интенциональных иллюзий», хотя, безусловно, в контексте интересующего нас вопроса остается важной «референциальная иллюзия», которая формируется и трансформируется в процессе эволюции литературы.<sup>31</sup> Попытки обосновать новый подход к проблемам интерпретации литературного произведения с опорой на достижения семиотики и рецептивной эстетики нашли воплощение в трудах Р. Барта, В. Изера, П. Рикера, Поля де Мана, Ж. Деррида, У. Эко, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, исследовавших феномен текста, читательского восприятия, «аллегории чтения», «открытого произведения», «горизонт ожидания», модели чтения и читателя, роль «интерпретативных сообществ» – в осмыслении и оценке произведений литературы, обоснованную американским литературоведом Стенли Фишем («Is There a Text in the Class?», 1980).<sup>32</sup>

При изучении проблемы необходимо учитывать разнообразные модели, коды и «иллюзии», которые лежат в основе процессов интерпретации и реинтерпретации; обусловленную множеством факторов субъективность интерпретации как таковой. Сложность проблемы чтения и читателя как социокультурной и психологической проблемы, определяющей вектор интерпретации, охарактеризовал французский литературовед А. Компаньон: «*Опыт чтения, как и любой человеческий опыт, неизбежно является двойственным, неоднозначным, нецельным: он раздирается между пониманием и любовью, между филологией и аллегорией, между свободой и принуждением, между вниманием к иному и заботой о себе*».<sup>33</sup> Но в том и состоит цель аналитических усилий, чтобы исследовать этот столь сложно реализуемый опыт – изучения и восприятия литературы, литературных произведений, применения его, в том числе, в преподавательской работе.

В данном случае нас интересует проблема интерпретации произведений массовой литературы, которые часто оцениваются с

---

<sup>31</sup> Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН INTRADA. 2001. С. 188-189

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Компаньон А. Демон теории. М.: Изд. Им. Сабашниковых. С. 192



позиций «элитарности», как явление второго ряда, тогда как область этой литературы чрезвычайно широка, а роль в литературе и в общественной жизни весома.

Любой художественный текст, в том числе массовой литературы, содержит «альтернативные пласты смыслов», которые прорастают, трансформируются в потоке сменяющих друг друга эпох. Не вызывает сомнений ответ на вопрос, кто из писателей оказал более глубокое влияние на литературный процесс первой половины XIX века – Жорж Санд, А. Дюма или Стендаль. А между тем, «время сделало шаг» – и «репутация», осмысление места этих писателей, их вклада в литературу, как и самой литературы, изменились.

В XX веке эволюция филологической мысли выдвинула на первый план по-новому понимаемый аспект эстетической аксиологии, связанный с проблемой письма, читателя, восприятия и интерпретации произведений литературы – читательской и филологической. Стало очевидно, что границы между элитарной и массовой литературой относительны, условны, их изучение предусматривает, помимо художественных, исследование социокультурных и исторических процессов функционирования общественного сознания, освоение принципов и законов семиотики. В разные эпохи многие великие писатели, создатели неповторимых художественных миров, в своем творчестве совмещали новаторские достижения с массовым началом, воплощением мифологических моделей, коллективного бессознательного, – с разнообразными компонентами эстетики клиширования.<sup>34</sup> *«История выдвигает – или навязывает – новую проблематику литературного слова, письмо все еще погружено в воспоминания о своей прошлой жизни, ибо слово никогда не бывает безгрешным: слова обладают вторичной памятью, которая чудесным образом продолжает жить среди новых языковых значений»*, – пишет Р. Барт.<sup>35</sup> Литература при всех своих трансформациях сохраняет память о времени, напластовании эпох, об эстетических канонах, клише и завоеваниях не только прошлого, но и настоящего, – не только элитарная, но и массовая. Своеобразная антиномия массового и немассового является

---

<sup>34</sup> Литвиненко Н.А. Массовая литература и романтизм. М.: Экон-информ. 2016.

<sup>35</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. Антология. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга. с. 334

универсальным свойством литературы на определенных этапах ее развития, при этом векторы, лежащие основании ее различных пластов, могут «расходиться», вступать в новые «гибридные» связи и соотношения.<sup>36</sup>

В этой связи важно обозначить продуктивность использования двудресного подхода при изучении литературных произведений, принадлежащих не только к немассовой, но и к массовой литературе, – с учетом стадильной специфики феномена. Это необходимо для более глубокого понимания процессов эволюции и функционирования литературы, взаимосвязи и взаимодействия ее различных пластов, на основе изучения тех междисциплинарных связей, которые формируют механизмы порождения смыслов.

Мы коснемся произведений, принадлежащих к разным направлениям и эпохам – романтизма, когда складывались «современные» формы массовой беллетристики, – и литературы постмодернизма, интенсивно использующей разновременные и разностилевые повествовательные дискурсы массовой литературы, в том числе выработанные на почве романтических традиций.

Отвергавший любые эстетические каноны, романтизм переосмысливал и создавал мифологические художественные модели; романтическая ирония вводила полифонические мотивы, двойственные мотивировки и оценочные подходы; процессы символизации бесконечно множили пространство семантических связей и соотношений. В силу особенностей национально-исторических, социокультурных и личностных парадигм восприятия произведения романтизма, как и позднее постмодернизма, неизбежно порождали и порождают различные, порой «альтернативные» интерпретации, обращены к массовой и элитарной аудитории. Мы оставляем в стороне все многообразие соотношений, которые не укладываются в обозначенную здесь альтернативную модель.

Репрезентативен феномен творчества А. Дюма, одного из классиков массовой литературы XIX века. Так, в последней части тетралогии, посвященной Великой французской революции («Графиня де Шарни», 1855), писатель вводит в новое

---

<sup>36</sup> Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII–первая половина XVIII века. М.: ИМЛИ РАН. 2008; Литвиненко Н.А. Массовая литература и романтизм. М.: Экон-информ. 2016.

мифологическое пространство своего героя-демиурга. Калиостро на заседании масонской ложи вещающего о будущем человечества: «И тогда, братья, глазам Господа откроется великолепное зрелище..., народы протянут друг другу руки через реки и моря, а на вершине самой высокой горы поднимется алтарь, алтарь братства».<sup>37</sup> Дюма использует трансдисциплинарный дискурс христианско-социалистического мифа, не заостряя его социальные аспекты, как Жорж Санд или Гюго, не противопоставляя, подобно Беранже, Священный союз народов Священному союзу королей.

Христианско-утопический дискурс, в силу трансдисциплинарности риторической традиции воспевания золотого века грядущего братства обнаруживает стилистику клишированности. В процитированных строках, в пафосе их утверждения звучит чрезмерность, преувеличенность, да и вложены эти слова в уста как будто непогрешимого, героя-пророка, – но и героя в маске. «Калиостро остался в подземных глубинах, погрузившись в молчание и темноту, подобно индийским богам, в тайну которых он, по собственному его утверждению, был посвящен еще две тысячи лет назад».<sup>38</sup> Наивный читатель может воспринять описанную сцену в ее прямом смысле – как пророчество, возвышающее героя, но более внимательный, «компетентный» читатель увидит в ней рисовку, самовозвеличивание героя, иронию повествователя над этим подобием индийского бога. Дюма формирует эффект не столько сопереживания, сколько иронического остранения героя, пробуждая читательскую рефлексию, тем самым расшатывая, если не разрушая один из канонов массовой литературы. Писатель соединяет сакральный ореол, которым окружил себя Калиостро, с его авантюризмом. При этом ирония затрагивает и социокультурную семантику речей героя. Читатель, знакомый с многочисленными трудами социалистов утопического толка, в воздухе времени улавливавший обещания грядущего, пытавшийся соотнести пророчества Калиостро с действительностью Второй империи, приходил к малоутешительным мыслям. И тогда руссоистско-социалистический миф, опрокинутый в прошлое, смыкался с обещанием будущего, ставшего таким отдаленным после 1848 и 1851 года. Анализ

---

<sup>37</sup> Dumas A. La Comtesse de Charny. P., 1860. Т. 3. P. 110

<sup>38</sup> Там же.

процессов мифологизации, характеризующих послереволюционную эпоху и переплетение эпох, позволяет увидеть продуктивность междисциплинарного подхода к изучению и интерпретации произведений массовой литературы, особенностей ее функционирования в середине XIX века.

«Амбивалентность» разнообразных заложенных в произведении смыслов и стратегий, сочетающих массовое и немассовое в литературном дискурсе, присуща и великим произведениям – Шекспира или Сервантеса, Л. Толстого или Бальзака, У. Эко или Г. Гессе. Но данное свойство распространяется и на произведения с «неоднозначной» репутацией, к которым, – заслуженно или незаслуженно – прикреплен ярлык «популярности», массовости (Э. Сю, Дюма, Гюго), чьи романы обладают множественностью векторов восприятия и оценочной семантики.

Проблему «двойственной» интерпретации массового в романтическом и неромантическом сознании эпохи – как социокультурную, психологическую и эстетическую проблему – художественно исследовали Г.Флобер в «Мадам Бовари», Мопассан в романе «Жизнь», как и Ален Фурнье в «Большом Мольне», А.Франс в историческом романе «Боги жаждут», Т.Манн в «Докторе Фаустусе», Г.Гессе в «Игре в бисер», Дж.Барнс, Дж.Фаулз, У.Эко, Г.Грасс. В созданных писателями художественных мирах воплощена вечная, неизбывная драма – столкновения представлений о жизни с самой жизнью. Реальность изображаемого мира в литературном произведении пропущена через призмы его внутритекстовой и внетекстовой интерпретации автором, повествователем, героями – и исследователем, «читательским сообществом» и конкретным читателем. Поэтому «эффект реальности», как и сама эта «реальность», всегда потенциально неисчерпаемы, «двуадресны» – в контексте нашей проблемы. Читателем «Мадам Бовари» является и «бедная» героиня, которая, по словам Флобера, *«в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно»*, – и представители интеллектуальной элиты – Бодлер, Ламартин, Гюго, Жорж Санд, и сам Флобер, соединивший в себе, казалось бы, несоединимое: «Бовари – это я сам»...

Романтизм создал собственную эстетическую парадигму, отрицая прозу жизни, обыденную реальность во имя Духа и идеала, «угадал несовместимость» Духа и омассовления сознания,

художника – и филистера,<sup>39</sup> тем самым обозначив одну из предпосылок трагедий будущего, о которых писал Х. Ортега-и-Гассет. Но, обозначив, осознав ее, он создавал и другие философско-эстетические коды прочтения такой трагедии, предпосылки ее преодоления – Гельдерлином, П.-Б. Шелли, Жорж Санд, – если не Леверкюном, то его создателем – Т. Манном, Р.Ролланом, Г.Гессе и, соответственно, читателем, «считывающим» элитарный социокультурный код и запрос.

Обращаясь к феномену массового искусства и массового сознания, писатели-постмодернисты в поэтике и в жанровых стратегиях своих романов интенсивно используют технику и приемы романтического письма, при этом массовое, будучи по своей эстетической природе полифункциональным, взаимодействует со всеми элементами и пластами культуры предшествующих и современной эпох, находя воплощение в тексте и интертексте ими создаваемых произведения. Соответственно изучение специфики массового в постмодернизме предполагает наличие в исследовательской матрице ученого знания многих смежных дисциплин – философии, истории, семиотики, социологии, антропологии, психологии восприятия..., но и межэстетических связей в контексте сложившихся в данный период или в последующие эпохи историко-литературных представлений.

И.П.Ильин справедливо подчеркивает эстетический эклектизм – «органическое сосуществование» в постмодернизме «различных художественных методов, в том числе и реализма», сводя последний к приемам и принципам жизнеподобия. Литературовед традиционно отмечает связи постмодернизма с тривиальной, массовой литературой, подчеркивает псевдореалистический, квазиреалистический характер ее реализма. Упрощая, он видит в произведениях писателей-постмодернистов «примитивизированную одномерную картину действительности, соответствующую представлению обывателя».<sup>40</sup> Такая интерпретация не учитывает уровни и специфику подобной литературы, особенности ее функционирования в общем коммуникативном пространстве эпохи

---

<sup>39</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/index.htm>

<sup>40</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 156

и эпох, неоднозначность заложенных в этой литературе рецептивных и референциальных стратегий. Процесс «диффузии высокой и массовой культуры», о котором писала Н.Б.Маньковская,<sup>41</sup> не отменил проблемы исследования генезиса и особого соотношения этих пластов в литературе постмодернизма<sup>42</sup> – и необходимости учитывать при ее изучении специфику заложенных в тексте произведения «адресных» интенций, интерпретационных моделей.

Функцию моделирования массового и немассового в произведениях литературы – и романтизма, и постмодернизма – выполняют разнообразные приемы смещения, совмещения, размывания смыслов, стилистических сдвигов, смены повествовательных регистров, интертекстуальной игры, метафоризации текста, в том числе и использования иронии. Именно иронию многие исследователи рассматривают в качестве органического свойства постмодернизма, порой как (квази) синоним «постмодерна».<sup>43</sup> Ирония на генетическом уровне сближает с романтизмом произведения писателей-постмодернистов, тяготеющих к пародированию массовой литературы и к самопародированию<sup>44</sup>. Пародирование – один из аспектов иронического дискурса – принципиально трансформирует ценностную парадигму любого произведения искусства, вводя в

---

<sup>41</sup> Круглый стол «Новый гуманитарий в поисках идентичности» // НЛО 2002, № 55. с. 150. <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/55/guman.html>

<sup>42</sup> Н.Б.Маньковская полагает, что постмодернизм отличает «принципиально новое, по сравнению с модернизмом, отношение к массовой культуре: если дихотомия высокого и массового искусства знаменовала собой «великий водораздел» в эстетике XIX-XX веков, то постмодернизм врачует нанесенную культуре рану». См.: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алтейя, 2000/. С.150. <https://studfiles.net/preview/3049053/page:2/>

<sup>43</sup> Schoentjes P. Poétique de l'ironie, P., coll. «Points/Essais-Inédits», 2001.

<sup>44</sup> Ихаб Хассан определил самопародию как характерное средство, при помощи которого писатель-постмодернист пытается сражаться с «лживым по своей природе языком», и, будучи «радикальным скептиком», находит феноменальный мир бессмысленным и лишённым всякого основания. Поэтому постмодернист, «предлагая нам имитацию романа его автором, в свою очередь имитирующим роль автора, пародирует сам себя в акте пародии». См.: Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature. Urbana, 1971.

изображение массового/немассового немассовое/массовое измерение («Уллис» Джойса, столь противоречиво интерпретируемый эпос Я. Гашека, театр абсурда, пародирование в XX веке тематических форм романских жанров, в частности, детектива, исторического, любовно-психологического романа – или традиций готики, мелодрамы).

Элемент массового в структуре постмодернистского текста приобретает иную, чем в романтизме, двудресность, будучи по-новому обращен не только к демократическому, как в XIX веке, но и к немассовому читателю, имеющему богатый опыт восприятия современной медиаккультуры. О возможности и реальности подобной интерпретации постмодернистского текста писал автор «Имени Розы».<sup>45</sup> Двудрессная модель формировалась и транспонировалась в литературу постмодернизма, в том числе, через парадигму массовой литературы, которая в XX веке заняла приоритетное положение в постиндустриальном мире «восставших» и победивших масс.

За двудресностью стоит процесс актуализации семантики знаков, которые при ироническом использовании, в типологически сходных системах актуализируют и поляризуют свои смыслы. При изучении семантики романтических знаков, их функционирования в новых эстетических контекстах модернизма или постмодернизма особо значима, как отмечалось, «власть интерпретативных сообществ», влияющих на выбор моделей, кодов интерпретации. Изучение таких сообществ предусматривает возможность предвидеть или открывать «интерпретационные парадигмы и формы познания» (*paradigmes d'interprétation et des formes de connaissance*),<sup>46</sup> устанавливать связь между бесконечностью мира и его представлением в литературном воображении. Через отношение знака к другим знакам исследуется смысл, интерпретативный процесс чтения.<sup>47</sup>

У.Эко различал «семантического читателя», который сосредоточен на содержании текста, и «семиотического», который

---

<sup>45</sup> Эко У. Интертекстуальная ирония и уровни чтения / О литературе. Эссе. – <https://culture.wikireading.ru/76869>

<sup>46</sup> Del Lungo Andrea. Pour une «sémiologie historicisée», Extrait de «La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire», P., Éditions du Seuil, «Poétique», 2014 (p.13 à 23).

<sup>47</sup> Там же.

сосредоточивает внимание на том, «как текст написан», пребывает «в погоне за цитатами», эти типы читателей «не полностью идентичны». <sup>48</sup> Речь идет о «двойном коде», который был введен Чарльзом Дженксом и который подразумевает «конструирование внутри текста двойной парадигмы интерпретации». <sup>49</sup>

Создание ее присуще многим представителям романтизма, которые вводили в литературу фольклорные мотивы, демократизировали язык, создавали «сказки о современности», фантастические миры, разнообразные мифы. Смешение, взаимодействие подобных философско-эстетических кодов с элитарными концепциями и идеями входило в теорию романтической иронии, поэтику произведений Новалиса и Гофмана, Байрона и Э. По, Вордсворта и Шатобриана...). Но «двойной код», двуадресность присущи произведениям и тех, кто пришел им на смену в XX веке. Уточняя свою концепцию роли поэтики массового в постмодернизме, И.П. Ильин подчеркивает, что пародийным осмыслением более ранних – и преимущественно модернистских произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов писатель-постмодернист апеллирует к самой искушенной аудитории. <sup>50</sup> Необходимо уточнить: за этим процессом стоит не только «эпистемологическая неуверенность», проблематизация любых смыслов, о которой пишет современный ученый (D'haen, 1986), <sup>51</sup> но и выработка новых форм читательской рефлексии, формирование новой читательской аудитории. Учитывая формы «иммерсивного» и «рефлексивного» восприятия текста, об особенностях которого писала Кристина Брунс, <sup>52</sup> постмодернизм формирует, «воспитывает», создает новую читательскую аудиторию.

По видимости стирая грани между массовым сознанием и элитарным, самой поэтикой своей интертекстуальности, постмодернизм «разводит» эти уровни и типы восприятия текста,

---

<sup>48</sup> Эко У. Интертекстуальная ирония и уровни чтения / О литературе. Эссе. – <https://culture.wikireading.ru/76869>

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA. 2001. – 384 с. – [twirpx.com/file/149376/](http://twirpx.com/file/149376/)

<sup>51</sup> Там же

<sup>52</sup> Bruns Vischer C. Why Literature? The value of literary reading and what it means for teaching. N.Y.: Continuum, 2011.



пробуждает в читателе рефлексию над материалом и формирует социальный, психологический, эстетический (в разных соотношениях) – новый ценностный запрос. Он не лежит на поверхности, но это не значит, что он не существует.

При изучении произведений разных эпох, принадлежащих к различным уровням и пластам литературы, важно учитывать заложенную в структуре текста двуадресность, чтобы не впасть в «иссушающую альтернативность» (выражение А. Компаньона) – или, что гораздо хуже, – догматическую безальтернативность интерпретаций и оценок. В то же время очевидно, что любая альтернатива, любая двуадресность, как и двойной код, содержат множество промежуточных позиций и измерений, которые важно учитывать при изучении литературы. При этом междисциплинарный подход расширяет познавательные ресурсы исследования текста. Перефразируя слова Н. Автономовой, мы не должны отказываться от «дисциплинарной строгости», не должны «терять эпистемического тонуса и самого познавательного запроса как опоры европейской культуры». <sup>53</sup> Разработка теории и методологии междисциплинарного подхода, изучение междисциплинарных и трансдисциплинарных (мультидисциплинарных) связей и соотношений открывает перед литературоведом новые исследовательские горизонты.

*Ninel Litvinenko*

### **INTERPRETATION OF LITERARY TEXT: SOME ISSUES**

**Key words.** *Text, double code, reception, interpretation, interdisciplinary studies, mass literature, romanticism, postmodernism, duality of patterning.*

The article defines specific peculiarities of interdisciplinary research in literature studies, the concept of the double code expressed by U. Eco. It gives foundation for the combination of the mentioned concepts while doing a research of mass literature. It proves the existence of the duality of patterning and the double code, and gives the possibility and perspective of alternative interpretation of the text, including the works of popular and mass literature. The interdisciplinary approach calls for more responsible attitude of a researcher applied to the usage of methodology of connected disciplines.

---

<sup>53</sup> Круглый стол «Новый гуманитарий в поисках идентичности» // НЛО 2002, № 55. – <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/55/guman.html>

## СЕНАРИИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛАТИНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ

*Ключевые слова:* Средние века, латинская гимнография, сценарии, гимн.

В средневековой латинской гимнографии сценарии (или их средневековая имитация) используются достаточно часто. Этот размер привычен для средневековых гимнографов со школьной скамьи, благодаря тому, что в программу средневековой школы входили написанные сценариями комедии Теренция. Судьба комедий Теренция оказалась счастливой: со времени его смерти в 159 г. до н.э. они не сходили со сцены<sup>54</sup>. Частью школьной программы тексты Теренция стали еще во 2-ой пол. II в. до н.э.<sup>55</sup> и в этом качестве наряду с Вергилием, Саллюстием и Цицероном были известны Кассиодору<sup>56</sup>. Благодаря рекомендациям, сформулированным в Кассиодоровых «Установлениях», Теренция читали в течение всего периода Средних веков. Примером может послужить свидетельство Вальтера, епископа Шпейера (967–1027). В предисловии к «Житию св.Христофора» Вальтер перечисляет авторов, которых он читал, участь в соборной школе, и на почетном месте среди них находим Теренция<sup>57</sup>. Отрывки из комедий Теренция цитировали Альдхельм, Беда Досточтимый, англосаксонские писатели X в., например, Бюрхферд из Рэмси, автор житий святых и исторических сочинений<sup>58</sup>. В X в. увлечение Теренцием стало особенно заметно благодаря обращению к нему Хросвиты Гандерсгеймской. Свидетельством популярности произведений Теренция и, соответственно, знакомства образованных людей с сценариями могут послужить семьсот тридцать средневековых манускриптов,

---

<sup>54</sup> *A Companion to Terence*, First Edition. Ed. Antony Augoustakis and Ariana Traill. Oxford, 2013. P.380.

<sup>55</sup> *A Companion to Terence*. P.382.

<sup>56</sup> *A Companion to Terence*. P.382.

<sup>57</sup> Copeland, R. *The Oxford History of Classical Reception in English Literature: Volume 1: 800–1558*. P.22-23.

<sup>58</sup> Copeland, R. *op.cit.*, P.24.

дошедших до наших дней, при этом сто из них были созданы в период с IX по XIII вв.<sup>59</sup>.

Сенарии знали два периода расцвета: X-XI вв., когда впервые появились гимны, написанные этим размером, и XIV-XV вв., когда гимнографы словно бы заново открывали для себя античные размеры, пользуясь их ритмическими имитациями.

Темы первого периода расцвета довольно разнообразны: среди гимнов, написанных сенариями, находим песнопения, прославляющие святых, но также и гимны «На освящение церкви»<sup>60</sup>, «Господу Христу»<sup>61</sup> и «На утренних хвалах»<sup>62</sup>. Среди гимнов второго периода только один посвящен празднику – «На праздник Свв.Реликвий»<sup>63</sup>, все остальные посвящены святым. Иными словами, этот размер постепенно начинает использоваться только для написания гимнов о святых.

Три гимна, среди них и известный как самый ранний, написанный сенариями, посвящены свв.апп.Петру и Павлу, еще два укрепляют связь этого размера с ликом апостолов – «Гимн о св.Андрее»<sup>64</sup> и «На праздник святых апостолов»<sup>65</sup>.

Гимн «Золотым светом и розовой красой...»<sup>66</sup>, посвященный свв.апп. Петру и Павлу, относят к ранним гимнам, написанным сенарием. Его автором называют некую сицилийку по имени Элпида, но кроме имени и места жительства о ней ничего не известно<sup>67</sup>. Датировка гимна также не точна. Согласно устному преданию, гимн мог быть написан и на рубеже V и VI вв., и на рубеже VIII и IX вв., предположительно Павлином Аквилейским<sup>68</sup>. Гимн начинается с обращения к Богу:

Золотым светом и розовой красой,  
Свет светов, Ты наполнил весь мир,  
Украшая небо славным мученичеством

---

<sup>59</sup> *A Companion to Terence*. P.397.

<sup>60</sup> АН 51, 117.

<sup>61</sup> АН 51, 108-109.

<sup>62</sup> АН 2, 68.

<sup>63</sup> АН 23, 97.

<sup>64</sup> АН 2, 71.

<sup>65</sup> АН 23, 80.

<sup>66</sup> *Early Latin Hymns*. Ed.A.S.Walpole. Cambridge, 1922. – 445 p. p.395.

<sup>67</sup> *Op.cit.*, p.395.

<sup>68</sup> *Op.cit.*, p.395.

В этот священный день, который приносит грешным милость<sup>69</sup>.

Гимнограф не называет имен апостолов, однако перечисляет факты, которые должны помочь читателю немедленно вспомнить, о ком идет речь: «Ключарь неба, Учитель мира»<sup>70</sup>, «На кресте один, посредством меча другой побеждающий»<sup>71</sup>. Третья и четвертая строфы гимна представляют собой молитвенные обращения к каждому из апостолов:

Уже, благой пастырь Петр, милосердный, прими  
Обеты молящихся и греха узы  
Развяжи властью, тебе данной,  
Которой всем небо по слову закрываешь, открываешь.

Учитель замечательный Павел, привей [добрые] обычаи  
И духом позаботься перенести нас на небо,  
Пока совершенному не будет щедро даровано более полное  
[вознаграждение],  
Что более слабому приносим отчасти<sup>72</sup>.

В конце VIII или в начале IX вв. был написан еще один гимн «На день свв.ап.Петра и Павла»<sup>73</sup>. Его автором является Павлин Аквилейский (ум.802 г.). Гимн состоит из девяти строф по пять строк. В первой же строфе автор сообщает, что «праздник, блаженный во всех сторонах света»<sup>74</sup>, посвящен памяти «Блаженного Петра, святейшего Павла»<sup>75</sup>. Цепочка образов второй строфы показывает, что память обоих святых недаром празднуется в один день: «Они суть две оливы перед Господом,/ И светильники, сияющие светом,/ Два пресветлых светила небесных»<sup>76</sup>.

В основу характеристики св.ап.Петра положена его власть «вязать и решить», но Павлин излагает эту мысль более пространно, чем она выражена в гимне «Золотым светом и розовой красой...»:

Что бы он ни связал узами на земле,  
Будет крепко связано среди звезд,

---

<sup>69</sup> Op.cit., p.395.

<sup>70</sup> Op.cit., p.395.

<sup>71</sup> Op.cit., p.395.

<sup>72</sup> Op.cit., p.395.

<sup>73</sup> АН 50, p.141-142.

<sup>74</sup> АН 50, p.141.

<sup>75</sup> АН 50, p.141.

<sup>76</sup> АН 50, 141.

И что развяжет на земле по своему суду,  
Будет развязано под лучами с неба,  
Он будет судьей мира при конце света<sup>77</sup>.

Более развита и характеристика св.ап.Павла: «Ему равен Павел, Учитель Народов,/ Святейший храм избрания,/ Соравный в смерти, общник в венце»<sup>78</sup>. Согласно Павлину, св.апостолы удостоились равной славы после своей мученической смерти: «Оба светочи и краса Церкви/ В мире сияют ясной мерцающей славой»<sup>79</sup>.

Гимн Павлина интересен тем, что в нем есть обращение к городу, в котором св.апостолы претерпели мученичество, - к Риму:

О блаженный Рим, который таких вождей  
Обагрен драгоценной кровью,  
Ты превосходишь всю красоту земного мира  
Не хвалой своей заслугам святых,  
Кого жестокими мечами ты зарезал<sup>80</sup>.

Так в гимнографии появляется образ города, запятнавшего себя преступлениями, образ, который позже будет развит в гимне «На Успение Пресв.Богородицы»<sup>81</sup>, написанный элегическим дистихом в X в.

Гимн «На освящение храма», датирующийся IX-X вв., вспоминает события Ветхого Завета, а именно: строительство храма царем Соломоном:

Высший из Вождей, Наилучший Расширитель пределов,  
Соломон, храм мира Богу посвящает  
Вышей радостью, изобилием на родине  
Священным числом дважды семи дней<sup>82</sup>.

Раскрывается и смысл строительства новой церкви и устройства «алтаря, который должно освятить Святейшему Владыке»<sup>83</sup>. Освящение новой церкви помогает восстановить гармонию мира, некогда поврежденного грехопадением Адама и Евы: «Господь/ Да просветит мрачное, разломанное сделает целым/

---

<sup>77</sup> АН 50, 141.

<sup>78</sup> АН 50, 142

<sup>79</sup> АН 50, 142.

<sup>80</sup> АН 50, 142.

<sup>81</sup> АН 23, 74-76.

<sup>82</sup> АН 51, р.117.

<sup>83</sup> АН 51, р.117.

И в надежном убежище да защитит несчастных»<sup>84</sup>. И позже гимны для праздника освящения церкви писались сенариями.

Гимн «На [день] святых апостолов» датируется рубежом X и XI вв., но часть его, «Гимн о св.Андрее», обнаруживается в рукописях столетием раньше, так что можно предположить, что и гимн, восхваляющий всех апостолов, можно отнести к концу IX- началу X вв.

«Гимн о св.Андрее» показывает, как исполняли гораздо более длинный гимн «На [день] святых апостолов». Более короткий гимн начинается с обращения к св.апостолу:

Милосердный Андрей, кротчайший из святых,  
Стяжи милость нашим прегрешениям  
И нас, которые отягощаются бременем грехов,  
Поддержи своим заступничеством<sup>85</sup>.

За молитвенным обращением к св.апостолу следует припев, состоящий из четырех строф. Припев может использоваться как самостоятельная молитва ко Христу. Припев связывается с основным текстом гимна благодаря упоминанию «их [апостолов] заслуг, приятных Тебе»<sup>86</sup>, «их [апостолов] славных молитв»<sup>87</sup>, в остальном он достаточно автономен.

Гимн «На [день] святых апостолов», возможно, могли исполнять и без припева, либо объединять отдельные строфы, посвященные апостолам, и петь получившиеся тексы как отдельные гимны. Он состоит из двенадцати строф, в каждой из которых упоминаются один или два апостола, например, «Двойные светильники Небесного Чертога,/ Иаков и Иоанн Богослов...»<sup>88</sup>, «Иаков Праведный, брат Иисуса Господа»<sup>89</sup> или «Варфоломей, золотое светило Неба»<sup>90</sup>.

Каждая строфа представляет собой короткую молитву, в которой соединены и молитвенное обращение к святому, и его краткая характеристика, например:

Лука, верный носитель Христова догмата,

---

<sup>84</sup> АН 51, р.118.

<sup>85</sup> АН 2, 71.

<sup>86</sup> АН 2, 71.

<sup>87</sup> АН 2, 71.

<sup>88</sup> АН 51, р.121.

<sup>89</sup> АН 51, р.121.

<sup>90</sup> АН 51, р.122.

Девственник, презирающий плотскую страсть,  
Врач ученый души и тела,  
Исцели старые раны больного сердца<sup>91</sup>.

В гимне нет традиционного заключения, но поскольку после строф, прославляющих апостолов, поется припев, то славословие, завершающее его, одновременно становится и концом всего гимна:

Да будет Тебе, Иисусе, Благословенный Господи,  
Слава, доблесть, почесть и власть  
Вместе с Отцом и Святым Утешителем,  
С Кем Ты царствуешь, Боже, до века<sup>92</sup>.

В это же время (X-XI вв.) был создан еще один гимн, прославляющий отдельный лик святых, - «На праздник многочисленных мучеников»<sup>93</sup>. Открывается он образом прекрасного поля:

Хор святых, Христе, Твоим даром  
Цветоносное поле, богатое миром и войной,  
Лилии как символ мира и розы как символ воинского  
служения,  
Когда жатва поспевает, собираются в пучки<sup>94</sup>.

Однако далее растительный образ не развивается. Источником образов для гимнографа становится Откровение св.ап.Иоанна Богослова:

Священное множество блаженных дружин  
Мученики Христовы сияют в горних,  
Окутанные в столы, убеленные кровью,  
Последователи Агнца, золотое воинство.

Ибо они мужи-воители сияющие,  
Которых не одолел нечестивый хищник,  
Следуя за Христом по сияющему следу,  
И Он Сам их Вождь, блаженные последователи<sup>95</sup>.

Ко всему лику мучеников поющие гимн обращаются с прошением: «... скованных плотью,/..., освободите нас от кандалов,/Чтобы мы могли узреть блаженный конец»<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> АН 51, р.122.

<sup>92</sup> АН 51, р.121.

<sup>93</sup> АН 51, р.127-128.

<sup>94</sup> АН 51, р.127.

<sup>95</sup> АН 51, р.128.

<sup>96</sup> АН 51, р.128.

Гимны о святых, написанные сенариями, появились уже в первый период расцвета сенариев, но они были немногочисленны. Тем не менее, они послужили образцами для более поздних гимнов. Зачины первых гимнов представляют собой обращения ко Христу, например, зачин «Гимна о святом Корнелии» (X в.):

Тебя, Христе, Слово Отца, Доблесть Прославленная,  
Просим краткими словами восхвалений...<sup>97</sup>

Зачины большинства гимнов, написанных позже, являются вариациями этой идеи. Например, «Гимн о св.Бенедикте Нурсийском», созданный в XII в., начинается так: «Царь Благословенный, благослови и защити/ Восхваляющих Твоего раба Бенедикта»<sup>98</sup>. Веком позже та же мысль начинает «Гимн о св.Героне» (XIII в.): «Царь Вечный, Единственный Творец Света,/ Призри на молитвы наши и молящего народа»<sup>99</sup>. Гимны второго периода расцвета сенариев сохраняют сходные зачины, например: «Иисусе, Вечная Пальма Твоих мучеников, Кто дал бессмертие мученику Пантелеимону...»<sup>100</sup> («О Святом Пантелеимоне», XIV в.), «Превечный Бог, Царь Неоцененный,/ Краса мучеников, и Венец дев...»<sup>101</sup> («О святой Цецилии», XV в.), «Слава, Боже, и Венец мучеников, / Жребий, Жизнь, Благо, Награда, Мир, Радость...»<sup>102</sup> («О святом Власии», XV в.).

Изменения в зачинах гимнов о святых, написанных сенариями, начинаются только в XIVв. Так, первая строфа гимна «О святой Марии Магдалине» (XIV в.) звучит следующим образом: «Сегодня радуется Матерь-Церковь,/ Ибо граждане Неба отмечают праздник/ В честь грешницы *Дщери Иерусалимской*»<sup>103</sup>. Иногда, как в гимне «На перенесение мощей св.Дионисия» (XV в.), гимнограф говорит от лица всех присутствующих на богослужении и поющих гимн: «Да звучат согласно с нашим голосом все органы,/ Да поет все множество людей обоего пола/ Гимн, восхваляя в этот день рождения [в жизнь вечную...]»<sup>104</sup>. Еще одной разновидностью

---

<sup>97</sup> АН 2, р.62.

<sup>98</sup> АН 4, р.103.

<sup>99</sup> АН 12, р.123.

<sup>100</sup> АН 4, р.219.

<sup>101</sup> АН 23, р.152.

<sup>102</sup> АН 23, р. 142.

<sup>103</sup> АН 52, 256.

<sup>104</sup> АН 4, р.126.



зачина стало упоминание начала нового дня: «Власия, замечательного мученика Христова,/ День рождения [в жизнь вечную] распространяет свет по всему миру» («О святом Власии. На вечерне», саес XV)<sup>105</sup>; «Мерцающее светило в этом мире изливает золотое сияние,/ Феб и звезды в твердыню Неба вступают, / Блеск празднеству дают лампы,/ Когда мученик Климент прокладывает путь в высокое небо»<sup>106</sup>. В XV в. появились гимны, которые начинаются с обращения не ко Христу, а к самому святому: «Мученик Квирин, сильный в священной вере...»<sup>107</sup> («О святом Квирине», XV в.); «Святой Григорий, пастырь великой важности,/ Учитель преславный, поистине раб Божий,/ Священнослужитель Богу и понтифик народу/ Града Римского, столь великого достойный имени»<sup>108</sup> («О святом Григории», XV в.).

Большинство гимнов о святых, написанное сенариями, можно отнести к биографическим, пересказывающим жития. Два гимна выделяются тем, что для прославления святого или святой выбирается одно чудо или событие из жития, благодаря которым этих святых можно запомнить и узнавать. Таков, например, гимн «О святом Бенедикте» (XII в.). Гимн состоит из пяти строф, в каждой из которых четыре строки. Как уже говорилось выше, гимн начинается с обращения ко Христу и с просьбы благословить и защитить почитателей святого. О самом св. Бенедикте говорится, что он, «благословенный именем и обычаями,/ Просиял чудесами»<sup>109</sup>. В гимне вспоминаются два чуда, причем одно из них – восстановление разбитого сосуда – всегда связывается только с именем св. Бенедикта. Гимнограф использует это чудо как знак способности святого восстанавливать и души, повреждённые грехом:

Сосуд восстановил, который падение разбило,  
Ныне, сострадая, да восстановит нас душой,  
Выпрашивая для нас Источник Истинного Света,  
По молитве Которого камень излил воду<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> АН 23, р.141.

<sup>106</sup> АН 12, р.104.

<sup>107</sup> АН 4, р.229.

<sup>108</sup> АН 23, р. 185.

<sup>109</sup> АН 4, р.103

<sup>110</sup> АН 4, р.103.

Другое чудо – расторгение уз – также, по мнению гимнографа, становится проявлением способности святого спасать грешников:

Узы связанного расторг, моргнув глазом,  
Милостивый, да разрешит узы наших прегрешений<sup>111</sup>.

В предпоследней строфе поющие снова обращаются ко Христу с прошением спасти их «от злой смерти молитвами»<sup>112</sup> святого. Завершающая строфа по содержанию необычна. Вместо вариации традиционной формулы «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу во веки» гимнограф большую часть строфы посвящает обобщению жизни святого и его посмертной участи, после чего переносит действие в план настоящего и говорит о поющих гимн. Собственно заключительное славословие занимает половину последней строки, но оно помогает создать кольцевую композицию, возвращая нас к началу строфы и упоминанию Небесного Царства, куда нужно стремиться и поющим:

К Тебе он стремился, к Тебе чрез Тебя шел,  
Ныне видит с Тобой радость Твоего Царства,  
Мы, сорадуясь радости столь великого отца,  
Да воспоем песнопения, да будет Тебе хвала, Троица<sup>113</sup>.

Гимн «О святой Марии Магдалине» рассказывает о наиболее известном, согласно западной традиции, эпизоде из жития святой. По традиции женщиной, помазавшая ноги Христа миром и отершая их своими волосами, была св.Мария Магдалина. Центральные строфы гимна содержат аллюзии на соответствующие места из Евангелий от Луки (Лк 7:36-50) и от Иоанна (Ин 11:2; 12:3): Мария служит Иисусу, [возлежащему] на пиршественном ложе,

Огорчается Симон плачем кающейся,  
Плачет и молится *Дщерь Иерусалимская*.

Когда грешница помазывает Искупителя,  
По причине приятного запаха фарисей замолкает,  
Весьма радуется *Дщерь Иерусалимская*.

Дом наполняется благоуханием помазания,  
Радуется грешница в присутствии Господа,

---

<sup>111</sup> АН 4, р.103.

<sup>112</sup> АН 4, р.103.

<sup>113</sup> АН 4, р.103.

Дотрагивается до Того, Кого любит, *Дщерь Иерусалимская*<sup>114</sup>.

Интересно, что словосочетание «Дщерь Иерусалимская»<sup>115</sup> завершает каждую из пяти строф и, видимо, служит припевом гимну. Как и в гимне «О святом Бенедикте», последняя строфа не является обычным славословием. В ней упоминаются главные действующие лица эпизода, которому посвящен гимн:

То подай нам, Милосерднейший Искупитель,  
Что вымаливали слезы грешницы;  
Молись за нас, Дщерь Иерусалимская<sup>116</sup>.

Последний гимн, написанный сенариями, датируется XVII в. Он прославляет двух епископов – свв.Медарда и Гильдарда, святых VI в. По преданию, они были братьями-близнецами и даже умерли в один день. Этот гимн можно назвать гимном-восхвалением. В нем почти нет никаких конкретных деталей из житий святых, но каждая строфа указывает на их святость. Так, из второй строфы читатель узнает, что святых епископов «Бог до Сотворения Мира/Предопределил для горнего покоя»<sup>117</sup>. Третья строфа сжато излагает житие святых братьев, причем акцент делается на том, что они, как близнецы, прожили одну жизнь:

По рождению двойняшек один день принес  
И на вершину предстоятельства возвел,  
И, за добродетель равно увенчанные,  
Вы день рождения осыпали торжественно<sup>118</sup>.

Четвертая и пятая строфы являются молитвенным обращением к святым:

Святой Медард и Славный Гильдард,  
Наши вины молением отпустите;  
Вашим учением сияет Церковь,  
Как солнце и луна, великие светильники.

Двойные столпы в строении Церкви,  
Умолите, чтобы стоящие в вере, крепкие твердой надеждой,  
Возрожденные, как потомство, в Источнике [Небесной]

Любви,

---

<sup>114</sup> АН 52, 256.

<sup>115</sup> АН 52, 256.

<sup>116</sup> АН 52, 256.

<sup>117</sup> 52, 260.

<sup>118</sup> АН 52, 260.

Получили [вечную] жизнь после смерти плоти<sup>119</sup>.

Гимн заканчивается традиционным славословием.

Как видим, сначала сенарии использовались для сочинения самых разнообразных гимнов: сенариями писали гимны, прославляющие Христа и св. апостолов, песнопения, исполнявшиеся при освящении храмов или предназначенные для исполнения на определённых службах суточного круга. Постепенно многообразие исчезает, и к концу эпохи Средних веков сенарии служат только для написания гимнов о святых. Случай сенариев показывает, что стихотворный размер может не только приобретать новые смыслы и, подобно многозначному слову, развивать систему своих значений, но и, напротив, сужать спектр своих значений до лишь одного.

*Maria Nenarokova*

### IAMBIC HEXAMETER IN THE MEDIEVAL LATIN HYMNOGRAPHY

**Key words:** *Middle Ages, Latin hymnography, Iambic hexameter, hymn.*

Iambic hexameter and its rhythmic imitations are often used by Medieval hymnographers. The metre in question is well known to Medieval church poets due to the comedies of Terence, which were a part of the medieval school program. There were two periods of popularity of iambic hexameter. The earliest hymns in iambic hexameter were written in the X-XI centuries. For the second time iambic hexameter enjoyed wide popularity in the 14th-15th centuries. The last hymn, written in iambic hexameter, dates back to the 17th century. The themes of the hymns written in the 10th-11th centuries are diverse: hymns glorifying Christ, the Saints, in particular the Apostles, those written for the feast of dedication of a church, for singing during certain services. By the end of the Middle Ages iambic hexameter was used only for writing biographical hymns for the feasts of the saints.

---

<sup>119</sup> АН 52,261.

## LE NOM

**Mots-clés:** *nom, antonomase, faculté de personnalisation, Barthes, Laplanche.*

**Étymologie:** X<sup>e</sup> s., du lat. *nomen, nominis* ; XII<sup>e</sup> s., nom propre, surnom, surnommer ; XIII<sup>e</sup> s., nom de baptême ; XVI<sup>e</sup> s., nom commun, nom de famille.

**Définition :** Nominalisme (philosophie): pensée selon laquelle il n'y a pas d'idées générales ni de concepts, d'universaux, mais seulement des mots évoquant des choses, ces choses elle-même n'étant que singulières. L'idée générale est, dans le nominalisme, confondue avec mot qui l'exprime : ainsi, pour le nominalisme scientifique, les théories sont-elles considérées comme des représentations des faits ou des choses, et non comme les faits ou les choses dans leur réalité.

Nom-du-père (psychanalyse): expression proposée par Jacques Lacan pour désigner, en rapport avec la formule chrétienne «au Nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit», le père en tant que métaphore. Le nom de ce père transmis à l'enfant et présent dans la parole de la mère organise pour lui l'ordre que Lacan appelle « symbolique ». Le Nom-du-père permet au sujet d'être désirant et de recevoir sa vie comme une dette, avec la charge d'en faire quelque chose.

**Termes correspondants dans les langues principales occidentales:** Allemand : *Name* ; Anglais : *name* ; Espagnol : *nombre* ; Français : *nom* ; Italien : *nome* ; Latin : *nomen* ; Portugais : *nome*.

En hébreu, «nom», *chèm*, vient de la racine *cham* qui signifie «là-bas». Dans les premières lectures de l'enfance, le «là-bas» merveilleux est le «il était une fois» des contes. Les noms des personnages y possèdent des caractères particuliers. Ainsi, êtres humains, mais aussi animaux et objets portent tous dans le conte un nom propre, ou rendu tel par la marque d'une majuscule : le petit Sapin, Petit Brin de Coq... Le nom du personnage de conte le décrit autant qu'il le désigne, par un trait de sa personnalité ou de son apparence essentiel pour le déroulement du récit. On s'appelle dans les contes : Jacquot-Roule-Toujours, Peau d'âne ... Les méchants sont nommés par leur méchanceté (la Sorcière, l'Ogre), les beaux par leur beauté (Boucles-d'Or, la Belle au Bois Dormant), les puissants par leur pouvoir (la Reine des fées, la Princesse, le Roi), les membres d'une famille par le lien qui les unit (les trois Sœurs, le plus jeune). Il arrive que l'intrigue du conte elle-même tourne autour de la

révélation du nom secret, connaissance qui confère alors à celui qui la possède un pouvoir magique.

Parfois, la révélation du nom cache plus qu'elle ne désigne. Elle prend même la forme d'un piège dans la bouche du rusé Ulysse, voulant, dans l'épopée homérique qui raconte son voyage, vaincre le cyclope Polyphème. Le même esprit de ruse habite Don Juan lorsqu'il se glisse à la faveur de l'obscurité dans la couche de ses victimes abusées et répond à leur demande inquiète sur son identité : « *Qui suis-je ? Un homme sans nom* » (L'Abuseur de Séville, I, 1), reniant par cette formule à la fois le nom de son père, son honneur et ses devoirs de noble. L'homme pour qui les femmes demeurent à l'infini interchangeables se confond ainsi avec tous les autres hommes.

Le monde de don Quichotte ne se définirait pas comme un monde de l'indifférenciation, mais de l'ambiguïté : celle de la coexistence de subjectivités dont les noms se font autant de signes privilégiés. Don Quichotte est l'histoire d'un homme à la recherche de son nom.

Quant au roi Lear, il n'est pas en quête de son nom comme Don Quichotte, pas plus qu'il n'abandonne son nom comme Don Juan, puisqu'au contraire, il abandonne tout, sauf ce nom. Il croit que le nom à lui seul suffira à lui assurer le respect et l'amour. Ce qu'est le nom sans ce qui est nommé, ce que vaut le nom auprès de ceux qui mentent, sa tragédie le montre. Une autre héroïne tragique shakespearienne, Juliet, demande l'impossible et commet elle aussi une erreur ou une faute relative au nom lorsqu'elle croit pouvoir exiger de Romeo qu'il ne soit plus un Montaigu (Romeo and Juliet, II, 2). Poussée par ses sentiments, Juliet affirme le côté arbitraire, conventionnel, du nom et en nie le caractère descriptif ou, pourrait-on dire, cratylien. Dans le mouvement même par lequel elle éloigne la force du nom, elle lui confère un caractère presque indépendant, vivant : du nom elle fait son seul ennemi. Elle veut prendre pour Romeo la place de son nom, en quelque sorte devenir son nom, ce qu'elle manifeste en le renommant. Tous deux acceptent dans l'ordre de l'amour un nouveau baptême, l'amour se définit ici comme nomination. Le titre de la pièce unit pour la postérité deux prénoms, sans nom de famille. Il annonce une réponse à la question tragique «peut-on n'être que son prénom ?», c'est-à-dire n'être que soi-même, en tant qu'individu, sans rendre des compte à l'ordre familial et social qui est celui du patronyme, autant qu'il prend le parti des amants.

De fait, le titre, quand il est un nom ou en contient un, condense le texte qu'il désigne: Madame Bovary se débattrait dans son statut

matrimonial, Anna Karénine dans la tension entre son désir intime, celui d'Anna, son amour de mère et son statut d'épouse de son mari, Karénine, le père Goriot dans sa paternité. Et jouer sur le nom propre revient à désigner des perspectives tragiques différentes. Il ne s'avère ainsi pas insignifiant que Racine ait modifié le titre de sa tragédie de Phèdre et Hippolyte en Phèdre, déplaçant et concentrant de la sorte toute la densité de l'action et de la faute tragique sur la protagoniste. Au-delà de leur présence dans le titre, le nom épique, le nom tragique, le nom de la commedia dell'arte portent une histoire, une tradition, une part de convention, qui font d'eux autant de concentrés de l'histoire et de la personnalité de ceux qu'ils nomment. Ces noms, de par leur charge culturelle, décrivent, description qui contient les données originelles de l'œuvre à écrire, en pose les jalons. Inventer à partir des noms signifie se mouvoir dans l'espace du nom, y introduire des modulations, le dérouler. Et les préfaces, dans la tragédie classique, justifient souvent la fidélité ou l'infidélité de l'auteur de la pièce au «complexe sémantique» attaché au nom du ou des personnages.

Chez Corneille, la vie doit être menée en fonction des exigences du nom - celui du père. Le fils porte «le nom du père». Tout ce qui relève de l'ordre maternel, des pulsions et émotions, représente un facteur de désordre. Le fils doit choisir le père et l'honneur de ce nom-là. Roland Barthes, étudiant Racine, appelle Phèdre la «tragédie de la nomination». Ce refus de prononcer le nom dont la seule évocation rend Phèdre coupable (Phèdre, I, 3) figurait d'ailleurs déjà chez Euripide (Hippolyte, Premier épisode, v. 293-353).

Lorsqu'on lit, après Euripide et Racine, le théâtre tout entier, il devient un genre littéraire du nom, dans la mesure où le texte théâtral se présente alors comme suite de répliques attribuées à un nom, celui du personnage qui les prononce. Ce qui figure sans cesse sous les yeux du lecteur de théâtre ce sont les noms, comme autant d'appels aux corps, au jeu, au masque, au visage et à la voix de l'acteur. Il y a à cela des exceptions, bien sûr, et dans Noces de sang, de Federico Garcia Lorca, par exemple, Léonard est le seul personnage à porter un nom.

Le tragique du nom ne prend pas la forme d'une tragédie dans l'œuvre de Franz Kafka, mais l'individu s'y voit tout aussi gravement mis en péril, tout aussi clairement placé en situation d'avoir à choisir entre la mort et quelque chose de pire que la mort, dans ses nouvelles et romans, que dans les pièces classiques françaises. Le personnage kafkaïen perd le sens, l'apparence, l'identité, enfin la vie. Ces pertes, l'auteur les inscrit

proleptiquement dans le nom, ou plutôt l'absence de nom. En effet, le personnage-type de Kafka (dans *Le Procès* et *Le Château*), ne porte en nom qu'une lettre, «K», signe de l'anonymat de la mise en dossier. Lorsqu'ils ne s'appellent pas K, les personnages portent des noms dont l'initiale est semblable, ou-bien l'on trouve un «k» dans leur nom. Cette lettre commune marque tout un imaginaire du nom chez Kafka. En effet, le nom incomplet, mutilé, est d'abord celui des Juifs en Europe centrale, contraints de cacher leur origine ou leur appartenance par une modification de leur nom, contraints d'entendre souvent l'insulte à la place de ce nom. Le «K», dans la Prague tchèque de l'Empire austro-hongrois, désigne aussi l'empereur. Dans la langue allemande choisie par Kafka comme une patrie, l'empereur François-Joseph est en effet ce Kaiser absent du château de la ville toujours prêt pour lui, toujours vide. Ce nom pure référence que constitue la simple lettre se vide de son caractère éventuellement descriptif, se vide du sens. Se dit là le sentiment de l'absurdité du nom ressentie par Kafka, avec le rejet de son nom, du nom de son père, l'absurdité du lien au père.

L'innommabilité constitue le cœur de la pensée de l'homme chez Beckett; elle organise son écriture. Les personnages de Beckett sont innommables parce que ni le spectateur, ni eux-mêmes ne se trouvent en mesure de dire leur nom, de connaître leur nom, qu'il cherchent. Leur innommabilité décrit ainsi le temps de la pièce, qui peut se définir comme temps de vacance dans l'identité et la nomination. James Joyce, lui, ne pratique pas tant la suppression ou le remplacement du nom que le jeu avec lui. La dérision du nom, sa valeur, son sens, l'organisation du récit autour de lui prennent la forme de «jeux de noms». Par exemple, Tristram Shandy, personnage joycien, porte un nom-porte-manteau, qui contient plusieurs autres noms (fractal) ou mots, qui tous contribuent à le décrire, à annoncer son parcours possible. Il est le Tristram Shandy de Sterne, mais aussi le trist(e), le Tristan, le ram...

Nom effacé, nom joué, manifestent une interrogation qui prend une forme tout aussi intense, mais opposée, chez Marcel Proust. Il a lui-même livré sa théorie du nom propre à deux reprises : dans le *Contre Sainte-Beuve*, au chapitre intitulé «Noms de personnes», puis dans *Du côté de chez Swann*, en particulier dans «Noms de Pays : le Nom». Au tout début de cette troisième partie de *Du côté de chez Swann*, il apparaît clairement que le nom contient l'objet. La simple lecture ou audition du nom sollicitent le désir. Mais le sollicitent-elles comme l'objet réel - ici la ville? Ou plutôt le nom est-il désirable à la place de l'objet-ville? Ou



encore le nom est-il plus désirable que l'objet? Ou enfin engendre-t-il un autre désir que celui de l'objet? Ces questions annoncent d'une manière singulièrement précise la conception de l'art chez Proust. La loi du nom génère la beauté, appelle la création ou re-création par le travail de l'imagination, promet la déception devant la réalité, annonce que la satisfaction devra être cherchée ailleurs.

Le narrateur attribue au nom la faculté de personnalisation. Et non seulement les noms rendent les villes vivantes, mais encore ils leur associent une image visuelle et certaines couleurs, certains textes. Puis l'observateur des lois du nom en propose une autre : le nom modifie ce qu'il nomme dans le sens d'une simplification, qui s'avère encore un facteur supplémentaire d'association à l'art, ou même de transformation artistique, puisque par elle la ville se fait mimesis de l'œuvre d'art qui la représente ou qu'elle contient. Enfin l'étude sur le nom de ville aboutit à une étude, plus brève (parce qu'analogique), sur le nom d'une jeune fille. Cependant, noms de ville et noms de personnes se distinguent en ce que les noms de personnes ouvrent à la possibilité de l'appel, à l'interpellation. Associé à l'architecture, à la littérature, à la peinture, le nom se fait alors musique nouvelle. Et dans l'ordre du désir et de la culpabilité, frustrant, sidérant, comme l'objet du désir qu'il remplace, il devient secret, énigme, signe, pour le toujours jaloux narrateur proustien. Ainsi la rivalité entre l'amour jaloux et l'art, dont la tension structure la Recherche, se joue-t-elle aussi dans le nom. Essentialisation, citation, exploration : l'onomastique se trouve à l'origine de la Recherche. Élément essentiel pour l'interprétation de l'œuvre proustienne, et, au-delà, de toute œuvre littéraire, le nom se révèle à l'analyse noyau à partir duquel l'écriture s'est faite.

Nommer c'est créer, c'est faire, c'est-à-dire agir en poète selon l'étymologie grecque du mot. C'est à plusieurs titres et de plusieurs manières que le nom propre initie ou autorise, ou motive l'écriture.

Comme la dédicace, la citation marque la présence de l'autre. Le nom de l'autre explicitement donné, la dette à son égard se voit, par cette nomination, reconnue. Si le registre n'est pas toujours celui de la dette, il y a au bas mot un rapport, intellectuel ou artistique, marqué par le nom de l'auteur de la citation. Il représente la trace d'un phénomène plus vaste, celui du dialogue des textes. Et plus que celle du dialogue, l'on pourrait voir dans le nom de la citation la marque de l'interaction littéraire. Car, le plus souvent, le nom de ceux que l'intertextualité convoque reste implicite, charge à l'homme cultivé, ou au critique, de le reconnaître.

Parfois, l'usurpation, la méconnaissance, font que le nom de cet autre nécessaire reste secret. Hélas, car «Celui qui cite un propos au nom de son auteur apporte la délivrance au monde» (Pirke Avot, VI, 6) !

Le nom de la dédicace, de l'exergue ou de la citation dit que l'écriture s'inscrit dans un lien à autrui. Le nom donné aux choses, aux êtres, aux émotions, aux gestes, par les auteurs, les investit du pouvoir divin du Verbe. L'écriture s'inscrit alors dans l'imitation ou l'appropriation du pouvoir de Dieu. L'auteur se fait démiurge. Il devient maître du nom, et à ce titre symboliquement maître de tout ce qu'il nomme, différenciateur du vivant et du mort, des âges, des sexes, ordonnateur du monde. Dans la culture juive en particulier, l'image littéraire de ce pouvoir ambigü de la création prend la forme du Golem, créature fabriquée par l'homme, à laquelle la vie est donnée par inscription sur son corps et prononciation sur elle du Nom. On retrouve cette figure chez Meyrink, mais aussi dans l'œuvre de Borges.

Quant au nom des personnages, dont Gide rappelle qu'ils demeurent inexistant tant qu'ils ne sont pas baptisés, ce qui revient à dire que les personnages sont, avant tout, leur nom, il fonde le texte. Il le fonde au théâtre, les pièces déployant avec une plus ou moins grande fidélité et interprétant le destin contenu dans un nom ou la rencontre de deux noms. Il le fonde dans le roman, que depuis Cervantès l'on ne conçoit plus sans le recevoir comme parcours ou exploration de la nomination. Ce qu'écrit Barthes à propos du nom propre dans la Recherche<sup>120</sup> s'applique d'ailleurs aussi bien à Madame Bovary, Anna Karénine, L'Idiot, Les Frères Karamazov, etc., noms, appellations, qui désignent à l'oral aussi bien des personnages que des romans éponymes. Dans cette logique, la menace portée sur le nom, joué par Joyce, évidé par Kafka, impossible chez Beckett, menace de mort le texte lui-même, marque une certaine limite, postmoderne, de la littérature. A l'inverse, la vie et la littérature se mêlent et se fécondent lorsque le nom d'un personnage devient le nom d'une personne dans laquelle se reconnaît une histoire. Ce nom propre se fait même nom commun : c'est l'antonomase.

En poésie, plus encore peut-être qu'au théâtre et dans les genres narratifs, le nom propre «est une huile jaillissante», ainsi qu'il est dit dans le Cantique des Cantiques, (1, 3). Le nom de la dame, Flora, Blanche ou

---

<sup>120</sup> Barthes R., Proust et les noms, pp. 121-134, in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1967.

Jehanne scande les Ballades des dames du temps jadis de Villon. Le désir du nom engendre le désir d'écrire : Rainer Maria Rilke a consacré un poème, Pour Nikè, à ce pouvoir fécondant du nom porteur d'Eros. Ce nom graine, ce nom noyau du poème, est bien-sûr celui de l'aimée. Générateur d'images et inapte à épuiser le sens, il désigne, de manière ultime, un centre, un vide sans nom. Le centre innommable organise le poème ou l'écriture poétique ; il en est la condition. Cette sacralisation du nom, cette substitution du nom à la place de la Chose innommable, rappelle les interdits autour du Nom de Dieu. Elle rejoint la théorie du Tsimtsoum, du «retrait de Dieu» selon le rabin Isaac Louria. Le rapport de la poésie à ces perspectives théologiques de l'absence se vérifie génétiquement, dans la mesure où ce sont les poètes courtois arabes qui ont inventé la pratique du senhal, prescrivant de cacher, comme celui d'une divinité, le nom de l'impossible objet d'amour. Les troubadours du trobar clus relèvent en effet de cette mystique de l'amour dans laquelle la Dame-seigneur secrètement adorée et chantée reste innommée. La psychanalyse dit, elle aussi, que l'objet premier du désir, marqué de l'interdit de l'inceste, reste innommable.

Jean Laplanche a tenté d'étudier la manière dont la structure psychique du poète allemand Hölderlin a en partie déterminé son écriture et comment son écriture lui a, un temps du moins, permis de maintenir ouverte sa relation au monde. Les relations de Hölderlin avec son père ont été inconsciemment placées sous le signe du manque de ce que Jacques Lacan désigne comme Nom-du-père; ce manque s'exprime par des « trous » dans le langage, qui sont autant de marques de l'absence du nom du père. La présence de cette absence du nom, le poète la maintient par son écriture, elle est le principe de sa poésie, le principe de toute poésie.

L'étude du nom propre est un puissant levier pour la saisie de la genèse du texte, pour l'interprétation du texte littéraire. Nom de l'auteur, nom de l'œuvre, nom du personnage, nom élément de l'intrigue, nom désigné et caché par un poème, nom condensé de récit, nom source de remémoration, nom moteur d'imaginaire, nom structurant de l'ordre symbolique... font que l'acte d'écriture est nomination, l'acte de lecture exégèse du nom.

## ИМЯ

В статье обсуждается значение имени собственного в заглавии произведения. Если в сказке имена обозначают определенные качества героев – внешность («Спящая *красавица*»), власть (король, королева фей и т.д.), творимое зло (колдунья, людоед и т.д.), положение в семье (младший сын, три сестрицы и др), то в эпических поэмах имя предстает как обладающее магической силой (Одиссей на пиру у феаков, при встрече с Полифемом и т.д.). Своего имени не называет и Дон Жуан, который на вопросы женщин отвечает «Кто я? Человек без имени...» (Тирсо де Молина «Севильский озорник» I,1). Он не боится ответственности, а отказывается таким образом от чести и обязанностей дворянина. История Дон Кихота – это история человека в поисках своего звания, король Лир отказывается от всего, кроме своего имени, в трагедии Корнеля (напр.«Сид») главным стимулом поведения героя является «имя отца» (неслучайно Р.Барт назвал «Федру» «трагедией номинации»).

В названии романа имя героя в концентрированном виде выражает содержание произведения: в «Анне Карениной» выражается конфликт между стремлениями личности (Анна) и семейным положением (Каренина), заглавие «Ромео и Джульетта» объединяет два имени, без фамилий, «Отец Горио» выражает трагедию отцовства.

Абсурдность бытия героя, потерю им внешности, личности, наконец, жизни символизирует имя героя, сведенное к одной букве («К.»). Персонажи Беккетта не названы, потому что ни автор, ни зритель, ни сами персонажи неспособны назвать свое имя, а имя Тристрама Шенди у Джойса содержит несколько имен (герой Стерна, «грустный - *triste*», Тристан и др.)

М.Пруст уделит большое внимание именам людей («Против Сент-Бева» и названиям городов (глава в «В сторону Свана»). Имена делают города живыми, создавая визуальный, цветовой, музыкальный образ.

В статье также уделяется внимание имени в приводимых авторами цитатах, посвящениях, эпитафиях. Делается вывод о том, что изучение имени собственного в названии произведения, значения имени героя, имени как источника воспоминания или ассоциации является важным актом прочтения и интерпретации литературного текста.

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ И РОМАН XVIII ВЕКА

*Ключевые слова: переключка культур, литературные связи, эстетическая рефлексия, рококо, импрессионизм.*

В этой статье речь пойдет не только о взаимосвязи Пруста с романом или с литературой Просвещения, а о переключках культур рококо и рубежа веков, о том образе культуры и литературы XVIII века, который возникает в романном цикле «В поисках утраченного времени». Причин такого расширения и, по существу, трансформации темы, обозначенной в заглавии статьи, несколько. Первая связана с тем, что литературные корни Пруста достаточно хорошо изучены, хотя в большинстве трудов указывается на то, что писатель больше полемизирует – явно или неявно – со своими предшественниками, чем продолжает их, что его отношение к наследию XVIII века достаточно сдержанное. Когда заходит речь о поэтике романов М. Пруста, конкретнее – о ее связи с традицией французской литературы, XVIII столетие всплывает как эпоха, которую автор «В поисках утраченного времени» большей частью обходит вниманием. Среди «великих отсутствующих» в эстетической рефлексии М. Пруста называют имя Ж.-Ж. Руссо<sup>121</sup>, А. Компаньон, определяя «В поисках» как роман-энциклопедию, где, «как кажется, вся литература содержится одной огромной книге»<sup>122</sup>, тут же уточняет, что «Средние века, Ренессанс и XVIII век полностью отсутствуют; Прусту близки только XVII и XIX столетия»<sup>123</sup>. Но и шире – культура XVIII в. рассматривается как

<sup>121</sup> См.: Macgill M. M. Les Grands Absents d'A la recherche du temps perdu // Romance Notes. 1988. 29. 1. P. 15 – 20.

<sup>122</sup> Compagnon A. A la recherche du temps perdu de Marcel Proust // Les lieux de mémoire/ Sous la dir. De P. Nora. T. III. Les France. Vol. 2. Tradition. P. : Gallimard, 1992. 992 p. P. 20.

<sup>123</sup> Ibid. P. 21. См. также: «Нетрудно догадаться, что эпоха Просвещения, богатая, пестрая, красочная, язвительная, остроумная и лукавая, но насквозь и так по-разному идеологизированная, осталась для него (Пруста – Н.П.) чужой» (Михайлов А.Д. Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бёва» // Михайлов А.Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. М.: Языки славянских культур: В 3-х т. Т. II. 2010. С. 511 – 525. С. 513).

чуждая писателю. Так, знаток истории салонной культуры А. Лилти утверждает: «Каждому известно, что “В поисках утраченного времени” отмечено важностью светских сцен и многочисленными отсылками к XVII веку, тогда как XVIII столетие, по наблюдению нескольких критиков, явно отсутствует в прустовской культуре»<sup>124</sup>.

В то же время обращение к сравнительному анализу отдельных авторов и произведений XVIII в. с романном циклом «В поисках утраченного времени» позволяет обнаружить в прустовском тексте несколько важных отсылок к этой эпохе и любопытные поэтологические переключки между писателями XVIII в. и Прустом. Прежде всего следует упомянуть Мариво: при том, что сам Пруст, как отмечал еще А. Куле, «никогда не называл имя Мариво»<sup>125</sup>, о сходстве стиля писателей, о том, что Мариво входит в ряд предшественников Пруста в области художественного психологизма, что писатель XVIII в. первым соединил серьезное и смеховое так, как это сделает позднее автор «Поисков», что его изображение «я» оказало существенное влияние на Пруста и т.п., литературоведы пишут давно и постоянно<sup>126</sup>.

Помимо Мариво, другой довольно постоянный объект сопоставления с Прустом - Дидро: Ф. Рюбелен анализирует пассаж из «Содома и Гоморры», где Пруст, с ее точки зрения, использует технику «Жака-фаталиста»<sup>127</sup>, о некоторых схождениях техники отступлений в «Жаке-фаталисте» и «Комбрэ» говорит Миямацу<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> Lilti A. Les salons d'autrefois : XVII ou XVIII siècle ? // Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques.2002. N 28 – 29. URL : <http://ccrh.revues.org/1032>

<sup>125</sup> Coulet H. Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le coeur dans le roman de Marivaux. P. : Armand Colin, 1975. 538 p. P. 458.

<sup>126</sup> См.: Green F.C. Le rire dans l'oeuvre de Proust // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1960. N 12. P. 243 – 257 ; Coulet H. Op.cit. ; Jousset Ph. Le style zéro ? Une conception marivaudienne du style // Jousset Ph. L'homme dans le style et réciproquement. PU de Provence, 2015. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01439740>; Пахсарьян Н.Т. Мариво и Пруст // Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе. Днепропетровск: Арт-Пресс, 2010. С. 134 – 144.

<sup>127</sup> Rubellin F. Proust, lecteur de Diderot // RHLF, 1986. Vol. 86. N 5. P. 892 – 899.

<sup>128</sup> Miyamasu F. Coming Full Circle: The Use of Digression in Diderot's Jacques le Fataliste and Proust's Combray // Tsukuba Gakuin University. 2000. N 7. P. 99 – 104.

Даже у «великого отсутствующего» в текстах Пруста Руссо находят довольно много предвестий прустовской поэтики<sup>129</sup>.

Однако, если сосредоточиться только на прямой отсылке к произведениям и именам писателей XVIII столетия в тексте «Поисков», список не будет слишком большим. На страницах его романов появляются имена героев трагедии Вольтера «Заира», Жан-Батист (не Жан-Жак!) Руссо, автор знаменитого сборника сказок «1001 ночь» А. Галлан<sup>130</sup>, баснописец и прозаик Флориан, автор знаменитой повести о «Поле и Виржини» Бернарден де Сен-Пьер и Монтескье. Всплывает и имя Оссиана. Но, кроме литераторов Пруст упоминает еще музыкантов (Ш.-Ф. Рамо), ученых (Ж.-Л. Бюффона) и большое количество живописцев: Шарден, Перронно, Буше, Юбер Робер. Известно, что Пруст выказывал самое большое восхищение двумя художниками рококо – Ватто и Шарденом<sup>131</sup>. Эти художники сыграли ключевую роль в эстетике писателя – и в критике, и в художественной прозе. Суждения о них опирались, как указывают специалисты, и на собственные впечатления от картин, помещенных в Лувре (куда Пруст часто приходил), и на чтение известной книги Гонкуров «Искусство XVIII века». Хелен Боровиц обнаруживает параллели в способах изображения женщин на картинах Ватто и в прустовском описании Одетты<sup>132</sup>. Кроме того, сам Пруст, характеризуя кокетство героини, прибегает к сравнению с персонажами этих картин, улыбчивых, легкомысленных, кокетливо-двусмысленных. Особая область – это присутствие XVIII века в предметах, явлениях, обиходе прустовского романного мира. В романе много зданий XVIII столетия – замков, церквей, домов, причем, архитектура – только одна часть того «мифа о XVIII веке»,

---

<sup>129</sup> Dobbs A.-C. Rousseau et Proust : « Ouvertures » des « Confessions » et d' « A la recherche du temps perdu » // L'Esprit Créateur. 1969. V.9. N 3. P. 165 – 174; Jefferson L.M., Beverly B. Proust et Rousseau: poetic affinities // French Studies. 1985. P. 139 – 152.

<sup>130</sup> См. о поэтогической перекличке Пруста с Галланом: Guyon A. Proust et les Milles et une nuits // Cahiers du CERF. 1990. V. XX. N 6. P. 27 – 48.

<sup>131</sup> Borowitz H.O. The Watteau et Chardin of Marcel Proust // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1982. Vol. 69. N 1. P. 18 – 35; Capotorti R. Malinconiche fêtes galantes: Watteau et Proust // Quaderni proustiani. Napoli, 2014. N 8. URL: [https://www.academia.edu/6594810/Malinconiche\\_fêtes\\_galantes\\_Watteau\\_e\\_Proust](https://www.academia.edu/6594810/Malinconiche_fêtes_galantes_Watteau_e_Proust)

<sup>132</sup> Borovitz H.O. Op.cit. P. 23.

который, по мнению Роберты Капоторти, рождается в «Поисках»<sup>133</sup>. Из исследований специалистов можно узнать о связи ключевой сцены первого романа цикла с XVIII в.: ведь кексы «мадлен» - мадленки – родились как кондитерское изделие в департаменте Эр-и-Луар именно в XVIII столетии, уточнить, что описывая салоны, Пруст опирается на образ салона XVIII в., поскольку А. Лилти указывает, что ностальгия по «салонам былых времен», которая распространилась во Франции во времена Пруста, это ностальгия по салонам именно XVIII, а не XVII века<sup>134</sup>.

Но не только в упоминаниях дело. Более того, в данном случае подробнее речь пойдет о сопоставлении не всего многотомного романа «В поисках утраченного времени» со всей совокупностью романов эпохи Просвещения, а о некоторых переключках социально-психологического романа этой эпохи со вторым томом прустовской эпопеи – «Под сенью девушек в цвету» (1919). Выбор этого тома определен уже названием и фабульным лейтмотивом: уточню, что обращение к теме молодой девушки (в отличие от зрелой женщины – основной героини произведений классицистически-барочной эпохи) – одна из ярких примет рокайльно-сентиментальной культуры XVIII столетия. Однако дело не только в этом. В известной степени обращение к анализу в ракурсе избранной проблемы к этому тому шло от противоположного: как раз в этом томе практически отсутствуют ссылки на имена и произведения XVIII в. Самая популярная литературная ассоциация здесь – Жан Расин (упоминается и сам писатель, и его «Федра», «Андромаха», «Эсфирь»), много других писателей – современников Расина – Лафонтен, Лабрюйер и т.п. Много и литературных аллюзий из XIX в., из современных Прусту авторов. Лишь однажды во всем тексте этого тома приводится суждение Вольтера о трагедии (т.е. Вольтер, в сущности, привязан к Расину), а когда один из героев, Блок говорит «воспользуюсь двумя глупейшими александрийскими стишками г-на Аруэ»<sup>135</sup>, то цитирует он при этом строки из трагедии Корнеля «Полиевкт».

---

<sup>133</sup> Capotorti R. Mondanités proustiennes. Le mythe du XVIII siècle dans la Recherche // Revue italienne d'études françaises. 2014. N 4. URL: <http://rief.revues.org/699>

<sup>134</sup> Lilti A. Op.cit.

<sup>135</sup> Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М.: Республика, 1992. С.383. Далее цитирую по этому же изданию, указывая в скобках страницы.



Но отсутствие упоминаний о писателях XVIII в. вовсе не означает отсутствия связи с их поэтикой и даже некоторых более конкретных переключек. В частности, портрет Альбертины в дезабилье (с. 426) тесно ассоциативно связан с подобного рода описаниями героинь романа рококо, сравнение персонажа - то ли подруги, то ли гувернантки с портретом Хогарта: «она шла впереди некоей властной особы, по-видимому, своей «англичанки» или хорошей знакомой, напоминавшей портрет «Джеффри» Хогарта» (с. 340-341) - вызывает в памяти, по крайней мере, одну героиню «Истории Тома Джонса» Филдинга – миссис Блайфил, которую, как утверждает английский романист, рисовал сам Хогарт; фраза «Мой отец, возмечтав, что через несколько лет я буду академиком, преисполнился самых радужных надежд» (с.31) кажется перешедшей к Прусту из какого-нибудь мемуарного романа А. Прево, а неясное, но приятное любовное, скорее даже пред-любственное томление прустовского рассказчика при виде разнообразных «девушек в цвету», о которых он говорит «любя их всех, я не любил никого из них в отдельности», напоминает чувства юного Мелькура (героя «Заблуждений чувства и ума» Кребийона-сына), только вступившего в свет, или героя пьесы Бомарше «Женитьба Фигаро» Керубино. Даже несовпадение идеальной и реальной девичьей красоты в восприятии Марсея походит на то предпочтение «*jolie fille*» перед «*belle femme*», каковое возникает в романах XVIII столетия.

Подобные ассоциации можно было бы множить, но ими нельзя ограничиться, когда настает черед переходить на уровень жанра и типа повествования. Если сходство сюжетных коллизий (истории второго тома – это, собственно рассказы об игре любви и случая, тщеславия и достоинства, разговоры об изяществе, тонкости, вкусе, ведущиеся, как выразился один из критиков Пруста, в салонах и дилижансах) можно отнести за счет того, что, при всех историко-культурных изменениях, автор начала XX в. описывает все то же буржуазно-дворянское общество, которое было и основным предметом изображения в рокайльно-сентиментальной романистике, то выбор повествовательной формы сделан Прустом вполне сознательно, и он наиболее прочно связывает его поэтику с поэтикой романа Мариво, Прево, Лесажа и др. Как и романы названных авторов, прустовский роман – воспоминание, роман в форме мемуаров. У Мариво и Лесажа рассказчики – это главные

действующие лица своих воспоминаний, как, впрочем, и у Прево – за одним, но важнейшим исключением – в «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» читатель читает то, что ему рассказал Ренонкур о том, что ему рассказал, пережив, кавалер де Грие. Тут возможно до какой-то степени сравнение Ренонкура с повзрослевшим Марселем, а де Грие – со Сваном. Кстати, не менее любопытно и сравнение Марселя и Свана с парой Мелькур – Версак, оно позволяет увидеть процесс усложнения исходной романической оппозиции «инициатор – иницируемый». Но, разумеется, подобное сравнение, как обычно, хромает. Ведь для Пруста самое главное, по-видимому, все-таки в том, что повествование ведет писатель, что он не просто вспоминает свою и/или чужие истории, а сочиняет роман, и в этом смысле его, по-видимому, возможно сравнить с Филдингом, как не покажется парадоксальным такое сближение. Оно оправдано хотя бы тем, что расхождение, которое исследователи отмечают у Пруста – между рассказом о «я» и рассказом «истории» – вполне отчетливо рождается в романах XVIII в. – и не только у Стерна, доведшего расхождение до пародийного противостояния, но как раз у Филдинга и – по-другому – у Мариво.

Пруста, безусловно, связывает с Мариво и темп повествования. Сетования некоторых читателей-современников на невыносимую медлительность рассказа у Пруста («зачем описывать на тридцати страницах, как человек ворочается в постели перед сном»<sup>136</sup>) – отчетливо схожи с насмешками читателей, среди которых был и Кребийон-сын, над болтливостью Марианны-рассказчицы, над ее бесконечными отступлениями, над способностью погрязнуть в мелочах<sup>137</sup>. И снова сходство оборачивается различием: писатели XVIII в. эпатажно, нарочито обращались к описанию безделиц, мелочей, к «болтовне о пустяках», ко взгляду на жизнь «под микроскопом». Иное – Пруст: он, по крайней мере, субъективно, сознательно нацелен на некое обобщение. В конце «Поисков», в романе «Обретенное время» он писал: «Никто ничего не понял. Даже те, кто был благосклонен к моему осмыслению истин..., поздравлял меня, уверяя, будто я

---

<sup>136</sup> См: Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: 2002. С. 91.

<sup>137</sup> Ср., напр., слова Лагарпа о том, что Мариво «обладает прискорбной слабостью топить в длинной болтовне то, что можно было бы сказать в двух строчках» (La Harpe J.-F. La Lycée : On cours de Littérature ancienne et moderne. P., 1799. P. 70.

показал им их самих «под микроскопом», между тем как я, напротив, пользовался телескопом, чтобы разглядеть вещи вроде бы совсем крошечные, но казавшиеся мне таковыми потому лишь, что находились на слишком большом от меня расстоянии, в действительности же каждая из них была целым миром. Там, где я пытался отыскать общие законы, меня называли крохобором»<sup>138</sup>. Здесь следует вспомнить о том, что роман Пруста не только роман-воспоминание, роман-впечатление, даже роман-сон, мечтание (о чем написано достаточно много), но и в очень специфическом смысле «научный роман», в котором используется множество философских, психологических, медицинских, психоаналитических идей его эпохи. Однако пафос романа Пруста, как верно было замечено, в разведении научного и художественного знания<sup>139</sup>. В этом смысле его сочинение – не анти-позитивистское, но не-позитивистское, подобно тому как романы Лесажа, Прево, Мариво – не анти-просветительские, но непросветительские, лежащие в иной художественной плоскости. Интимная жизнь, жизнь чувства, тонкие переливы влюбленностей, дружб, погружение в причудливое столкновение этических предрассудков и нравственных порывов, познание жизни через театр, литературу, беседы о них – общий предмет изображения у писателя начала XX столетия и романистов XVIII в., хотя в конкретном наполнении и запечатлении этого есть столько нюансов, что сходство порой оказывается неуловимым.

Возвращаясь к некоторым прямым высказываниям Пруста о литературе, мы можем обнаружить, что в эссе «О вкусе» – столь важном понятии для эстетики эпохи Просвещения, Пруст упоминает лишь «Вильгельма Мейстера» Гёте, в заметке «О стиле» называет любимыми писателями – Стендаля и Бальзака, а не кого-либо из перечисленных романистов XVIII столетия. И, конечно, нет среди социально-психологических романов того периода некоего определенного образца, источника внятных заимствований и т.п. для оригинального художественного видения автора «Поисков утраченного времени». Однако Пруст никак не мог пройти мимо рокайльной литературы XVIII в. в пору активного обращения его современников к культуре рококо, в период, закономерно названный

---

<sup>138</sup> Пруст М. Обретенное время. М.: Амфора, 2006. С. 268.

<sup>139</sup> Safa A.-M. L'épistémologie de Marcel Proust dans A la recherche du temps perdu. Littérature et savoir en 1900 : une pensée de l'imprévisible. Thèse. Montréal, 2009. 542 p. P. 522 -523.

неорококо<sup>140</sup>, и породивший не только живописный, но и литературный импрессионизм<sup>141</sup>.

Может быть, в силу этого сопоставление одного из томов эпопеи, как и произведения в целом с романами XVIII в. не открывает ничего особенно нового в самом Марселе Прусте. Однако, как кажется, такое сопоставление – не абсолютно похожего, не контрастно несовпадающего, а близкого, однако другого, – не только помогает расширить наши представления о романе XVIII в., все еще жестко привязанного к становлению реалистического типа письма, но и заставляет задуматься над методикой сравнительного анализа произведений разных эпох и стран. Нельзя не признать, что выделение в свое время трех типов взаимодействия: генетического (если несколько упростить, то – случай влияния одного писателя на другого, порождения одного художественного феномена другим, например, Петрарка повлиял на рождение поэзии петраркизма – хотя, впрочем, специалисты указывают на важность посредничества Бембо<sup>142</sup>), контактного – случай сотрудничества двух или нескольких писателей-современников, заимствования тех или иных приемов и форм одного писателя другим, и, наконец, типологического – некоего совпадения, сходства развития тех или иных жанрово-стилевых процессов без наличия прямого контакта – сослужило хорошую службу истории литературы. Но что можно сказать в данном случае? Как определить терминологически связь романа Пруста с художественным опытом романистики XVIII столетия, если следы этого опыта, ассоциативно обнаруживая себя при чтении, по существу, растворены в рассмотренном тексте, то всплывая на поверхность, то вновь погружаясь на его смысловую глубину? Вряд ли вывод из проделанного анализа будет выглядеть достаточно аналитичным, если сказать, что образы, мотивы, стилистика, поэтика социально-психологического романа XVIII в. – это тот литературный воздух, которым естественно и органично дышал Пруст-романист. Безусловно, этой метафоре еще предстоит

---

<sup>140</sup> См. подробнее: Ireland K.R. Aspects of Cythera: Neo-Rococo at the Turn of the Century // *The Modern Language Review*. 1975. Vol. 70. N 4. P. 721 – 730.

<sup>141</sup> См., напр.: Keller L. Proust et l'impressionnisme // *Impressionnisme et littérature*. Mont-Saint-Aignon : PU de Rouen et du Havre, 2012. P. 159 – 166.

<sup>142</sup> См. обстоятельную монографию: Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XV – XVI веков. Традиция и канон. СПб.: изд-во СПбГУ, 2008. 335 с.

обрести более внятный терминологический смысл. Но представляется, что в данном случае разрушить эту метафору означало бы сделать сопоставление менее точным и чересчур упрощенным. Один из японских исследователей романа Пруста провел статистический подсчет, на основании которого сделал вывод, что Пруст практически не вспоминал о французской литературе XVIII века, отдавая предпочтение английской. В данном случае можно сделать два заключения: первое – о границах научной применимости статистики в литературоведении и о ее эффективности: пожалуй, нигде так не очевидна ложь статистических подсчетов, как в анализе художественного текста. Второе – о том, что метафора «воздуха» в применении к восприятию Прустом литературной традиции XVIII столетия, по крайней мере, удачна: как мы не замечаем воздух, которым дышим, - но при этом он нам необходим, так роман XVIII в. является естественным контекстом формирования Пруста-романиста.

*Natalya Paskharyan*

#### **MARCEL PROUST AND THE 18TH CENTURY NOVEL**

The aim of the article is to show the links between M. Proust's *In Search of Lost Time* and the literature and culture of the XVIII century. It is important to question the viewpoints which state that Proust has nothing to do with the values of the Age of Reason. Not only realities, names of writers and artists mentioned in Proust's text, but also some genre-stylistic features of Proust circle (first of all the second novel *In the Shadow of Young Girls in Flower*) allow to conclude that it is quite possible to discuss the esthetic coincidence of Proust's novel with the novels of the XVIII centuries, in a large scale, the links of rococo and impressionism.

## НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМЕ II ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

(на примере анализа образа Савонаролы)

*Ключевые слова:* Савонарола, Трарьё, Жилкин, де Гобино, папа Александр VI, неоромантический герой, религиозный фанатизм.

Во второй половине XIX века религиозные проблемы занимали в духовной, социальной и политической жизни Франции все более важное место. Это время великих открытий, которые привели к тенденции все объяснять с позиций науки. Значительный научно-технический прогресс с одной стороны, и общественные призывы к возврату к религии как духовному спасению нации – с другой, породили дуализм концепций в попытках объяснения мира. Борьба между сторонниками светской и религиозной концепций привела к кризису – отделению Церкви от государства в 1904 году.

Кстати, и в лоне самой церкви столкнулись две тенденции – традиционалистская и модернистская. Бескомпромиссные традиционалисты опирались на чистоту догм, которую противопоставляли обновлению католической жизни модернистами, допускавшими определенный компромисс с научными концепциями. Углубил противоречия и Ватиканский собор 1869-1870 годов, на котором была догматизирована непогрешимость папы.

Очевидно, что религиозные проблемы не могли не отразиться в литературе эпохи, в первую очередь – в неоромантическом историческом театре. Главные роли в пьесах неоромантиков отводились ключевым персонажам истории духовной жизни, образом, ставшим в определенном смысле символами веры.

Традиция изображения на сцене выдающихся религиозных деятелей во французской литературе восходит к Вольтеру, который впервые вывел на сцену основателя ислама в пьесе «Магомет или Фанатизм» (1741), представив его как самозванца и тирана.

Первым же из драматургов-неоромантиков, обратившихся к теме религии, стал Анри де Борнье, автор двух религиозных драм –

«Апостол» и «Магомет», в которых подчеркивал преимущества христианства над другими религиями. Интересно отметить, что, ознакомившись с пьесой «Магомет» еще до ее постановки в 1888 году, Совет министров Франции постановил, что она не может быть представлена ни одним из театров. Посол Франции в Константинополе, г-н де Монтебелло, поспешил сообщить об этом султану Абдул-Гамиду, который горячо поблагодарил посла Франции, сказав, что таким образом Франция пощадила чувства своих многочисленных подданных-мусульман, которых могла ранить подобная постановка.

Причиной обращения французских драматургов II половины XIX века к религиозным проблемам является и повышенное в эти годы внимание Европы к развитию политической ситуации в Италии, где папский штат был присоединен к Итальянскому королевству. Это событие побудило ученых и писателей искать в истории аналогии с современной ситуацией. И в этом смысле образ Савонаролы представлял удобный материал.

Джироламо Савонарола, доминиканец из Флоренции, сыграл важную роль в истории католицизма в эпоху Возрождения. Легенда гласит, что он искренне хотел реформировать коррумпированную Церковь и пожертвовал собой ради торжества христианских идеалов. Поэтому многие писатели и историки заинтересовались фигурой этого флорентинца, в том числе три драматурга-неоромантика: Габриэль Трарьё, Иван Жилкин и Артюр граф де Гобино, которые назвали свои пьесы именем главного героя.

События пьес происходят во Флоренции, в годы, когда после смерти герцога Лоренцо Великолепного в 1494 году, Медичи были изгнаны из Флоренции, а сын Лоренцо, Пьеро Медичи отправился в Неаполь, к французскому королю Карлу VIII просить помощи. Карл направился с войском на Флоренцию, чтобы восстановить власть Медичи, но город вооружился и готовился дать отпор французам. Стоявший во главе движения приор монастыря Св.Марка во Флоренции, Савонарола, отправился в лагерь Карла и угрожая божьей карой, сумел добиться не только мира, но и возврата Флоренции нескольких принадлежащих ей ранее городов.

В пьесе Трарьё особо подчеркивается установленная Савонаролой гнетущая атмосфера во Флоренции. После царящего при Лоренцо Великолепном расцвета гуманизма и свободы нравов, в городе были запрещены пиры, балы, богатые наряды, ношение

драгоценностей, чтение любых книг кроме Библии, преследовались нобили и художники. Братство Святого Креста, возглавляемое Савонаролой, грабило город, доносило на жителей, которые казались им подозрительными.

Как в пьесе Г.Трарьё, так в пьесе И.Жилкина персонажи разделены на два лагеря и не всегда очевидно – на чьей стороне авторы – на стороне народа, искренне почитающего Савонаролу как защитника Республики, или на стороне нобилей в лице герцога Миланского и Мариано да Дженаццано а также папы Александра VI, который на сцене не появляется, но сообщает свою волю через кардинала Сфорца: *«С тех пор как этот город поглотил яд твоих доктрин, его раздирают фракции, опустошенный твоими сатанинскими страстями, он дьявольски восстал против своих герцогов и против викария Христа»*.<sup>143</sup>

В пьесе Жилкина враги Савонаролы более активны. Заговор, о необходимости которого только говорилось в пьесе Трарьё, здесь реализуется, но всех участников арестовывают. С этого момента Савонарола оказывается перед трагическим выбором: он может сам решить проблему, собственным решением приговорив нобилей, но может и обратиться в Высший Совет, вердикт которого – оправдательный или обвинительный – неминуемо вызовет недовольство либо одной, либо другой части населения. Волнения во Флоренции навлекут на Савонаролу еще больший гнев папы, обвиняющего его в гордыне и проповеди ложных доктрин.

Появляется нунций, сообщающий о решении папы отлучить Савонаролу от Святой церкви. В отчаянном порыве Савонарола призывает народ идти против папы, но тут францисканцы устраивают ему «ловушку»: для испытания справедливости его учения, они назначают Божий суд – прохождение сквозь костры. Савонарола отказывается, тогда народ, разочарованный в своем пророке, обвиняет его в трусости и фактически позволяет властям повесить Савонаролу, а затем сжечь его тело.

В обеих пьесах большое внимание уделяется внутренней борьбе главного героя, причем оба автора определенно сочувствуют Савонароле, понимая, что, не будучи политиком, он вынужден был решать политические проблемы. Кроме того, Савонарола был прав в своем желании реформировать Церковь, оздоровить погрязшее в

---

<sup>143</sup> Gilkin I. Savonarole. Bruxelles. 1906. P.24



грехе папство, обличить в частности, папу Александра VI, иначе, как говорит герой драмы Жилкина: *«Италия будет разорена демонами: расколами и войнами! С севера до юга Церковь будет разорвана»*.<sup>144</sup> Не случайно премьер-министр Франции Ж.Клемансо, прозванный «Тигром» за жесткий характер и непримиримость к политическим противникам, после прочтения «Савонаролы» Трарьё, задался вопросом: *«Как Церковь Христова дошла до того, чтобы выбрать своим вождем подобного человека (Александра VI – Н.Х.), обожествлять его и терпеть? Ради этого и перевернули мир? Что мы увидим, если вспомним страшные раны христианства? Устрашающие проявления победы. Проклят человек, который становится самым сильным...»*.<sup>145</sup>

Ни Трарьё, ни Жилкин не оправдывают методов Савонаролы, его желания решать все проблемы с помощью оружия и яростной ненависти по отношению к своим врагам и врагам Бога. Фанатизм Савонаролы авторы объясняют тем, что его Бог – это мстительный тиран Иегова Ветхого Завета, а не Христос, который проповедует любовь и прощение. При этом в обеих пьесах Савонарола сомневается в правильности своих поступков: *«Мы не то, чем должны были быть. Меня не поняли. Самые ярые из наших друзей рьяно стремятся к победе, а не к добру. Я сам не слишком ли часто закрывал глаза на бесчинства невежд и фанатиков, считая, что надо простить некоторые заблуждения тем, кто поддерживает наше дело? Что мы сделали и что являем мы миру? Впервые мое сердце охвачено беспокойством»*.<sup>146</sup> Савонарола убежденно ведет толпу к новым победам под знаменем Бога, но вдруг чувствует, что *«земля дрожит и раскалывается»*, и некуда бежать: *«Ревущая свора судеб обволакивает меня, отрезает путь к отступлению и толкает в пропасть»*.<sup>147</sup>

Трарьё, в большей степени, чем Жилкин, верит в возможность раскаяния своего героя. Он даже вводит в сюжет романтический мотив: любовь художника Сандро Ботичелли к Франческе Ридольфи, дочери когда-то любимой Савонаролой женщины. Благодаря им Савонарола, умирающий от пыток в тюрьме,

---

<sup>144</sup> Там же, сс. 226-227

<sup>145</sup> Clemenceau G. Les Vaincus. Savonarole. La dépêche de Toulouse du 7 avril 1900. P.29

<sup>146</sup> Там же, с. 117

<sup>147</sup> Там же, с.135

понимает, что надо было любить, а не ненавидеть, бороться ради наступления царства любви, а не ненависти. Он понимает, что проиграл, что истинный путь – это путь, избранный Сандро и Франческой. Этот эпизод не соответствует исторической правде, но он позволил Трарьё создать образ *человека*, который в последний момент жизни принял жизнь, наполненную любовью, радостью и красотой, понимаемых в духе Возрождения.

Как уже отмечалось, степень исторической правды в пьесах различна. Савонарола в пьесе Жилкина больше соответствует историческому прототипу, но в обоих случаях авторы пытаются представить его как несомненно одиозную, но трагическую личность. Совершенно иной образ Савонаролы предстает в драме «Ренессанс» (1877), одной из исторических пьес Артюра графа де Гобино, которые сам автор назвал «историческими сценами». Гобино, находясь под явным влиянием Ницше, наделял своих героев чертами сверхчеловека, стоящего «по ту сторону добра и зла», и способного испытывать сильные страсти, которые, по его мнению, определяют личность. В образе Савонаролы – это религия, переросшая в фанатизм.

В «исторической сцене» «Ренессанс», как и в пьесах Трарьё и Жилкина, Савонарола представлен как реформатор церковных нравов. Он противостоит Ренессансу, *«аморальному как античный мир»*. Но у Гобино монах почти не появляется на сцене, о его деяниях рассуждают другие персонажи. Так, например, Маккиавелли анализирует глубинные причины величия и слабости Савонаролы. О том, что Гобино критически относится к Ватикану, свидетельствует ряд эпизодов, посвященных папе Александру VI. Многие исторические источники сообщают о чудовищных преступлениях этого папы, еще современники обвиняли его в инцесте с дочерью, родившей от него сына, в многочисленных отравлениях своих политических и религиозных врагов, коварстве и даже в связи с Сатаной.

Место действия пьесы Гобино меняется калейдоскопически: Милан 1494, дом Буанаротти во Флоренции, французская армия в Презансе, двор папы в Риме, окрестности Флоренции, дворец кондотьера во Флоренции, палаццо дождей в Венеции, дом синьора Веспуччо и дом эллиниста во Флоренции, битва при Форну и т.д. Рим и Флоренция описаны в момент резкого падения авторитета Савонаролы после испытания его огнем. Можно предположить, что

Гобино столь часто меняет место действия, чтобы более широко представить ту специфическую атмосферу, в которую была погружена Италия к концу XVI века и выявить основные причины создания и разрушения мифа о Савонароле. Надо отметить, что картина эпохи передана очень достоверно, несмотря на некоторую хронологическую и бытоописательную свободу.

Посредством образа Савонаролы, как и других великих личностей Возрождения – героев своих «исторических сцен», Гобино охарактеризовал эпоху, передав, *«грандиозность и трагизм исторических событий короткими, как в фильме, сценами»*.<sup>148</sup>

Очевидно, что общая цель авторов всех трех пьес о Савонароле – воплотить в образе флорентинского монаха всю опасность религиозного фанатизма. Однако неоромантиков, как и их предшественников-романтиков, интересует не общественная роль Савонаролы, а его личность, анализ тех побуждений, которые толкнули Савонаролу на борьбу против Церкви. Эти побуждения, которые, может, и были благородными, привели одинокого бунтаря к решительным, но обреченным на поражение действиям. Перед лицом более сильного и преступного врага, он оказался вынужденным тоже совершать преступления.

В пьесах Трарьё, Жилкина и, в еще большей мере, аристократа Артюра де Гобино, проявляется традиционное для неоромантизма презрительное отношение к толпе, которая обожествляла Савонаролу и готова была исполнять все его приказы, но, почувствовав его слабость, в одночасье изменила ему и ликовала по поводу его казни.

Во всех трех пьесах Савонарола предстает типичным неоромантическим героем, сложной и противоречивой личностью. Жестокость и непримиримость сочетаются в нем с отчаянной смелостью, ораторским мастерством и харизматичностью, оказывающих огромное влияние на массы. Неоромантическая интерпретация образа Савонаролы продолжает романтическую традицию изображения судьбы героя как трагической истории падения личности, обожествляемой в начале блестящей карьеры, и

---

<sup>148</sup> Filipowska I. La Renaissance d'Arthur de Gobineau. Studia Romanica Posnaniensia UAM. Vol.11.Poznan.1985. P.11

«наводит на высокие размышления о великих побежденных в Истории».<sup>149</sup>

*Նատալյա Խաչատրյան*

**ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ՆԵՌՈՐԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ  
XIX ԴԱՐԻ II ԿԵՄԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅՈՒՄ**

**Հիմնաբառեր՝** *Սավոնարոլա, Տրարյո, Ժիլկին, դը Գոբինո, պապ Ալեքսանդր VI, նեոռոմանտիկական հերոս, կրոնական մոլերանդություն:*

Հոդվածում վերլուծության են ենթարկվում ֆրանսիացի երեք դրամատուրգների Սավոնարոլային նվիրված պիեսները, որոնցում հերոսը ներկայանում է որպես տիպիկ նեոռոմանտիկական քարոզիչ և հակասական կերպար, որում դաժանությունն ու անհանդուրժողականությունը համադրվում են ամբոխի վրա սպավորության գործող խիզախության և հրեետորական վարպետության հետ: Սավոնարոլայի նեոռոմանտիկ մեկնաբանությունը շարունակում է հերոսի ճակատագրի որպես անձի անկման ողբերգական պատմություն ներկայացնելու ռոմանտիկական ավանդույթը:

*Natalya Khachatryan*

**NEO-ROMANTIC INTERPRETATION OF A HISTORICAL CHARACTER  
IN THE 2<sup>nd</sup> HALF OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY FRENCH DRAMA**

**Keywords:** *Savonarola, Trarieux, Zhilkin, de Gobineau, Pope Alexander VI, Neoromantic hero, religious fanaticism.*

The article analyzes plays by three French playwrights devoted to Savonarola. Each play presents a typical neo-romantic hero: a complex and contradictory character. Cruelty and intolerance are combined in him with desperate courage and oratory skill, which have a huge impact on the masses. The neo-romantic interpretation of Savonarola's image continues the romantic tradition of portraying the hero's fate as a tragic story of his fall.

---

<sup>149</sup> Там же, с 34

**ԱՐՏԱՅՈՒԱՆՔԻ ԱՐՏԱՅՈՒՆՈՒՄԸ Է.-Է. ՇՄԻՂՏԻ «ԿԻՆԸ  
ՀԱՅԵԼՈՒ ՄԵՁ» ՎԵՊՈՒՄ**

Однажды по прихоти случая дерево  
выросло в заброшенной лачуге без окон  
и отправилось на поиски света. Человеку нужен  
воздух, рыбе — вода, а дереву — свет. Корнями  
оно уходит в землю, а ветвями к звездам, оно —  
путь, соединяющий нас с небом...

*Антуан де Сент-Экзюпери «Цитадель»*

*Հիմնաբառեր՝ արտացոլում, կին, աստված, ծառ, կյանք,  
գոյություն*

21րդ դարի ամենաշատ ընթերցվող և ամենաշատ բեմադրվող հեղինակներից մեկի՝ Էրիկ Էմանյուել Շվիդտի «Կինը հայելու մեջ» վեպում զարմանալիորեն միահյուսվում են տարբեր դարաշրջանների երեք կանացի պատմություններ.

1. «Միթե կնոջ առաքելությունն ամուսնանալն է», մտածում է 17-րդ դարի կրոնական և պահպանողական Բրյուզեում ապրող Աննան փախնում անտառ հարսանիքից մեկ օր առաջ:

2. «Միթե կնոջ առաքելությունը երեխա ունենալն է», մտածում է ավստրիական ազնվական տոհմի ժառանգորդի հետ ամուսնացած Հաննան, ով ապրում է 20-րդ դարասկզբի հոգեվերլուծության կենտրոն Վիեննայում, և ամուսնալուծվում:

3. «Միթե կնոջ առաքելությունը հանուն մեկ տղամարդու հաճույքներից զրկվելն ու սեփական ազատությունը սահմանափակելն է», մտածում է թեթևաբարո և թմրամոլ դերասանուհի Էննին՝ մեր օրերի Լոս Անջելեսյան կինոաստղ, ով տղամարդկանց շատ հեշտությամբ է փոխում:

Եվ եթե առաջին երկուսը գոնե փորձում են հասարակության օրենքներով ապրել, բայց շուտով հասկանում են, թե որքան ապարդյուն են իրենց ջանքերը, ապա երրորդ կինը, հոսանքին տրված, ապրում է հովիվուդյան ցոփ և շվայտ կյանքով ի սկզբանե մերժելով ցանկացած հասարակական պահանջ:

Հենց վերնագիրը՝ «Կինը հայելու մեջ»<sup>150</sup> հուշում է, որ նրանցից յուրաքանչյուրը նախորդի արտացոլումն է, որը միաժամանակ և ինքն է, և ինքը չէ: Այսպիսով երրորդ կինը դառնում է արտացոլանքի արտացոլանք: Սակայն, միննույն ժամանակ, այնպիսի տպավորություն է, որ դա նույն կինն է՝ վերածնված երեք տարբեր դարաշրջաններում:

Եթե անդրադառնանք արտացոլման ձևի՝ փիլիսոփայական էվոլյուցիային, ապա կտեսնենք այստեղ չորս վիճակ՝

Ձգայականություն-արտացոլման ելման կետը (արտացոլվելիք պատկեր)

Ձգայունություն-զգալու, ընկալելու և արտահայտելու կարողությունը (արտացոլված պատկեր)

Ընկալում-4. Գիտակցություն, որը ոչ միայն ենթադրում է ներքին ազդեցություն սուբյեկտի վրա, այլև ակնկալում է սուբյեկտի ստեղծագործական ակտիվությունը (արտացոլանքի արտացոլում):

Արտացոլման այս փիլիսոփայական վիճակներն են մարմնավորում Շմիդտի հերոսուհիները: Առաջին կինը նայում է հայելու մեջ կյանքում առաջին անգամ, և այն ընկնում ու կոտրվում է: Երկրորդն անդադար նայում է հայելու մեջ՝ գտնելու այն գեղեցիկին և ցանկալիին, ում սիրում է իր ամուսինը: Երրորդը նայում է հայելու մեջ միայն հարբած ժամանակ կամ թմրանյութերի ազդեցության տակ:<sup>151</sup>

Այսպիսով արտացոլումը և արտացոլման արտացոլումը հայելու միջոցով չեն կատարվում, այլ հերոսների զգայականության շնորհիվ և ծառի օգնությամբ:

Պարզ է դառնում, որ արտացոլման արտացոլումը ոչ թե զարգացում է, այլ աղավաղում: Արտացոլման արտացոլումը շատ հեռու է բնականաբար իրական պատկերից. Այնքան հեռու, որ ոչ մի

---

<sup>150</sup>La femme au miroir-իրականում ֆրանսերենից կարող է թարգմանվել կամ «Կինը հայելու մոտ», կամ «Հայելիով կինը»: Իսկ <<Կինը հայելու մեջ>> տարբերակով ստեղծագործությունն առաջին անգամ լույս է տեսել ռուսերեն թարգմանությամբ:

<sup>151</sup>Հնդկական գրականության մեջ հայելին գրեթե միշտ խորհրդանշում է իրականությունը, ի տարբերություն մյուս ազգերի, որոնց մոտ հայելին կամ հանդերձյալ աշխանհն է խորհրդանշում, կամ փոխանցում է այլոց հոգիները կամ էներգետիկան: Շմիդտի կանանց մոտ հայելիները տարբեր են: Կանայք հայելու մեջ միայն իրականությունն են տեսնում: Հայելին միմյանց ոչինչ չի փոխանցում: Այդ դերը Շմիդտը թողել է ծառին:

ընդհանուր արժեք կամ բնորոշ գիծ այդ կանայք չունեն: Ընդհանուր է միայն նրանց զգայականությունը:

Երկրորդ կինն առաջինի եվույուցիան է. Նա ավելի զարգացած է, ավելի գիտակից: Թվում է, թե երրորդը պետք է լինի գեր խելացի, գեր խոհուն, գեր զարգացած, բայց... ճիշտ հակառակը. երրորդ կնոջ մեջ մենք տեսնում ենք գիտակցության աղավաղում, վերլուծության բացակայություն, բայց փոխարենը զգայականության ուժեղացում:

Երեք կանայք էլ բացառիկ գեղեցկուհիներ են: Նրանցից յուրաքանչյուրը կյանքում իր առաքելությունն ունի, որը դեռ չի գիտակցել, բայց որը ինչ որ միստիկ ուժի շնորհիվ արդեն զգում է: Պատահական չէ, որ երեքի անուններն էլ նույն ծագումն ունեն Աննա-Հաննա-Էննի, ինչը նշանակում է Աստծո բարեհաճություն:

Երեք կանայք էլ ունեն ամեն ինչ իրենց դարաշրջանի համար. սոցիալական դիրք, ֆինանսական բարեկեցություն, խելացի, հմայիչ, իրենց սիրող կողակից: Թվում է, թե նրանք ամեն ինչ ունեն երջանկության համար. Սակայն ինչու նրանք երջանիկ չեն. Նրանք հասկանում են, որ այդ ոչ լիարժեքության զգացումը նրանից է, որ նրանք չեն պայքարել, որպեսզի արժանանան այդ երջանկությանը: Նրանք հասկանում են, որ աշխարհ չեն եկել, ուղղակի գեղեցիկ տիկնիկի պես վայելելու կյանքը: Նրանք անպայման պետք է առաքելություն ունենան. Նրանք պետք է պիտանի լինեն:

Այսպիսի մտքերով առաջինը մի ողջ գյուղի փրկում է սոված գայլի ճիրաններից /միստիկ ձևով զրուցելով և համոզելով գայլին հեռանալ/, հետո էլ այրվում է խարույկի վրա:

Նման մտքերով երկրորդ կինը, այցելելով Բրյուզե և ցնցված լինելով այդ պատմությունից, գիրք է գրում Աննայի մասին: Իսկ համաշխարհային պատերազմի տարիներին, փրկելով բազում փոքրիկների, գնդակահարվում է:

Երրորդ կինը, հանդիպելով մի համեստ սանիտարի, հրաժարվում է թմրադեղերից հանուն իր սիրելիի, նրա հետ միասին պայքարելով թմրամոլության դեմ: Այնուհետև լքում է Հոլիվուդը, որպեսզի սկսնակ ռեժիսորի մոտ խաղա Աննայի դերը:

Շմիդտի եռադեմ կինն ունի բացառիկ շնորհ՝ զգալու, ընկալելու և գիտակցելու: Առաջինը, փախչելով անտառ, միաձուլվում է բնության հետ, ամեն ինչի մեջ տեսնելով և զգալով Աստծուն, ուժ հավաքելով՝ ծառին փարվելով: Շմիդտի ծառը նման է բուդդայական սուրբ ծառին, որին արմատները դեպի երկինք են ձգվում. նա իր մեջ կրում է այն ոգին, որը ուժ է տալիսկանանց, փոխանցում այն խանդավառ հոգեվիճակը,

այն հանգստությունն ու հավատը, որով առաջինը գնում է մահապատժի, որը զգալով և ցնցվելով այդ պատմությունից, երկրորդը գրում է ստեղծագործություն Աննայի մասին, և որը, կրկին նույն ծառին փարվելով զգում է էննին, և բարձրանում կառափնարան՝ Աննայի մահապատժի դրվագը խաղալու համար:

Այս կանայք չեն ցանկանում համապատասխանել հասարակական սպասումներին. յուրաքանչյուրը չափից դուրս վաղ է ծնվել՝ իր դարաշրջանի կարծրատիպերով ապրելու համար, յուրաքանչյուրը մի քանի քայլ առաջ է իր դարաշրջանի հասարակությունից, այդ պատճառով էլ՝ չհասկացված է և մերժված: Յուրաքանչյուրի համար իր դարաշրջանի արժեքները սին են, խավարամիտ և անհասկանալի: Ես ուրիշ եմ, մտածում է նրանցից յուրաքանչյուրը՝ հասկանալով, որ ունի այլ առաքելություն երկրի վրա: Յուրաքանչյուրը հրաժարվում է իր սոցիալական դերից, որպեսզի հետևի իր իդեալներին:

Ի վերջո որոնք են այդ իդեալները, որն էր այդ երեք կանանց առաքելությունը: Սա պարզապես երեք կանանց սեփական եսի և կյանքում իրենց տեղը գտնելու փնտրտուքը չէ: Սա փիլիսոփայական մտորում է Աստծո, գոյի և կյանքի իմաստի մասին: սա էկզիստենցիալիստական մտորում է:

Աննան, Հաննան և էննին խորհրդանշական կերպով միաձուլվում են մեկ ամբողջության մեջ. ամեն նախորդը փոխում է հաջորդի աշխարհայացքը, տալիս բազում հարցերի պատասխաններ, ամրապնդում նրա հավատը դեպի Աստված, ստիպում հավատալ Լույսին և Բարոն:

*Асмик Айвазян*

## **«ОТРАЖЕНИЕ ОТРАЖЕНИЯ» В РОМАНЕ Э.Э ШМИТТА ЖЕНЩИНА В ЗЕРКАЛЕ»**

**Ключевые слова:** отражение, женщина, бог, дерево, жизнь, существование

В статье рассматривается концепция отражения в романе Э.Э «Шмитта Женщина в зеркале». Роман представляет собой последовательное описание жизни трех женщин, при этом эпизоды жизни каждой из них отражаются в сознании и чувствах героини более поздней эпохи. Иначе говоря, чувства и сознание первой женщины передаются второй, позже – и третьей, посредством дерева, которое заменяет в романе символ зеркала.



**THE REFLECTION OF REFLECTION IN THE NOVEL *THE WOMAN  
IN THE MIRROR* BY E.E. SCHMITT**

**Keywords:** Reflection, woman, God, tree, life, existence

The article discusses the concept of reflection in the novel *Three Woman in the Mirror* by E.E. Schmitt. The novel describes three women and every moment from each one's life is reflected in the consciousness and feelings of the other. Reflections are transmitted through the tree. The feelings and consciousness of the first woman are transferred to the third, which takes the true path and plays the role of the first.

**ՄԵՂՔԻ ԵՎ ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ ԿՈՆՑԵՊՏՆԵՐԸ ԺԱՆ ՊՈԼՍԱՐՏՐԻ  
«ՄԱՍԱՆԱՆ ԵՎ ՏԵՐ ԱՍՏՎԱԾԸ» ՊԻԵՍՈՒՄ**

*Հիմնաբառեր՝ մեղք, ազատություն, Աստված, Մատանա, էկզիստենցիալ ընտրություն*

Ինչպես ասում է Շոպենհաուերը բոլորս մեր գիտակցության դժոխքում ենք, բայց իրավունք ունենք ընդհատելու վատ երազը: Մարդուն բացի իրենից ուրիշ ոչինչ պետք չէ: Երջանիկ է այն մարդը, ով իր գոյությունը լցնում է իրենով: Մարդն ամբողջական է, երբ միայնակ է: Մարտրի հերոսը միայնակ է: Նա երջանկության չի ձգտում: Նիցշեն ասում է «Աստված մեռել է», Չակ Պալանիկն ասում է «Աստված քեզ լքել է», Կաֆկան ասում է «Դժոխքը մենք ենք», իսկ Մարտրն ասում է «Դժոխքը ուրիշներն են»: Եթե Աստված մեռել է և ամեն ինչ կարելի է, ուրեմն Մարտրի հերոսն իրավունք ունի գործելու բոլոր դաժանությունները: Գեցը անցնում է եվզենիկան (Ճանապարհ դեպի գերմարդ):

Գերմարդու կարևորագույն զգացումը մեղքի բացակայությունն է: Երբ չկա խղճի խայթ, երբ կարող ես ենթարկել, սպանել և ոչ ոք չի կարող քեզ մեղադրել: Նիցշեն ասում է, որ ոչ մի գերմարդ սեր ու կյանք չի ունենում, միևնույն ժամանակ, երբ Գեցը կատարում է էկզիստենցիալ ընտրություն. գերմարդ թե՛ ստրուկ, հասկանում ենք, որ գերմարդու համար ամենակարևորն իշխելու ձգտումն է: Մարտրը գտնում է, որ մարդը կատարելապես միայնակ է, որովհետև աստվածացման պրոցեսն ավարտվել է: Նա նաև խոսում է գոյության և էության համընկնումներից: «Ես գոյություն ունեմ և ինքս եմ ստեղծում էությունս: Ես միակ էակն եմ, ով ծնվում է ինքնագիտակցությամբ»: Մարդու բնույթն ինքնակատարելագործման մեջ է: Գեցը փորձում է անցնել այդ ճանապարհը, բայց կրկին ետ է վերադառնում: Մարտրի գրականության մեջ աթեիզմն ակնհայտ է: Մարտրը չի սգում Աստծո կորուստը: Մարդը դատապարտված է ազատության. նա կարող է խուսափել դրանից, աղավաղել, հերքել այն, բայց ստիպված է առերեսվելու եթե ուզում է դառնալ բարոյական էակ: Մարդն ինքը պիտի սահմանի իր իմաստը, նվիրի իրեն այս աշխարհի իր դերին, իրագործի իր ազատությունը: Գեցը ազատ է որոշելու թե ո՞ր ճանապարհն է ընտրում: Գերմարդը նա է, ում գորության կամ իշխանության կամքն այնքան ազատ է, որ մաքրվել է ռեսենտիմենտից

և վրեժի զգացումից: Նա այլևս վեր է կանգնած վրեժից և պարադիզմայից: Նա անհատապաշտությունը հաղթահարած անհատն է: Նա մարդկության ողջ տիեզերքը ներառող խնդիրն է: Գերմարդը ոչ՝ գաղափար է, ոչ՝ պատկեր, ոչ՝ պատկերացում մարդու հեռանկարային կարողությունների մասին: Գերմարդը կոչ է, դիմում, գանգատ: Գերմարդը բարոյական զարգացման տեսություն է: Այն կոչ ու աղերսանք է՝ բարոյա-հոգևոր մարդուն վերաճելու ակնկալությամբ: Նիցշեն վաղուց էր գլխի ընկել, որ գերմարդուն չեն հասկանալու և սատանա են անվանելու:

«Սատանան և Տեր Աստվածը» պիեսը էկզիստենցիալ պայքար է արտաքին աշխարհի, մեր նմանների և մեր (դների, սովերների) դեմ: Կամյուի «Կալիգուլա» պիեսում բացահայտվում է, որ ազատությունն անեծք է: Կյանքն անտանելի է և Կալիգուլան Լուսինն է ուզում: Մեր բառն արգելված է էկզիստենցիալիզմում: Մարտրի բոլոր հերոսները զրկված են սիրելու ունակությունից: Ազատ լինել նշանակում է լինել ինքդ քեզ հետ: Ազատ լինել ըստ Մարտրի նշանակում է ընտրություն կատարել: Ազատ լինել նշանակում է չգործել և չմտածել ինչպես բոլորը, նշանակում է գտնել ինքդ քեզ, իսկ Կամյուն պնդում է, որ ազատ է այն մարդը, ով հասկացել է կյանքի անիմաստությունը: Մարտրի «Դոնփակ» պիեսի հերոսները կյանքը դժոխքի են վերածում այն պատճառով, որ յուրաքանչյուր մարդու համար դժոխքն ուրիշներն են: Էկզիստենցիալ դժոխքում դրսից եկած ոտնձգություններից ազատվելու ուրիշ տարբերակ չկա, բացի ուրիշի կամքը և ազատությունը ոտնատակ տալու միջոցով սեփականը հաստատելուց:

«Էկզիստենցիալիզմը հումանիզմ է» հողվածում Մարտրը կրկնում է իր հիմնական փիլիսոփայական գաղափարները՝ գոյությունը նախորդում է էությանը, այն նախագիծ է, որ միայն հետո կդառնա այն, ինչ ինքն իրենից կատեղծի, չկա պատճառականություն, մարդն ազատ է, չկա ընդհանուր բարոյականություն, լքվածությունն ու իմաստի, արդարացվածության բացակայությունը ծնում են մշտական տագնապի ու թախծի տրամադրություն: Մարդն ինքն է իրեն «ընտրում», բայց ընտրությունը որոշում են հանգամանքները: Մարդը կախված է ժամանակաշրջանից, իր դրությունից, նա չի կարող ընտրել իր ծագումը և սոցիալական վիճակը: Դու բացի քեզնից պատասխանատու ես նաև մյուս բոլոր մարդկանց համար: Ընտրելով քեզ, ընտրում ես ուրիշներին՝ մարդկությանը:

Ժան-Պոլ Մարտրի «Սատանան և տեր Աստվածը» պիեսում բացահայտվում են բոլոր խավերը: Մարտրն ասում է. «Երբ

հարուստները պատերազմում են իրար դեմ, չքավորներն են մահանում»: Աստված կամ սիրում է բոլորին, կամ էլ լքում, բայց Մարտը հույս ունի, որ գոնե Աստված տխրում է, երբ տեսնում է, որ մարդը տառապում է: Ըստ Մարտի աշխարհը վաղուց կորած է: Պիետում Նաստին ասում է. «Քո եկեղեցին պռոնիկ է, նա իր շնորհները ծախում է հարուստներին: Մենք կարիք չունենք ոչ մի քահանայի. բոլոր մարդիկ կարող են մկրտել, թողություն տալ մեղքերին, քարոզել: Բոլոր մարդիկ մարգարեներ են: Ես միայն մի եկեղեցի եմ ճանաչում. դա մարդկային հասարակությունն է»: Սիրելու իրավունքն ըստ Մարտի ձեռք է բերվում արյան գնով: Գեցի էկզիստենցիալ ընտրությունից հետո, երբ նա պիտի որոշեր ընտրում է 200 քահանա թե՛ քսան հազար մարդ, ներքին մենախոսություն է սկսվում: Նա անընդհատ խորհում է կյանքի մասին: «Պետք է սպանել այն, ինչ սիրում ես: Եթե փախչում ես, ուրեմն ընդունել ես որոշումը: Իմն այն է, ինչ ինքս եմ վերցնում: Մարդը միշտ ուզում է խլած լինել այն, ինչը գուցե նրան պիտի սիրահոծար տային: Շահն է ղեկավարում աշխարհը:

Բայց ինչու՞ ոչնչացնել, գրողը տանի:

Որովհետև բոլորն ուզում են, որ ես այն խնայեմ: Ահա այսպես է պատասխանում Գեցը ամենակարևոր հարցին:

Չարիքը պետք է ցավ պատճառի բոլորին և առաջին հերթին նրան, ով գործում է: Ինչ էլ պատահի Գեցի ներսում, նա է միակ պատասխանատուն: Հրաշք չկա ու չկա: Դժոխքը մրջնանոց է, իսկ մարդուն թվում է, թե ինքն է միակ չարագործը: Եթե ուզում ես արժանանալ դժոխքին, բավական է, որ հանգիստ պառկես քո անկողնում: Աշխարհն անարդար է. դու մեղսակից ես, եթե այն ընդունում ես. դու դահիճ ես, եթե այն փոփոխում ես: Մենք բոլորս հավասարապես մեղավոր ենք և արժանի ենք դժոխքին, բայց Աստված ներում է, երբ տրամադրություն ունի ներելու: Բարությունը հուսահատություն է ներշնչում: Երբ Աստված լռում է. ամեն մեկն իր ուզածի պես է մեկնաբանում նրա լռությունը: Մատանան Աստծո արարաչազգործությունն է. եթե Աստված կամենա Մատանան ինձ կինագանդվի: Մենք հանցավոր չենք և Աստված իրավունք չունի մեզ պատժելու: Հենց սկզբից ամեն ինչ կանխորոշված է՝ դու շահելու ես թե ոչ: Ժամանակն ու ջանքերը ավելորդ են: Գեցն իր ձեռքերից արյուն բերելով իրեն Քրիստոսի տեղն է դնում: Նա կարծես ինքնագոհաբերման ծես է կատարում միայն նրա համար, որ երկինք գնալու հնարավորություն տա ուրիշներին: Ինչքան Գեցն իրեն ավելի է սիրում, այնքան իրեն ավելի մենակ է զգում: Նա ասում է. «Ես ուզեցի

այուն դառնալ և ինձ վրա կրել երկնակամարը: Հիմարություն. երկինքը ծակ է»: Հերոսներից մեկը՝ Հիլդան, ասում է. «Կարծում ես ես հաշվո՞ւմ եմ օրերը: Գոյություն ունի միայն մեկ օր, որն անընդհատ կրկնվում է: Այն մեզ տալիս են արշալույսին և ապա խլում են. երբ իջնում գիշերը: Դու կանգ առած ժամացույց ես, որը շարունակ նույն ժամն է ցույց տալիս»: Մարտրի կարծիքով գեղեցկությունը չարիք է, այն չի փրկում, այլ միայն դեպի կործանում է տանում: Գիշերն իջնում է. աղջամուղջին լավ տեսողություն է պետք Տեր Աստծուն Մատանայից տարբերելու համար: Երկիրը լոկ երևութական է. կա երկինքը և Դժոխքը, և այդքանը միայն: Դու ձևացնում ես, որ Աստծո հրամաններն ես կատարում, բայց այդ հրամաններն ինքդ ես արձակում քեզ համար: Աստված ինձ չի տեսնում, չի լսում, չի ճանաչում: Գեցը հայտնում է իր կարծիքով աշխարհի մեծագույն խաբեությունը. Աստված գոյություն չունի. չկա ոչ դրախտ, ոչ՝ Դժոխք: Կա միայն Երկիրը»: Գեցի հավատի ճանապարհորդությունը վերադառնում է ի շրջանս յուր: «Լավ է ինձ դատի մի անսահման էակ, քան իմ հավատը: Ես իմ դատը տանուլ չտվեցի: Դատը տեղի չունեցավ, քանզի չկա դատավոր: Ես ամեն ինչ վերսկսում եմ: Ես Աստծուն սպանեցի, որովհետև նա ինձ բաժանում էր մարդկանցից»:

Մարտրի համար կարևոր է մարդու ազատությունը, գաղափար, որը նրա համար բացարձակ է: Ազատությունը մարդու գոյությունից առաջ է՝ ընտրության ազատությունը: «Մատանան և տեր Աստվածը» պիետում Մարտրը ներկայացնում է մարդու բարոյական արկածները, որը մեկուսացման իրավիճակում փորձում է սկսել զուտ մարդկային պայքար այլ մարդկանց դեմ: Գեցը երես է թեքում Աստծուց, որպեսզի իրեն ներկայացնի մարդկանց աշխարհին: Նա բացահայտում է ինքնառնչացման մի ձև և հրաժարվում է իր կերպարի հավերժական բեմադրությունից, իր միայնության և ինքնատիպության բարձրացումից Չարիքի կամ Բարիքի մեջ: Դա մի վերափոխում է, որը Գեցին պատրանքից տանում է դեպի անկեղծ հարաբերությունների նվաճում: Բայց իր բնավորության ամբողջ էությունը պտտվում է ողբերգական հակամարտության շուրջ, որտեղ նա փորձում է պահպանել մեկուսացումը մարդկանցից՝ միաժամանակ գաղտնի կերպով ձգտելով սիրո և ընդունման: Գեցը կարծում է, որ նա ազատ է չարիք գործելու հարցում, և դրանով իսկ պարտություն է կրում իր անհատականությունը: Մա իր փառասիրությունն է: Բայց Գեցի հպարտությունը պատրանք է, քանի որ նա միայն արտաքին հաստատականություն ունի և հանդես է գալիս այնպես, կարծես թե իր

գործի վարպետը չէ: Հպարտ իր մենակությամբ՝ սարտրյան հերոսը, իրոք, միայն ընդունում է այն պայմանը, որը հասարակությունն է սահմանում և սպասում է դրա ճանաչմանը: Սարտրի շատ այլ դրամատիկ կերպարների նման, նա գոյություն ունի ուրիշների, Աստծո կամ այլ մարդկանց աչքերով, և դրանով բացահայտում է ինքն իրեն:

Ստեղծագործության հիմքում ընկած է մարդու երկակիության զգացումը: Յուրաքանչյուր մարդ թե՛ Սատանա է, թե՛ Աստված: Պիետում ներկայացված են ներանձնային կոնֆլիկտներ, որոնք հենց գլխավոր հերոսը պետք է կարողանա հանգուցալուծել: Գեցի ճանաչման և օտարման ինչպես նաև հպարտության և փառամոլության կոնցեպտները մեծ տեղ են գրավում պիեսում:

Ծայրահեղ բռնության տեր ռազմիկը՝ Գեցը, լավագույն կապիտանն է ամբողջ Գերմանիայում, սակայն, Սարտրի պիեսում, առաջնայինը Գեցի ըմբռնումն է այլ հերոսների աչքերում, ովքեր տեսնում են, ճանաչում և կապում նրան իր հրեշավոր «բնության» հետ, որը «ոչ միայն վնաս պատճառելու համար է»<sup>152</sup> Երբ վարագույրը բարձրանում է, Գեցը բացակայում է, ուշագրավ բացառություն է Սարտրի թատրոնում, որտեղ հաճախ հերոսը բեմում է հենց սկզբից: Սակայն, նրա բացակայությունը (Գեցը հայտնվում է միայն պիեսի երկրորդ տեսարանում) կարելի է դիտարկել որպես դրամատիկ հնարք, որի միջոցով Սարտրը փորձել է Գեցին դարձնել հակամարտության կենտրոն:

Գեցի առաջին նկարագիրը պարզվում է պիեսի այն հատվածում, երբ նա արքեպիսկոպոսի հորդորով դավաճանում է իր եղբորը: Գեցի այս դավաճանությունը երևան է բերում բնավորության մեկ այլ գիծ՝ սեփականության ցանկություն: Հենց եղբոր հողերին տիրանալու ցանկությունը դրդեց նրան դաշինք կազմել արքեպիսկոպոսի հետ: Տիրելու այդ անհագ ցանկությունը իմաստ է ձեռք բերում միայն այն ժամանակ, երբ հոգևորականը պարզաբանում է դավաճանի նկարագիրը, վկայակոչելով ավերիչ բռնությունը, որը բնութագրում է ընկեցիկին - «վատ տիպի հիմքից» - ավելացնում է նա: Ծնվելով ազնվականների ընտանիքում, սակայն մերժված լինելով հասարակության կողմից, ընկեցիկը՝ Գեցը, գրկվել էր ժառանգությունից: Ի ծնե դուրս մնալով ժառանգության հիերարխիկ համակարգից, նա ցանկանում էր վերաինստեգրվել այդ համակարգ, քանի որ միայն այդպես նա կարող էր հողերի ժառանգ և լիիրավ

---

<sup>152</sup> Sartre J.P. Le Diable et le Bon Dieu, P. 1951. P. 17:

սեփականատեր դառնալ: Ապա մենք նկատում ենք առաջին հակասությունը. գտնել իր տեղը հասարակության մեջ, որը դատապարտում է և բացառում նրա պայմանը, ընկեցիկը ընտրում է դավաճանություն ճանապարհը: Ապօրինությունը և դավաճանությունը իրենցից ներկայացնում են բարոյականության բացասականը, ինչն անհրաժեշտ է լուսավորել բարությամբ՝ ատելով «Այլ- վատը»՝ գայթակղությունների մարմնավորումը. «...չարիքը գոյություն ունի, մենք ամենուր հանդիպում ենք դրան, ցանկացած ժամանակ. նա գոյություն ունի, քանի որ բարի մարդն է հորինել այն:

«Չարիքը նախագիծ է. ես նույնիսկ կասեմ, որ դա նախագծային գործունեության հիմքն է ու նպատակը: Ինչ վերաբերում է սրբապիղծներին, յուրաքանչյուրն ունի իր բնավորությունը, ում իր որոշակի դիրքը թույլ է տալիս մեզ ներկայանալ օբյեկտիվ կերպարանքով»<sup>153</sup>: Նա հպարտ է եղբայրասպանի կոչումով, որը հենց ինքն է իրեն հորջորջել, այդպիսով չշեղվելով իր գործողությունների իրականացումից և բնությունը նենգ սրիկա լինելուց. «Քահանա՛, - ասել է նա Հայնրիխին, - ես ես եմ, ուրիշը լինել չեմ կարող, ինքս մի սրիկա եմ ծնվել, բայց եղբայրասպանի գեղեցիկ կոչմանը արժանացել եմ իմ իսկ արժանիքներով»<sup>154</sup> Գեցը, ըստ երևույթին, պարադոքսալ վերահիստեգրացիայի օրինակ է, քանի որ նա չի փոխում գոյություն ունեցող հարաբերությունների կառուցվածքը, ընդհակառակը ամրապնդում է եղած հավասարակշռությունը: Վերջիվերջո նա որոշակի դեր է խաղում այդ կառուցվածքում, քանի որ սրիկան, դավաճանը և սատանան իրենցից ներկայացնում են բացասականը: Բարդ են նաև Գեցի ընկալումները սիրո մասին: Նրա ուժերից վեր է սիրել, նա միշտ փորձում է զարմացնել իրեն, խորհել ինքն իրեն, տեսնել իրեն ուրիշի աչքով: Նա ցանկանում է վայելել իր պատկերը: Եվ շատ հաճելի է, որ նա խանդում է, ինչպես ասում է Կատրինին. «Ի՞նչ պետք է անեմ, որ սիրված լինեմ»: Եթե սիրում եք ինձ, ապա դուք կզգաք բոլոր հաճույքները: Հեռացի՛ր, քած! Ես չեմ ուզում, որ որևէ մեկն ինձ օգտագործի»<sup>155</sup>:

«Եթե մենք ուրիշների հայեցակարգը մղում ենք եզրագծին, հանդիպում ենք Աստծուն»: «Մատանան և տեր Աստվածը» պիեսում, Գեցի հայացքների առարկան երբեմն համընկնում է բոլոր մարդկանց

<sup>153</sup> Sartre J.P. Le Diable et le Bon Dieu, P. 1951. P. 39:

<sup>154</sup> նույն տեղում, էջ 59:

<sup>155</sup> նույն տեղում, էջ 85:

հետ, երբեմն Ամենակարողի՝ բացարձակ սուբյեկտի հետ, որը երբեք չի կարող վերածվել օբյեկտի: Ամբողջ պիեսի ընթացքում Գեցն ինքն իրեն տալիս է ուրիշներին: Բայց միևնույն ժամանակ, խանդավառվելով իր հպարտությամբ՝ նա ձևացնում է, որ մարտահրավեր է նետում Աստծուն. «Ես չեմ մտածում դևի մասին: - Նա ասում է Հայնրիխին. նա ընդունում է հոգիները, բայց այդ նա չէ, ով անիծում է նրանց: Ես վճռեցի գործ ունենալ միայն Աստծո հետ, հրեշներն ու սրբերը միայն նրա մոտ են գալիս: Աստված տեսնում է ինձ, քահանա՛, նա գիտի, որ ես սպանել եմ իմ եղբորը, և նրա սիրտը արնահոսում է»<sup>156</sup> :

Գեցը պատմում է Հայնրիխին. «Մենք չենք, և մենք ոչինչ չունենք: Բոլոր օրինական երեխաները կարող են վայելել հողը առանց վճարելու: Ոչ՝ դու, ոչ՝ ես: Մանկուց ես աշխարհին եմ նայել բանալու անցքի միջով. այս գեղեցիկ, փոքրիկ, լեփլեցուն ձվին, որտեղ բոլորը զբաղեցնում են իրենց հատկացված տեղը, բայց ես կարող եմ վստահեցնել ձեզ, որ մենք դրա մեջ չենք մտնում: Դրսից: Հրաժարվեք այս աշխարհից, որը չի ցանկանում ձեզ: Չարիք գործելով՝ դուք կտեսնեք, թե ինչպես եք զգում լույսը»<sup>157</sup>: Գեցը վերջիվերջո կատարում է իր էկզիստենցիալ ընտրությունը. «...Ես կմնամ մենակ այս դատարկ երկնքի հետ, որն իմ գլխավերևում է, քանի որ ես այլ միջոց չունեմ բոլորի հետ լինելու համար»<sup>158</sup>:

Գեցն իրեն առանձնացնում է բոլորից: Նա փառասեր է, քանի որ նա ձգտում է ներգործել մյուսների վրա, օգտագործելով իր իմիջը, առանց առաջացնելու որևէ հիացմունք կամ սեր, այլ նողկանք, սարսափ, ատելություն, որոնք անկախ ամեն ինչից ճանաչման ձևեր են: Երբ, օրինակ, Հայնրիխը փորձում է հաղթահարել իր գայթակղությունները և պատրաստվում է դիմակայել դիվային տեսքին, Գեցը հարցնում է նրան. «Դուք երբևէ տեսել եք նրան; և, հետևելով քահանայի դրական պատասխանին, նա կրկին հարցնում է. «Ես նմա՞ն եմ նրան:»<sup>159</sup>: Գեցը հուսով է, որ Հայնրիխը իր մեջ նշմարում է չարիքի դիմագծեր. նա ցանկանում է հայտնվել քահանայի առաջ սատանայականն հռչակավոր սև լույսով, և դա է նրա փառասիրությունը: Մարտրյան հերոսի փառասիրությունը, այսպիսով, մոտենում է եսասիրության, որի մասին խոսում է Ռուսոն: Մենք կարող

---

<sup>156</sup> նույն տեղում, էջ 59:

<sup>157</sup> նույն տեղում, էջ 57:

<sup>158</sup> նույն տեղում, էջ 252:

<sup>159</sup> նույն տեղում, էջ 55:



ենք ասել Գեցի մասին, որ ուրիշների կարծիքով, «նա նկարում է սեփական գոյությունը»: Նա չարիք է գործում, որպեսզի միայնակ դուրս գա բոլորի դեմ: Եվ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ քահանան նրան ցույց է տալիս չարիքի բազմակողմանիությունը՝ «Արդարացի դժոխքը», նա ասում է. «Գեցը ձգտում է պաշտպանվել անկախ իր մենությունից և անտարբերությունից: Չարիքը նրանց չի պատկանում. նրանք չարիք են գործում իրենց իսկ ցանկությամբ կամ հետաքրքրվածությամբ. ես չարիք եմ գործում հանուն չարիքի»<sup>160</sup>: Չարիքի մեջ միայնակ լինելն է նրա հպարտությունը: Սակայն Գեցը պատրանքի գոհ է դառնում: Մի կողմից, քանի որ սրբապիղծը երբեք միայնակ չի լինում, և մյուս կողմից, քանի որ առանձնահատկությունը, որով նա քծնում է ինքն իրեն, կարող է միայն գոյատևել որպես հասարակության շրջված արտացոլում. դա իմաստ ունի միայն այն դեպքում, երբ ցուցադրում է իր հակադիրը. դա կախված է նրանից՝ արդյոք ի՞նչ է փորձում հերքել: Գեցի առանձնահատկությունը ոչ աղեկվատ է, դա նրա «աշխարհիկ» որակներն են, որոնք պահանջում են անվերջ ցուցադրումներ, ինքնագնահատականը ուրիշների աչքերում, դատողություններ և համեմատություններ: Գեցը գտնվում է ինքնագնահատականի ծուղակի մեջ: Աստծո առաջ, այլ մարդկանցից հեռու, Գեցը տեսնում է, որ վերածվում է կենդանու: Լինելով անիծված և դատապարտված այն կոտորածի համար, որը նա է նախապատրաստում, նա շողոքորթում է ինքն իրեն սրբությամբ, որը, նրա կարծիքով, շնորհ է իր անձին: Ինչպես ցույց է տալիս Ֆիլիպ Մաբոտը, Գեցը ակնկալում է Աստծու բացասական ճանաչումը, որը միշտ կմնա թերի, բայց որը նրան պարզապես վեր կդասի իր ընկերներից Աստծո հետ հաղորդակցման ժամանակ: Ըստ այդ նույն սկզբունքի, խոսելով փառասիրությունից, Գեցը առաջին հերթին ցանկանում է գտնել իր սեփական կերպարը Աստծո հայացքում, ապա ազդել հենց Աստծո վրա, ում նա, այնուամենայնիվ, ընդունում է իբրև բացարձակ սուբյեկտ: Գեցը փորձում է զայրացնել Աստծուն, որպեսզի նա տառապի. ակնհայտ է, որ բոլոր այդ ջանքերը անիմաստ են, քանի որ դրանք լի են փառամոլության զգացումով: Գեցը պետք է տեսնի իրեն Աստծո աչքերում, - այստեղ կարևոր դեր է խաղում հայելու փոխաբերությունը և նրա արտացոլանքների բազմապատկումը, քանի որ դրանք փոխկապակցված են սարտոյան հերոսի օտարմանը, ով հանուն կերպարի գրկվել է իր գոյությունից: «Ես ամեն բոպե մտածում էի, որ

---

<sup>160</sup> նույն տեղում, էջ 106:

կարող եմ լինել Աստծո աչքերում»<sup>161</sup>, - ասում է նա Հայնրիխին: Սակայն Գեցը միաժամանակ փորձում է Աստծուն դարձնել օբյեկտ, որպեսզի վերցնի այն և բացի՝ փորձելով հասկանալ էությունը:

Ինքնաճանաչման ճանապարհին ծառանում է մի նոր խնդիր. անցնել Աստծո կամ Սատանայի կողմը: Արժանացած լինելով համաժողովրդական ատելության՝ նա փորձում է վերագտնել ժողովրդի սերը: Սակայն այդ սերը չի կարելի վերականգնել սպառնալիքի և վախի միջոցով: Այս դեպքում էլ չարիքը նրա ներքին հակամարտության հաղթողն է: Չարիքն է, որ ցանկացած գնով ստիպում է թուլանալ և ընկրկել բարի մտադրություններից, որոնք էությամբ այդքան էլ բարի չեն: Գեցին կործանող ուժը հանդիսանում է հենց իր փառամոլությունը: Նրան ոչինչ չի կանգնեցնում փառքի հասնելու ճանապարհին: Կորցնելու ոչինչ չունենալով՝ նա դիմում է ծայրահեղությունների՝ ընդունում է եղբայրասպանի պիտակը, համարձակվում է մարդկային կյանքերի վերջնագիր ներկայացնել առանց որևէ խղճի խայթ զգալու: Խիղճն իսպառ վերացած է նրա հոգում: Նա ցանկանում է կյանքի հիերարխիայի ընթացիկ կարգը խախտել և իրեն վեր դասել մարդանցից, իրեն վերագրել աստվածային ունակություններ, ուժ և կարողություն, ճակատագրեր վճռելու իրավունք: Նա իրեն նույնացնում է Սատանայի հետ՝ փնտրելով արտաքին և ներքին նմանություններ: Նա, ինչպես և Սատանան, ռենեգատ (դավաճան) է: Սակայն Գեցը կորցնում է իր ինքնատիրապետումը, երբ արդեն իրեն գերմարդ է զգում: Մարդ պետք է ունենա որոշակի ինքնասահմանափակում, անհրաժեշտ պահին կանգ առնելու զգացում: Սակայն Գեցի հպարտությունն ու փառատենչությունը բթացրել են նրա զգայունակությունը: Նրա գիտակցությունը մթագնել է: Մտքում կրկնվում է միայն մի միտք, որ նա է սատանան, և գորեղ է բարձրալից: Նա ցանկանում է ոտք մեկնել Աստծուն՝ փորձելով ցույց տալ իր ողջ կարողությունը: Բիարկել, նա փոխվելու փորձեր կատարում է, սակայն չարիքը արմատացած է նրա մեջ, և նրան թույլ չի տալիս շեղվել «ճիշտ» ուղուց: Նա խրված է այդ չարիքի ճահճում, և ոչինչ այլևս չի կարող նրան դուրս հանել: Սրիկա և դավաճան լինելու փաստը հաճելի է Գեցին, նաև հաճելի է լինել բոլորի ատելության և թշնամանքի առարկան: Չարագործի ներքին մոլուցքը բավականություն է պատճառում իրեն. կենդանական բավականություն:

---

<sup>161</sup>Նույն տեղում, էջ 237:

Դիտարկելով ներքին հակամարտությունների շղթան հասկանալի է դառնում, որ Գեցը միշտ մղել է և շարունակելու է մղել պայքար իր իսկ անձի դեմ: Բարիք և չարիք, օտարում և մեկուսացում, հպարտություն և փառամոլություն, ահա սրանք են այն հատկանիշները, որոնցով օժտված է նա: Այո՛, բարիք, քանզի փոխակերպվելու փորձեր եղել են, թեկուզ և անհաջող: Բայց, ավաղ, չարիքն ավելի ուժեղ գտնվեց Գեցի ճակատագրի ձևավորման հարցում, որտեղ նաև մեծ դեր ունեւ հենց հերոսի կամքը՝ համակերպվելու և փոփոխություններ չձեռնարկելու կամքը: Գեցը կատարում է իր էկզիստենցիալ ընտրությունը. նա ընտրում է չարը, նա գերադասում է Մատանային:

*Амалия Согомонян*

**КОНЦЕПЦИИ ГРЕХА И СВОБОДЫ В ПЬЕСЕ ЖАН-ПОЛЬ  
САРТРА «ДЬЯВОЛ И ГОСПОДЬ БОГ»**

В пьесе Жан-Поль Сартра «Дьявол и господь бог» - обсуждаются концепции греха и свободы. Эта статья попытка понять экзистенциальный выбор главного героя Гейтца в контексте греха и свободы. В конце пьесы главный герой выбирает зло. Он выбирает Дьявола.

*Amalya Soghomonyan*

**THE CONCEPTS OF SIN AND FREEDOM IN THE PLAY *THE DEVIL  
AND THE GOOD LORD* BY JEAN-PAUL SARTRE**

The article touches upon the concepts of sin and freedom in the play *The Devil and the Good Lord* by Jean-Paul Satre. The article is an attempt to understand the main heroe's existential choice in the context of sin and freedom. Warlord Goetz chooses to be the Evil. He chooses the Devil.

**ԿՆՈՋ ԿԱՐԾՐԱՏԻՊՍՅՒՆ ԴԵՐԵՐԸ ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ  
ԳՐԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ**

*Հիմնաբառեր՝ կանանց գրականություն, կարծրատիպային դերեր, արժեհամակարգ*

Ամենավաղնջական ժամանակների տեքստերից մինչև դասական գրականություն՝ թե՛ տղամարդ, թե՛ կին գրողները, կառչած են մնացել կանացի շատ կերպարային մոդելներից՝ որպես իրենց ուղեցույց: Տղամարդ կերպարներին տրվել է ազատ գործելու իրավունք՝ լինելու և դառնալու այն, ինչ իրենք են ուզում, հաղթելու և նույնիսկ ձախողվելու, եթե իրենք այդ են նախընտրում: Տղամարդն է կյանքի բոլոր փորձությունների, գործողությունների մասնակիցը, քաղցր ու դառը պահերի համտեսողը: Իսկ եթե կին կերպարը շեղվում էր ընդունված նորմից և իրեն վերագրված դերից, խստաշունչ կաղապարներից և կարծրատիպերից, ապա անմիջապես ուշադրություն էր հրավիրվում մաքրամաքրության կարևորության վրա, որի կրողները հարկ է, որ լինեին կանացի կերպարները: Կանացի կարծրատիպերը գրականության մեջ երկար ժամանակ նույնքան անփոփոխ էին, որքան նրանց վերագրված սահմանափակումներն իրական կյանքում<sup>162</sup>:

17-րդ և 18-րդ դարերի ողջ ընթացքում Կինը, որպես գրական կերպար՝ առավելապես սիրո օբյեկտ էր՝ հիմնականում կրքի առարկա, կիրք, որը սովորաբար ունենում էր կամ դավաճանությամբ, կամ ողբերգությամբ պսակված ավարտ:

Ջոհաբերությունները և անձնվիրությունը կնոջ կերպարի անբաժանելի մասն էին, որի արդյունքում կինն ընկալվում էր հիմնականում որպես կախյալ, երկչոտ, հնազանդ էակ, որը ներողամիտ էր տղամարդու թերությունների հանդեպ և ապրում էր միայն տղամարդուն հաճոյանալու համար: Բացակայում էր կնոջ կողմից իր ինքնության և «եսի» կարևորության ընկալումը, որը հաստատումն է Ֆրոյդի ներկայացրած կարծրատիպի, այն է՝ «կանայք էականեր են, որոնք ունեն թերգարգացած էգո»<sup>163</sup>:

<sup>162</sup> Female Stereotypes in Literature (With a Focus on Latin American Writers) by D. Jill Savitt. //http://teachers.yale.edu/curriculum/viewer/new\_haven\_82.05.06u/print

<sup>163</sup> Freud S. Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes. In Sigmund Freud, 1925. On Sexuality. 1991.pp. 323-344.

Մերի Էնն Ֆերգյուսոնը իր «Կանանց կերպարները գեղարվեստական գրականության մեջ»<sup>164</sup> աշխատության մեջ ներկայացնում է կանանց կերպարների կարծրատիպերը, որ 17-18-րդ դարերում ներկայացվել են գեղարվեստական երկերում: Կանացի կարծրատիպերը ներառում են՝ *մայր, կին, սիրուհի/գայթակղիչ կին, սիրո առարկա, պատաված օրհորդ* տեսակները:

«Մայր-կինը» հիմնականում ներկայանում է որպես բարու մարմնացում, որպես կյանք նվիրող, որպես դաստիարակ: Երբ մայրը հրեշտակային է, ըստ Ֆերգյուսոնի, նա հեզ և հնազանդ է, իսկ երբ բարկացած է կամ դիվային՝ դառնում է կամակոր, փնթթնփան և նույնիսկ վիուկ<sup>165</sup>: Կանայք և մայրերը ոչ միայն ձանձրալի են, այլ նաև տհաճ: Նրանք հետապնդում են իրենց երեխաներին, փնթփնթում ամուսնու վրա, բղավում, խենթանում, ինչպես նաև մյուսներին խանգարում զվարճանալ<sup>166</sup>:

«Ամուսնու կին» լինելու հիմնական գաղափարը ներկայանում է կնոջ ենթարկվելու, ստորադասության և ամուսնուն գոհացնելու ցանկության համատեքստում: Կրավորական կեցվածքով կնոջ մյուս կողմում այն կինն է, որն իշխում է ամուսնուն և նսեմացնում նրան: Նա ամուսնու արարքների, թե՛ հաջողությունների և թե՛ ձախողումների բանալին է: Այն պահին, երբ կինը փորձում է ազատագրվել իր ենթակա դերից՝ դառնում է բռնակալական կերպար՝ գարշելի և չար:

Իր վատագույն դրսևորումներում անգամ «ամուսնու կին» տեսակը մի գլուխ բարձր է «պատաված օրհորդի» կերպարից, քանի որ ամուսնանալով՝ նա որոշակի դերակատարություն է ստանում և պատասխանատվություն ձեռք բերում: Պառաված օրհորդը գրականության մեջ բացասական առնշանակության կրող է: Նա առավելագույնս մերժված է, արտաքնապես անհրապույր (չէ որ կինը հիմնականում արժևորվում է իր գեղեցկությամբ), և մյուսների կողմից ընկալվում է կամ որպես խենթ, կամ որպես խղճմտանքի արժանի կերպար: Նա առավել հաճախ մայրության և կանացիության

---

<sup>164</sup> Ferguson M. Images of Women in Literature, Boston: 1973.

<sup>165</sup> Ibid, pp. 5-11.

<sup>166</sup> Women on Words and Images (group), Dick and Jane as Victims: Sex Stereotyping in Children's Readers, Princetom, N.J.: 1972. -P. 6; Pearson C. and Pope K., Who am I This Time? (Female Portraits in British and American Literature). N.Y.: McGraw Hill, 1976; The Woman and the Hour: Harriet Martineau and Victorian Ideologies. Toronto, University of Toronto Press, 2002.

հիասթափված և խորտակված անուրջների ներկայացնողն է և հիմնականում անսեռ է<sup>167</sup>:

«Կույսը», որն անվանվում էր նաև «հրեշտակ», միշտ պարկեշտ է, անբիծ, շիտակ, անմեղ և անտեղյակ երկրային հարցերից: Նրան երկրպագում են: Թեպետ նրանք զուրկ են հեշտասեռ զգայականությունից՝ տղամարդիկ պաշտում են նրանց: «Կույսին» խորհրդանշային կերպով պատկերում են նաև լույսի, սպիտակի, պարզության, եթերային լուսարձակության ծիրում: Երբ «Կույս» տեսակը թերանում է իր անմեղության մեջ՝ նա վերածվում է կնոջ մյուս՝ «գայթակղիչ կին» կամ «անբարո կին» տեսակին: Անբարո կինն անպայման չէ, որ լինի «գայթակղիչ կին» տեսակը: Նա կարող է «անբարո» դարձած լինել՝ որևէ տղամարդու պատճառով: Իսկ երբ կույսի դերը փոխվում է մոր դերին՝ նա դառնում է կյանք շնորհող: «Մայր-կինը» կարող է համեմատության եզրեր ունենալ Կույսի կերպարի հետ, սակայն առավել աշխարհիկ է, միս ու արյունից ստեղծված<sup>168</sup>: «Գայթակղիչ կին» տեսակը, իհարկե, «Կույս» տեսակի լրիվ հակապատկերն է: Նա կյանքից վերցնում է լավագույնը և օգտագործելով իր գեղեցկությունն ու գրավչությունը՝ զվարճանում տղամարդու թուլությունների վրա: Նա հաստատակամ է՝ ջարդելու բոլոր սեռական կարծրատիպերը: Սակայն թե՛ կյանքում, թե՛ գրականության մեջ այս տեսակի կանացի կերպարները ենթակա են մեկուսացման, մերժման և օտարացված են հասարակությունից: «Գայթակղիչ կինը» գրավիչ է, զգայական հաճույք ճառագող, տղամարդիկ պաշտում են նրան, կանայք՝ նախանձում, նրանք կարող են տղամարդուն կործանել կամ մղել հզոր արարքների<sup>169</sup>: Ֆերզյուստը կանանց տեսակների այս շարքը հավելում է նաև գրական երկերում առկա կանացի այլ՝ *կրթյալ կին, ազնվագարմ տիկին, հնազանդ կին, իշխող կին և նույնիսկ նոր՝ ազատագրված կին*, կերպարներով:

18-րդ և 19-րդ դարերի անգլիական գրականության մեջ կանանց վերապահված դերերը կարելի է դիտարկել որպես փոքր և անբնականորեն սահմանափ վանդակներ, և շատ քիչ կանայք էին խիզախում թները չափազանց լայն տարածել և դիմադրել այդ սահմանափակումներին: Օրինակ, **Ֆրենսիս Բրոնիի Էվելինան**, որը

<sup>167</sup> Ellmann M. Thinking about Women. N.Y., 1968. pp. 55-100.

<sup>168</sup> Hardwick E. Seduction and Betrayal. N.Y.: Random House, 1970. - p.182.

<sup>169</sup> Pearson C. and Pope K. Who am I This Time? (Female Portraits in British and American Literature). N.Y.: McGraw Hill, 1976. - pp. 54-58.

կարևորում էր կնոջ համեստությունը, միամտությունը, տղամարդկանց վիրավորանքներին անխոս ենթարկվելը և, նույնիսկ, անպատասխան սիրո հմայքը, **Ջեյն Օսթինի**՝ բազմաթիվ «հիմարիկ» կանացի կերպարները, ռացիոնալ և զգացմունքային **Ջեյնը, Էլիզաբեթը, Մարիանան և Էլիսբերը, Շ. Բրոնտեի Ջեյն Էյրը**, որը անկախ, խելացի, ազատասեր, սակայն ոչ ազատամիտ կին էր, **Էմիլի Բրոնտեի** «այս աշխարհի համար չափազանց լուսավոր» **Քեթին, Ջորջ Էլիոթի** խորաթափանց ու շրջապատից առանձնացող կանայք և այլ հերոսուհիներ դառնում են այն կերպարները, որոնք ներկայացնում են հին և նոր արժեհամակարգերի միաձուլումը, արժեքային նոր հաստատուններ որդեգրելու ուղին և դրա համար պայքարը:

Ինչևէ, մի քանի դարերի նահատակությունից հետո՝ կանայք որոշեցին ազատագրվել կնատյացության կեղեքումներից՝ մարտահարավեր նետելով սեռերի անհավասար պատկերումներին: 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկիզբին ստեղծագործող կին արվեստագետները պայքարում էին կանանց կյանքը իրապես ներկայացնելու, կանանց տարբեր դերերի, փորձությունների, խոհերի ամբողջ համայնապատկերը ցույց տալու, հասարակությունում որպես անկախ անդամներ ներկայանալու համար և ոչ թե այն դերերի պրիզմայով, որ նրանք ունեին՝ դուստր, կին, մայր, սիրուհի և այլն: Նրանք ցանկանում էին ընկալվել որպես այս երկուսի միջև միջնորդներ՝ որոնք ունակ են արարելու և ստեղծելու: Եթե տղամարդիկ կյանք են տալիս են արվեստի գործերին, ապա կանայք կյանք են տալիս նոր կյանքի, որն արվեստներից ամենավեհն է<sup>170</sup>:

19-րդ դարի վերջն ու 20-րդ դարի սկիզբն այն ժամանակաշրջանն էր, երբ պատմական և գրական հոլովություններում սկսեց շրջանառվել «Նոր կին» (New Woman) արտահայտությունը: Միևնույն ժամանակ, շատ ստեղծագործություններում սկսում է հայտնվել «նոր կնոջ» կերպարը, որի մասին ամերիկացի պատմաբան Ս. Էվանսը գրել է՝ «Այդ ժամանակահատվածում առաջացել է կնոջ սոցիալական երկու տեսակ՝ միջին դասի «նոր կինը» և «աշխատավոր աղջիկը», <...>, որոնք մեծ քայլ կատարեցին տնային օջախի վիկտորիանական մշակույթից դեպի ինքնուրույնություն, անկախություն և զվարճանքներ: Կանանց շրջանում այս փոփոխությունների ամենազարմանալի վկայությունը՝

---

<sup>170</sup> Pearson C. and Pope K. Who am I This Time? (Female Portraits in British and American Literature). N.Y.: McGraw Hill, 1976.-pp. 1056-159.

կրթյալ, ինքնուրույն, հաճախ չամուսնացած «նոր կնոջ» հայտնվելն էր»<sup>171</sup>:

20-րդ դարում կին գրողները ընդլայնեցին իրենց թեմաները՝ դրանք դուրս էին գալիս ընտանեկան բանտերում կողպված կանանց կյանքն ու տառապանքները նկարագրելու շրջանակներից: Նրանք իրենց վեպերում բացահայտեցին նոր աշխարհ՝ կնոջ աշխարհը՝ նկարագրված կնոջ աչքերով: Իրենց երկերում այս գրողները հասարակությանն առաջարկում էին ոչ միայն նոր թեմաներ, այլ նաև վարքի նոր նմուշներ և մոդելներ, պաշտպանում էին կնոջ ինքնուրույն ընտրության և ինքնուրույն ճակատագրի իրավունքը: Կին գրողների հայտնվելը, որոնք գրում էին վեպեր, որոնց կենտրոնում այն կինն էր, որն ինքնուրույն «սարքում» էր իր կյանքը, և դա արտահայտվեց շատ գրողների ստեղծագործություններում, որոնք ստեղծեցին կանանց նմանատիպ կերպարներ: Հետզհետե ծնվում են կանացի կերպարներ, որոնք «մերժում են կանացի կեցության բոլոր ավանդական մոդելները և փորձում իրենց կյանքին տալ առավել որոշակիություն, փոխել դրա ընթացքը, գործողությունների շրջանակը: Եվ դա ներկայացվում է ոչ թե որպես պարտադրյալ անձնագոհություն, այլ որպես գիտակցված քայլ»<sup>172</sup>:

20-րդ դարավերջի և 21-րդ դարակզբի աշխարհայացքային, քաղաքական, իրավական, տնտեսական, մշակութային և այլ ոլորտներում փոփոխությունների համատեքստում ծնվում է նոր տիպի կերպար, որի մեջ հանդիպում են և սկսում միմյանց հետ փոխառնչվել արժեքային տարբեր կողմնորոշիչներ, որոնք երբեմն հակասում են այլ մարդկանց կենսակերպին և շրջապատող աշխարհի արժեհամակարգին: Կնոջ կերպարը երբեմն տեղծվում է ոչ թե արդեն պատրաստի արժեհամակարգի զոնայում՝ ըստ բարու, խելամտության, արժանավորի բնական ընկալումներին համապատասխան, այլ հանդես է գալիս որպես բարոյապես ինքնուրույն տարր՝ արժեքանորեն հակադրվելով ընդհանուր օրինաչափություններին:

Ժամանակակից անգլիացի կին գրողների երկերում կին կերպարները ներկայանում են ամենատարբեր մոդուսներում՝ սիրող

---

<sup>171</sup> Стен` Костина Е. «Женская тема» в американском романе 1870-1910-х годов: автореферат дисс... к. филол. н.: - Саранск: 2003.

<sup>172</sup> Браерская А. Женская идентичность в контексте развития концепций «другого» в европейской культуре XX-XXI века: автореферат дисс. ... к. филос.. н. Ростов-на-Дону, 2011.



կին, զոհ-կին, անտարբեր կին, անբարո կին, բռնակալ և խանդոտ կին, առեղծվածային և խորհրդավոր կին:

Օրինակ, 20-րդ դարավերջի անգլիացի հայտնի գրող **Անջելա Բարթերի** ստեղծագործությունը կարելի է բաժանել երեք հիմնական փուլի՝ ըստ գլխավոր հերոսուհիների տեսակի: Վաղ փուլը 60-ականներն են, երբ նրա հերոսուհիները ներկայանում են որպես զոհեր: 1970-ականները կարելի համարել անցումային շրջան գրողի ստեղծագործության մեջ, երբ նրա հերոսուհիները սկսում են իրենց ինքնության և կանացիության փնտրտուքները: Իսկ 80-ականների սկզբից նրա հերոսուհիները ձեռք են բերում առաջնորդի և դիկտատորի հատկանիշներ: Գրողի ստեղծագործություններում հերոսուհիների զգացմունքների երանգապնակը տատանվում է սեփական անգուսպ ու խենթ կրքերի «խորխորատները» ներկայացնելուց՝ մինչև եսակենտրոն և եսասիրական ձգտումներն ու սեփական անձի վրա կենտրոնանալը: Նրա հերոսուհիները հազվադեպ են խորհում իրենց վարքի դրդապատճառների կամ մղումների մասին: Օրինակ, «Մեր» վեպում ներկայացված ժամանակակից աշխարհի այլասերված բնույթը գրողն առավելապես բացահայտում է գլխավոր հերոսուհու՝ Աննաբելի կերպարի միջոցով: Ստեղծագործության պատումի ընթացքում՝ գորշ, փոքր-ինչ տարօրինակ մկնիկից Աննաբելի կերպարը վերափոխվում է հինդուիստական պանթեոնից մահվան սարսափելի աստվածուհի Կալիի, որը լափում է իրեն հետևողներին, իսկ դրանից հետո դառնում տղամարդկային եսասիրության դժբախտ զոհը:

Մեկ այլ անգլիացի հայտնի գրող **Անտոնիա Մյուգան Բայթթի** «Հրեշտակներ և միջատներ» (*Angels and Insects*, 1992) երկերգության առաջին՝ «Մորֆո Յուջինիա» վիպակի գլխավոր հերոսուհին՝ Յուջինիան դաստիարակվել էր ըստ վիկտորիանական հասարակությունում ընդունված վարքուկանոնի, որտեղ երեսպաշտությունը մարդկանց շփման հիմնական ձևն էր: Դա հայրիշխանական հասարակություն էր, որտեղ խաթարվում էր կանացի սկիզբը, որտեղ կնոջն արգելված էր ազատորեն արտահայտել իր ցանկություններն ու զգացմունքները: Եվ ամուսինն էլ երկար ժամանակ հիանում էր կնոջ հենց այս հատկանիշներով, քանի որ իրեն շատ հարմար էր, երբ կինը անխախտորեն հետևում էր «պատշաճության» ընդունված կանոններին: Սակայն այս ամենը չի խանգարում, որպեսզի Յուջինիան, ամուսնուն դավաճանի սեփական եղբոր՝ Էդգարի հետ, որի կերպարը նկարագրված է որպես անխելք, ամբարտավան, սակայն ֆիզիկապես զարգացած և առնական տղամարդ: Հենց կին կերպարին

հատուկ կեղծ բարեպաշտությունը և անմեղության «սուրոգատը» հանգեցնում են մարդկային փոխհարաբերությունների խաթարման:

Այսպիսով, կին հեղինակների վեպերին հատուկ է պատմականորեն որոշակի պայմանավորվածություն ունեցող տիպաբանություն, կնոջ կերպարի կենտրոնական դերն ընդգծող հատկություն: Տարիներ շարունակ գրական խոսույթում կնոջ կերպարը կամ սրբացվում էր, կամ ներկայացվում որպես բացասական հատկանիշների մարմնացում: Ժամանակակից կին հեղինակների ստեղծած կանացի կերպարներն ավելի հասուն են, «նյութական», «մարմնական» և երբեմն ստեղծվում են ոչ թե արդեն պատրաստի արժեհամակարգի զոնայում՝ ըստ բարու, խելամտության, արժանավորի բնական ընկալումներին համապատասխան, այլ հանդես են գալիս որպես բարոյապես ինքնուրույն տարր՝ երբեմն նաև արժեբանորեն հակադրվելով ընդհանուր օրինաչափություններին:

Gayane Yeghiazaryan

## THE STEREOTYPES OF FEMALE ROLES IN BRITISH LITERARY TRADITION

**Key words: female literature, stereotype models, value system**

In the article a brief overview of the female roles in literature from the ancient times to the beginning of the 21th century is given. Over the years, women characters were depicted as either virtuous or immoral, whereas the female characters created by contemporary women are more mature and "materialistic". They are aware of moral norms, but sometimes many of them deliberately reject moral dictates.

*Гаяне Егиазарян*

## СТЕРЕОТИПЫ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Ключевые слова: женская литература, стереотипные женские образы, ценностная система

В статье обсуждается проблема стереотипности женских образов и предпосылки создания образа «новой женщины». Дается исторический обзор произведений авторов-женщин от античности до начала XXI века. На протяжении многих лет женские персонажи изображались либо как добродетели, либо аморальные. А женские персонажи, созданные современными женщинами - более зрелые и «материалистические». Они осознают моральные нормы, но иногда многие из них сознательно отвергают моральные требования.

## СТРУКТУРА И ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В РОМАНЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

*Ключевые слова:* Барнс, Шостакович, время, пространство, страх, предательство, музыка.

Роман Д. Барнса «Шум времени» вышел в свет в годовщину 110-летия Д.Д. Шостаковича в 2016 году. В том же году был переведен на русский язык Еленой Петровой и выпущен издательством «Иностранка». Обращение к биографии русского советского композитора не случайно, учитывая то внимание к России, которое не ослабевает в Великобритании последние годы. К тому же, Барнс знает и любит русскую литературу, он немного изучал русский язык, владеет идиомами и топонимами, хорошо знаком с творчеством Б.Пастернака, О.Мандельштама, Е.Евтушенко. Дж.Барнс пишет: *«дух книги лучше всего выразить посредством стиля, путем использования определенных оборотов речи, немного странных оборотов, которые могут подчас напоминать переводной текст. Именно это, по-моему, дает читателю чувство места и времени»*<sup>173</sup>.

При написании своего романа Дж. Барнс во многом опирался на книгу «Свидетельство» Соломона Волкова, которую многие критики считают не совсем достоверным источником. По словам Волкова, Д. Шостакович то ли надиктовал ему свои воспоминания, то ли высказал в частных беседах, но машинописный текст, подписанный композитором, не сохранился или продан неизвестному коллекционеру. Тем не менее, в США и Великобритании эта книга все еще пользуется некоторой популярностью.

Эпиграфом к роману Джулиан Барнс выбрал поговорку: кому слушать, кому на ус мотать, а кому горькую пить. Эпиграф поясняет небольшая сцена на перроне во время войны, которой роман начинается и заканчивается. Таким образом, Барнс делает композицию кольцевой, цельной. А тема Второй мировой войны,

---

<sup>173</sup> Барнс Дж. Предисловие. // Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 8.

закрывающая в себе события всего романа, предстает и как величайшее несчастье, пережитое советским народом на протяжении своей недолгой истории, и как воплощение идеи жизни как борьбы, которой главный герой пытается безрезультатно избежать. Остановившийся на грязном перроне пыльный поезд становится символом государства, который везет свой народ в безрадостное, по мнению писателя, будущее. Цикличность композиции достигается также повторением, с небольшими вариациями, начальной фразы в каждой главе: «Он твердо знал одно: сейчас настали худшие времена»<sup>174</sup>.

Во временном отношении главы разделены двенадцатилетними отрезками: 1936, 1948, 1960, - каждый из описанных годов является високосным. «Как и многие другие, он считал, что високосный год приносит несчастье»<sup>175</sup>. Кирилл Кобрин<sup>176</sup> справедливо отмечает, что в этой трехчастной структуре отражаются три культурно-исторических уровня, присутствующие в романе. Первый уровень – уровень названия, которое является аллюзией на творчество и биографию О.Мандельштама, автора стихотворения «Шум времени», погибшего в 1937. Второй уровень – это образ самого Шостаковича, балансирующего на грани ареста и гибели (физической или духовной), и музыку которого партийные функционеры называли сумбуром, то есть шумом. И, наконец, третий – это неумолкаемый шум XX века.

Роман состоит из трех глав. Трехчастная структура подчеркивается на нескольких уровнях. Это и три отдельно взятых года из жизни Шостаковича, история трех предательств, трех разговоров с властью, и тоническое трезвучие, возникшее от удара трех стаканов с водкой, которое заглушает страх и боль войны, и «шепот музыки», перекрывающий невыносимый шум нелегкого XX века. Барнс в романе «Шум времени» избегает, конечно, совсем уж банальных стереотипов о России, таких, как танцующие под балалайку медведи, но алкоголизм как национальный способ борьбы со стрессом присутствует почти на всех социальных уровнях.

---

<sup>174</sup> Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 19, 85, 151.

<sup>175</sup> Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 34.

<sup>176</sup> Кобрин К. Предисловие. // Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 7.

Названия глав четко указывают на пространство, в котором происходят события: «На лестничной площадке», «В самолете», «В автомобиле». Они отражают рост благосостояния героя, но не его душевного спокойствия. Сам герой в это время не двигается, он или стоит, переминаясь с ноги на ногу, или сидит. Фактически, все события романа происходят в сознании Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Следует отметить, что все эти локусы характеризуются замкнутостью, определенным достаточно тяжелым запахом, неудобством для спокойного расположения в нем (особенно в первой главе), потенциальной опасностью для находящегося в нем человека. К тому же герой романа находится там в относительном одиночестве, что дает ему возможность обдумать свое положение и подвести предварительные жизненные итоги.

Важным локусом в структуре романа является также пространство дачи семьи Шостаковичей в Ириновке. Дом в детстве наводил на героя ужас, но он постоянно возвращается туда в своих воспоминаниях: *«Помещения огромные, а окна маленькие. На комнату, допустим, в пятьдесят квадратных метров могло приходиться одно-единственное оконце, да и то крошечное. Взрослые считали, что строители дали маху – перепутали метры с сантиметрами»*<sup>177</sup>. Он постоянно хотел оттуда сбежать в домик Юргенсена. Впоследствии дача с несуразными окнами становится аллегорией масштабного таланта Д. Шостаковича и невозможности свободно делиться плодами своего дарования. А отношения с садовником, человеком простым и добродушным, в отличие от гиперпекающей матери, в зрелом возрасте ассоциируются с отношениями с Тухачевским, давшим ему недолгое чувство защищенности в послереволюционном Петрограде, а потом со Сталиным, не понимавшим музыку композитора, но сохранившим ему жизнь.

Противоположным даче в Ириновке локусом в романе являются Крым и Кавказ. Они ассоциируются с любовью, свободой, раскрепощенностью, интуитивным познанием себя самого и новых горизонтов в музыке. Не случайно время, проведенное в этих местах, всегда ограничено: чаще всего отпуск или недолгие гастроли. Под южным солнцем, вдали от ревнивых материнских

---

<sup>177</sup> Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 28

глаз, можно позволить себе многое: *«Отдых в Анапе превратился в идиллию. Но любая идиллия по определению распознается только задним числом»*<sup>178</sup>. Безудержное счастье вместе с тем приносит с собой также понимание своей скоротечности. Дж. Барнс достаточно подробно рассказывает о сложных взаимоотношениях Дмитрия Дмитриевича с женщинами, о его понимании любви и верности.

Сквозной темой романа является тема страха, испытываемого героем. В первой главе – это страх перед арестом и возможной собственной беспомощностью на допросе. Страх, что маленькая дочь Галя окажется в интернате для детей врагов народа, где ее превратят в *«жизнерадостный подсолнух, образцового советского человека»*. Во второй главе – боязнь перелета и страх опростоволоситься перед публикой, стыд за произносимые суконные слова, написанные поднаторевшими в этом деле партийными функционерами. В третьей главе – страх заостенеть в славе, потерять способность чувствовать и писать музыку.

Каждая глава является, по сути, историей предательства, малого или большого. В первой главе герой по привычке обращается за помощью к генералу Тухачевскому и впервые сталкивается с проявлениями страха у человека, которого он считал бесстрашным героем. Тухачевский не заступает за опального композитора, чем приводит его в состояние паники, но сам становится жертвой системы. По счастливому стечению обстоятельств, следователь тоже подвергается репрессиям, и о Дмитрии Дмитриевиче забывают.

Во второй главе Дмитрий Шостакович, как самый значительный деятель культуры в советской делегации на международном форуме, оказывается на перекрестном допросе у журналистов во время пресс-конференции. Его внутреннее состояние может быть охарактеризовано как истерическое, он почти не замечает окружающей роскошной обстановки, но четко фиксирует выражение лиц окружающих людей. Шостакович вынужден демонстрировать лояльность к Советской власти и выразить свое негодование по поводу Стравинского, творчество которого на самом деле ему импонирует.

В третьей главе действие происходит уже в правление Н.С. Хрущева. Композитора вынуждают выступить в Коммунистическую

---

<sup>178</sup> Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 49

партию, членства в которой он благополучно избегал при Сталине. Шостакович уже не боится за свою жизнь, но теперь он чувствует ответственность за благосостояние семьи. Барнс последовательно демонстрирует читателю, к чему приводит многолетняя жизнь в страхе. Преданный Тухачевским, Шостакович осуждает Стравинского, а потом предаёт собственные принципы, став членом КПСС.

Тем не менее, писатель далек от мысли об осуждении своего героя. Дж. Барнс подчеркивает, что требующие смелости от граждан СССР жители демократических стран на самом деле плохо себе представляют реальное положение дел: *«Эти не понимали того простого факта, что в Советском Союзе невозможно сказать правду и остаться в живых. <...> Иными словами, они хотели крови. Хотели мучеников, чтобы доказать порочность режима. Только вот мучеником предлагалось стать тебе, а не им самим»*<sup>179</sup>. Поэтому роман заканчивается продолжением начальной сцены на перроне (единственной в произведении, которая представлена глазами автора, а не героя), где в звоне грязноватых стаканов рождается тоническое трезвучие, которое *«заглушит собой шум времени, обещая пережить всех и вся»*<sup>180</sup>.

Таким образом, структурные, временные и пространственные характеристики романа четко соотносятся с числом три. Произведение разбито на три главы. В нем описаны три года, разделенные равными отрезками, три основных локуса и три дополнительных.

*Կարինե Գուլանյան*

**ՋՈՒԼԻԱՆ ԲԱՐՆՍԻ «ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԱՂՍՈՒԿԸ» ՎԵՊԻ**

**ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԻ ԵՎ ՔՐՈՆՈՏՈՊԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

*Հիննաբառեր՝ Բարնս, Շոստակովիչ, Ժամանակ, տարածություն, վախ, դավաճանություն, երաժշտություն:*

Հոդվածում քննվում են Ջուլիան Բարնսի «Ժամանակի աղմուկը» վեպի կառուցվածքային, ժամանակային և տարածական հատկանիշները: Հետազոտողը եզրակացնում է, որ դրանք հստակ համապատասխանում են երեք թվին: Վեպը բաժանված է երեք գլուխների: Այն նկարագրում է երեք տարի,

<sup>179</sup> Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 143-144.

<sup>180</sup> Барнс Дж. Шум времени. М. Иностранка. 2017. С. 229

որոնք տարանջատվում են հավասար հատվածներով, ունի երեք հիմնական և երեք լրացուցիչ տարածություն:

*Karine Gulanyan*

**THE STRUCTURE AND CHRONOTOPE FEATURES IN *THE NOISE OF TIME* BY JULIAN BARNES**

**Keywords:** *Barnes, Shostakovich, time, space, fear, betrayal, music.*

The article studies the structural, temporal and spatial characteristics of the novel *The Noise of Time* by Julian Barnes. The researcher concludes that they clearly correspond with the number three. The novel is divided into three chapters which describe the three years separated by equal segments: it has three main and three additional locations.



**ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՓՈՒԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԸ Փ.ԱՔՐՈՅԻ  
«ՀՈՔՄՍՈՒՐ» ՎԵՊՈՒՄ**

*Հիմնաբառեր:* Փիթեր Աքրոյդ, Հոքսմուր, սև մոգություն, օկուլտիզմ, ժամանակ և տարածություն, Լուսավորություն, ռացիոնալիզմ, միստիցիզմ, Լոնդրն:

Ժամանակակից պոստմոդեռնիստական գրականության ժանրային բազմազանության մեջ իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում միստիկական թրիլերը, որի լավագույն օրինակներից է անգլիացի վիպասան Փիթեր Աքրոյդի «Հոքսմուր» վեպը (1984) : Այն իր մեջ զետեղում է բազմաթիվ երկակիություններ, երկիմաստություններ ու հակադրումներ, որոնք ի հայտ են գալիս թե՛ արտաքին՝ կառուցվածքի ու պատումի մակարդակում, թե՛ բովանդակային-թեմատիկ տարրերում և դրանց խորը, բազմանշանակ, որոշակիորեն խճճված փոխհարաբերության մեջ: Քննելով վեպի այս զարմանալի «հյուսքերը»՝ կփորձենք պարզել հատկապես ժամանակի խնդրի դրսևորումներն ու դրա յուրօրինակ հեղինակային լուծումները:

«Գոթական սարսափի», «մակաբրի» բազմաթիվ տարրերով հագեցած այս վեպի իրադարձությունները ծավալվում են երկու տարբեր ժամանակաշրջանների՝ 18-րդ դարակազմի և 20-րդ դարավերջի Լոնդոնում: Հաջորդաբար գլուխներում հերթագայվում են երկու դարաշրջանները, փաստորեն գլուխների մեկը մյուսից անցման պահին տեղի է ունենում ժամանակային ցատկ, և արդյունքում փոխվում են իրակությունները, կերպարներն ու դեպքերը: Հետևաբար ստեղծվում են տարբեր երկու սյուժետային զծեր, որոնց մեջ հենց սկզբից առկա են որոշակիորեն իմպլիցիտ ընդհանրություններ, որոնք սյուժեի զարգացմանն առնթր սկսում են պարզորոշվել: Արդյունքում երկու պատումները խաչաձևվում են, միաձուլվում: Հենց սկզբից իրար հաջորդող երկու գլուխների կամրջումը կատարվում է պայմանականորեն, իրավիճակի զուգադրման միջոցով, ինչպես, օրինակ, հետևյալ հատվածում. «*Ես գտնվում եմ Փիթում, սակայն այնքան խորն եմ գնացել, որ կարող եմ ցերեկով տեսնել աստղերի լուսավորությունը*»:<sup>181</sup> Հաջորդ գլխում մեր օրերում կատարվող իրադարձությունները սկսվում են նույն տեղում, նույն կետից, որտեղ ավարտվում է 18-րդ դարի պատումը, նույն «ցերեկով» («*Ցերեկը նրանք*

<sup>181</sup> Ackroyd P. *Hawksmoor*. London. Abacus. 1986. p. 25

*մոտենում էին Սփիթլֆիլդզի եկեղեցուն*»<sup>182</sup>): Փաստորեն տարածության անփոփոխ մնալու շնորհիվ երկու ժամանակները, հետևաբար և պատումների միջև կապն ամբողջությամբ չի կորում, այսինքն՝ ստեղծվում է գրաքննադատ Է.Գրինի արտահայտությամբ, «ժամանակի տարածականություն»:<sup>183</sup> Այդպիսով, տարածությունն օղակում է երկու տարբեր սյուժետային գծերը, իսկ վեպի կառուցվածքում գործում է տրոհման ու միակցման սկզբունքը: Միևնույն սկզբունքն է գործում նաև վեպի բովանդակային, սյուժետային տարրերում:

«Հոքսմուր» վեպի 18-րդ դարի սյուժետային գիծը պատմում է Նիքոլաս Դայեր անունով մի ճարտարապետի և Լոնդոնի հրդեհից հետո յոթ եկեղեցիներ կառուցելու նախագծի իրականացման մասին: Այստեղ երևան են գալիս ժամանակաշրջանի Լոնդոնի կյանքից մի շարք հայտնի ճարտարապետների կերպարներ, որոնցից ամենանշանակալիցն են սըր Ջոն Վանբրուգը և քաղաքի երբևէ գոյություն ունեցած հավանաբար ամենախոշոր ճարտարապետ սըր Ք. Ռենը: Վեպում նկարագրված յոթ եկեղեցիները պատկանում են 18-րդ դարի թերձանաչված մի ճարտարապետի՝ Նիկոլաս Հոքսմուրին, որից էլ ներշնչված է Դայերի կերպարը: Այս պարագայում նույնպես Աքրոյդը դիմել է տրոհման ու միակցման սկզբունքին. 18-րդ դարի պատումային գծի կենտրոնական կերպարին անվանում է Նիկոլաս Դայեր, իսկ Հոքսմուր անունն է կրում 20-րդ դարի սյուժետային գծի կենտրոնական դեմքը՝ հետախույզ Նիկոլաս Հոքսմուրը: Այսպիսով միևնույն պատմական անձին Աքրոյդը փաստացիորեն տրոհում է երկու մասի՝ տեղավորելով երկու առանձին պատումներում, ինչով և բացատրվում են երկու կերպարների միջև ընդհանրություններն ու տարբերություններ:

Ճարտարապետ Նիկոլաս Դայերը էքսցենտրիկ անհատականություն է, որը հակադրվում է իր ժամանակաշրջանի և դրա գաղափարների ու փիլիսոփայական միտումներին: 18-րդ դարի լուսավորչական մտավորականությունը ստեղծել է մի նոր արժեհամակարգ՝ հիմնված բանականության գերակայության ու ուտիլիտարիզմի վրա, ոգեշնչված գիտական բացահայտումների ընձեռած բազմաթիվ հնարավորություններով, որ տանում է դեպի կյանքի նյութական որակի բարելավում և դրա շնորհիվ մարդկության

<sup>182</sup> Ackroyd P. *Hawksmoor*. London. Abacus. 1986. P. 26

<sup>183</sup> Green A. *London in Space And Time: Peter Ackroyd and Will Self*/English Teaching: Practice and Critique. September, 2013, Volume 12, Number 2. p 37

անխուսափելի առաջընթացի: Մարդկությանը խավարից դեպի լույս տանելու ոգով են տոգորված Ք. Ռենը և Ջ. Վանբրուգը: Ամբողջովին այլ է Դայերն իր աշխարհայացքով ու մտորումներով: Նա ոչ միայն համոզված է, որ բանական փիլիսոփայությունը չի նպաստի բարոյապես իդեալական հասարակության հաստատմանը, այլև խորին նողկանք է տածում լուսավորական արժեքների և դրանց քաղքենի կրողների հանդեպ, ծաղրում է նրանց մոլորությունը՝ համոզված, որ «*աշխարհը նեխած է, փչացած*»<sup>184</sup>, և ոչինչ ի գորու չէ մաքրել մարդկությանը պատած բորբոսը:

Դայերը խորշում է լուսավորիչ մտավորականների դավանած արժեքների ու նրանց արարքների հակասությունից, համոզմունքների մեջ իրենց թվացյալ կայունությունից, և համոզված է, որ այն նրանց ոչ մի կերպ չի ազատում հոգու թշվառությունից:

Հոռետեսությունից ծնված ճգնաժամի հետևանքով Դայերը տարվում է «սև արվեստներով», միանում Լոնդոնի՝ մարդկային գոհաբերություններ անող գաղտնի սատանիստական մի պաշտամունքի, ընթերցում Միջնադարի ու Վերածննդի օկուլտիստական փիլիսոփայության բազմաթիվ աշխատություններ և, մերժելով Լուսավորության՝ արվեստում գուսպ և ձևային կատարելության տանող ռացիոնալիստական սկզբունքները, մշակում է այլ ճարտարապետական հմտություններ՝ ոգեշնչված սև մոգությունից, զանազան միստիկական և էզոթերիկ տեսություններից, հինավուրց պաշտամունքներից, համոզված, որ իր եկեղեցիները ոտքի են կանգնելու՝ կյանելով չարիքի այն շունչն ու ոգին, որ ինքն է փոխանցելու «իր ստվերի միջոցով»: Որպես հակադրություն լույսին ու բանականությանը՝ նա դիմում է ստվերների ու խավարի պաշտամունքին. «*Միայն խավարն է ի գորու ձև ու մարմին տալ իմ աշխատանքին*»:<sup>185</sup> Սակայն եկեղեցիների կառուցումն ամբողջական չի կարող լինել առանց գոհաբերության արարողության: Իսկ դրա համար անմեղ ոգիներ են պետք՝ երեխաներ: Այսպես իր յոթ եկեղեցիների համար Դայերը գոհաբերում է յոթ երեխաների ու թաղում նրանց խորանների տակ: Նա համոզված է, որ մարդկային գոհի շնորհիվ քարը կշնչավորվի ու կապրի հավիտյան: Մրանով նա հակադրվում է իր գործընկեր ճարտարապետներին, ովքեր իրենց արվեստում՝ առաջնորդվում են նոր բանական փիլիսոփայության սկզբունքներով՝

<sup>184</sup> Ackroyd P. *Hawksmoor*. London. Abacus. 1986. P.85

<sup>185</sup> Նույն տեղում, էջ 5

զերծ միաստիկ սնոտիապաշտությունից: Այսպիսով Աքրոյդը հակադրում է Դայերի միաստիցիզմը, որ զանազան մոռացված հինավուրց կրոնների ու պաշտամունքային դպրոցների համագումարն է, լուսավորության բանականությանը:

Արվեստի կատարյալ գործ ստեղծել, ըստ Դայերի, ի վիճակի է միայն ոգեշնչումը՝ անկախ ու ազատ ցանկացած նորաձև մտքից: Դայերը չի ընդունում նաև եկեղեցին՝ որպես կրոնական ինստիտուտ, ծաղրանքով է վերաբերվում հոգևորականների ինքնաբավ միջակությանն ու տգիտությանը: Նա իրեն ազատ է զգում ցանկացած ինստիտուցիոնալ կապանքից: Կարելի է ասել, որ նա իր տեսակի մեջ անարխիստ է:

Դայերի՝ իր ժամանակի բարքերի ու միտումների այս կատարյալ հերքողականությունը բազմաթիվ գրական զուգադրումներ է առաջացնում և առաջին հերթին 19-րդ դարավերջի ֆրանսիացի դեկադենտ, էսթետ Ժորիս-Կարլ Հյուսիմանսի հերոսների հետ: Այսպես՝ «Հոսանքին հակառակ» վեպի գլխավոր հերոս դեզ Էսենտը, մերժելով հասարակության առաջընթացի կասկածելի հեռանկարն առաջարկող արժեքները, որոնք, ըստ նրա, քաղքենի բուրժուականության երկունքն են և իրականում կոծկում են հենց այդ հասարակարգի ստոր, հոռի բարքերը, փակվում է գեղարվեստի եզակի նմուշներով, զանազան զարդանախշերով, պաճուճանքի արտասովոր լուծումներով իր առանձնատան մեջ ու ամբողջությամբ տրվում էսթետիկական ըմբռնչվածություններին: Ավելի խորն է ընդհանրությունը Հյուսմանսի «Ներքևում» վեպի հերոս Դյուրթալի հետ, որը նույնպես դարաշրջանի նյութապաշտությունից ու բուրժուաների անզույն կենսակերպից հոգնած, տրվում է սև արվեստներին, սատանիզմին ու օկուլտիստական փիլիսոփայության ուսումնասիրությանը: Այստեղ, ինչպես և «Հոքսմուրի» մեջ, գործում է կերպարների երկակիության ու նույնացման սկզբունքը:

Այսպիսով, «Հոքսմուր» վեպում 20-րդ դարում կատարվող իրադարձությունները ծավալվում են դարեր առաջ Նիկոլաս Դայերի կառուցած եկեղեցիներում տեղի ունեցած առեղծավածային սպանությունների հետաքննության շուրջ: Եվ այդ գործին է լծված հետախույզ, Դայերի անվանակից Նիկոլաս Հոքսմուրը: Բոլոր զոհերը կա՛մ երեխաներ են, կա՛մ պահպանել են «երեխայական մաքրությունը»: Մրանով առեղծվածային կապ է ստեղծվում ներկա ժամանակի սպանությունների և դարեր առաջ Դայերի կատարած զոհաբերությունների միջև: Ներկայում անցյալի դեպքերին ոչ մի հղում

չի արվում: Այստեղ անցյալը լռում է, մնացել է փակված նախորդող գլխի մեջ: Իսկ 18-րդ դարի հերոսները վերածվել են քարերի, արձանների քաղաքային տարածության մեջ: Հոքսմուրն իր հետաքննության մեջ ներկայի և 18-րդ դարի սպանությունների միջև որևէ միաստիկ կապ չի տեսնում: Մի պահ նա նույնիսկ բացահայտում է ենթադրյալ կասկածյալին՝ իրեն հետապնդող մի սևազգեստ անծանոթի: Մակայն վեպի հանգուցալուծման մեջ այս բացահայտումը ոչ մի որոշիչ դեր չի խաղում: Էլեմենտար դետեկտիվը, որի ողջ նպատակը մարդասպանին բացահայտելն է, դուրս է Աքրոյդի գեղարվեստական պլանից: Վեպում կենտրոնական դեր է կատարում ժամանակի խնդիրը, ուստի հեղինակի նպատակը ոչ թե սպանության բացահայտումն է, այլ ժամանակի մետաֆիզիկական արտաբերումները ցույց տալը:

20-րդ դարում լուսավորական գաղափարները հաղթանակ են տարել, գիտական նվաճումները թևածում են ամենուրեք, կրիմինալիստական նոր մեխանիզմներ են գործում, տեխնոլոգիական հրաշքներ, որոնց ականատես է Հոքսմուրը, և որոնց հանդեպ որոշակի կասկածանք է զգում: Նիկոլաս Դայերի ոգին մեռել է, նրա՝ չարիքով ներծծված եկեղեցիները ոչ ոք չի հիշում, Դայերն ու իր սպանությունները մատնվել են կատարյալ մոռացության: Օտարացման, ճնշվածության, մոռացության ու ամենուրեք տիրող տափակության այս մթնոլորտում Հոքսմուրը, այցելելով Լոնդոնի խուլ, աղքատ թաղամասեր, ականատես է լինում լոնդոնյան իրականության տարբեր սարսափների, և հասկանում, որ իրեն շրջապատող կատարյալ ու անսասան թվացող աշխարհը լի է տառապանքներով:

Կհամաձայնենք տեսաբան Ա. Մենտովի հետևյալ մտքին. *«Հենվելով գիտության, ժամանակակից տեխնոլոգիաների, պատճառի ու հետևանքի սկզբունքի, նյութական ապացույցի վրա՝ Հոքսմուրը փակված է մնում ներկայում՝ անկարող տեսնել անցյալն ու գուշակել ապագան»*:<sup>186</sup> Նա կորցնում է ընկերներին և սկսում է տարօրինակ ձայներ լսել, ձայներ անցյալից՝ մոռացված, կորուսյալ անցյալից: Հետևելով որոշ նշանների՝ նա կրկին այցելում է յոթ եկեղեցիներ և պարզում, որ դրանք կառուցված են որոշակի աստղագիտական սկզբունքով, և այստեղ նրա առաջ սկսում է վերակենդանալ անցյալի Լոնդոնը: Փաստորեն Դայերի ոգին կարծես նորից ծնվում է: Կոտրվում է ներկայի ու անցյալի միջև անջրպետը, ու անցյալն սկսում է շրջել

---

<sup>186</sup> <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2009/lal2009-10.pdf>. Sentov A. The Postmodern Perspective of Time in Peter Ackroyd's Hawksmoor. p. 131

ներկայի մեջ: Լոնդոնյան ճարտարապետությունը, որ իր մեջ բանտարկել է անցյալի ոգին, ազատություն է տալիս նրան: Այսպիսով, ճարտարապետությունն է կամրջում ներկան ու անցյալը:

Նման պայծառացումներ է ունենում նաև Դայերն անցյալում, նա էլ է ձայներ լսում ապագայից, իր աշխարհն էլ է ցնցվում, Հոքսմուրի շնորհիվ: Այսպիսով, Հոքսմուրն ու Դայերը տարբեր ժամանակներից տեսնում են միևնույն պատկերները և փաստորեն սկսում են նույնանալ: Կարող ենք եզրակացնել, որ Հոքսմուրը Դայերի վերապրումն է 20-րդ դարում, նրա առավել զուսպ, ներկա ժամանակի օրենքներին ու պահանջներին համակերպված երկվորյակը: Քարերը կրում են անցյալի շունչը, իսկ նրանց հսկում է Դայերի ստվերը:

Այսպիսով, վեպի հիմնական և կարևորագույն հատկանիշը քաղաքային ճարտարապետության միստիֆիկացիայի միջոցով տարածության մեջ երկու ժամանակային իրականությունները միավորելն է, տարածության միջոցով անցյալի ոգին վերածնելը:

*Bagrat Avetisyan*

#### **THE TRANSFORMATIONS OF TIME IN *HAWKSMOOR* BY PETER ACKROYD**

**Keywords:** *Hawksmoor, blacks arts, occultism, space and time, Enlighthement, rationalism, mysticism, Huysmans, London*

The article examines the form, the narrative and the structure of the novel *Hawksmoor* by English novelist P. Ackroyd, as well as the ambiguities and the transformations of such thematic elements as space and time, the mystical nature of time. London's architecture plays an important role in the novel, as an embodiment of the past, an entity that preserves the memory about the past in the present, thus becoming a bridge between the two different temporal realities.

*Баграт Аветисян*

#### **ТРАНСФОРМАЦИИ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ П. АКРОЙДА «ХОКСМУР»**

**Ключевые слова:** *Хоксмур, черная магия, оккультизм, время и пространство, Просвещение, рационализм, мистицизм, Гюисманс, Лондон*

В статье рассматриваются форма, структура, различные повествовательные приемы в романе английского писателя П.Акройда «Хоксмур», а также время и пространство, трансформация и переосмысление времени. В романе особенно важна роль архитектуры, как воплощения прошлого и носителя воспоминания о нем в настоящем. Таким образом, архитектура воспринимается как мост между прошлым и настоящим.

## ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОВЕСТИ Б. ТАРКИНГТОНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПЕНРОДА»

*Ключевые слова:* гуманизм, нравственность, деловой роман, американская мечта, повесть, успех, власть.

«Успех» становится главенствующим в американской литературе начала XX века. На этой категории, усиленной концепцией равных возможностей, построена идея американской исключительности: *«уже в конце XIX века американцы были убеждены, что их страна была величайшей в мире, их правительство - самым демократичным, а их законы - наиболее совершенными»*<sup>187</sup>. Популярное с середины XIX века устойчивое выражение «молодая Америка» регламентировало вовлечение молодежи в общественно-политическую жизнь государства.

Феномен успешного юноши в американской литературе был связан с идеей человека, который сделал себя сам, проиллюстрированной «Автобиографией Бенджамина Франклина» («*Biography of Benjamin Franklin*», 1791) и романом Горацио Элджера (Horatio Alger; 1832-1899) «Оборванец Дик, или Уличная жизнь в Нью-Йорке с чистильщиком обуви» («*Ragged Dick, or Street Life in New York*», 1868)<sup>188</sup>.

Герои последующих произведений развивают удачную формулу достижения успеха: нравственность, трудолюбие, тяга к знаниям, самостоятельность. Феноменология «успешности» в начале XX века объединяет либеральную философию, протестантскую этику с незатейливой жизнеутверждающей теорией о создании нового и свободного мира в стране равных возможностей. «Успех» и «власть» - парадигма мироосуществления нового типа героя, американца – идеального гражданина, который прекрасно вписывался в усовершенствованную картину мира.

Реальность как правило опровергает «красивые» литературные идеи. Тотальная урбанизация принесла с собой множество социальных проблем: эпидемии, отсутствие условий жизни и

---

<sup>187</sup> Downs Robert M. *Images of America: Travelers from Abroad in the New World*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987. – p. 7

<sup>188</sup> Boesenberg E. *Money and Gender in the American Novel, 1850-2000*. Heidelberg: Winter, 2010. 485 p.

рабочих мест для нового молодого населения больших городов. На улицах больших городов оказались тысячи сирот и маленьких бродяг, родители которых так и не смогли найти себя в обществе.

Данная социальная ситуация вызвала негодование многих писателей и стала причиной появления в национальной американской литературе нового персонажа - маленького предприимчивого торговца, поразительно отличавшегося от праздных оборванцев. Парнишка мог выполнять тысячи не требующих особой квалификации поручений: продавать газеты, цветы, спички, чистить обувь. Образ маленького торговца вдохновил многих американских писателей и художников, которые в кратчайшие сроки сформулировали нравственно-ценностные ориентиры героя. Юные оборванцы были наделены литераторами силой, отвагой и хитроумностью античных героев в синтезе с христианскими добродетелями. Таким образом, чистильщики обуви и разносчики газет стали олицетворением национальной идеи и нового времени. Узнаваемые черты идеального продавца газет одним из первых визуализировал иллюстратор Феликс О. Дарли в работах к рассказам Дж. Нила в журнале «Демократическое обозрение» («Democratic Review», 1843).

В это же время появляется подборка сентиментальных мотивирующих произведений о жизни и личностном росте маленьких тружеников. Публицист Дж. Нил создал запоминающийся характер - целеустремленного продавца газет Тома Тиббза. Юноша из многодетной, неблагополучной семьи, следуя философии Франклина и подчиняясь идеалам демократии Джексона, становится владельцем огромного литературного агентства. Теорию успеха Тиббза подтверждает герой романа Горацио Элджера, чистильщик обуви Дик, ставший в 1854 г. героем одного из самых кассовых бродвейских мюзиклов «Дик, продавец газет, или Молодая Америка». Участница движения за права женщин Э.О. Смит в романе «Продавец газет» с особым пиететом рассказывает о стремлении к респектабельной жизни добродушного паренька Боба. Герои Смит эмоционально выражали общественное неприятие к королевской власти и аристократии Старого Света.

Подобная эстетическая парадигма образа бедняка успешно поддерживала миф о социальной однородности американского общества и равных возможностях для создания собственного бизнеса. Успешный мужчина, наделенный властью, обязательно



занимался благотворительностью. Признанием достижений являлось получение наград в области социальной жизни общества.

Девушки не отождествлялись с образом успеха и власти, хотя литература и живопись тяготели к портрету цветочницы. Первым идеализированный образ юной цветочницы с горшочком с фуксией и огромным букетом создает портретист Чарльз Кромвелл Инем (1796-1863). Его лакированная и эстетизированная бродяжка быстро становится символом пошлости и продажности, не обладая ни одной реалистичной чертой.

В начале XX века концепция отрочества претерпела гендерные изменения, и на смену классическому образу будущего успешного бизнесмена пришел обновленный - деятельной женщины, которая получила право на самоопределение в сферах, ранее считавшихся исключительно мужскими.

Особым произведением становится трилогия Бута Таркингтона (Booth Tarkington; 1869-1946) «Приключения Пенрода» («Penrod», 1914), в которой нашло отражение продолжение гуманистической традиции классической литературы. Сеттинг романа – история жизни представителя среднего класса, неугомонного энтузиаста Пенрода: вместе с друзьями мальчик постоянно попадает в забавные, а, порой, и опасные ситуации, носящие дидактический характер.

Интересно, что в повестях особое внимание уделено философским размышлениям писателя об ответственности богатых людей перед обществом. Нравственные ценности становятся основой гуманистического мировоззрения героев произведений: разбогатеv, они сохраняют благородство, душевную чистоту и с радостью помогают нуждающимся. Б.Таркингтон учит юных героев исповедовать милосердие, сострадание к ближним, благожелательно относиться к просьбам старших и с осуждением отвергает популярную идею государственной благотворительности, которая превращает истинную добродетель в безликое спонсорство.

Конечно Пенрод и его друзья – обычные подростки, которым не чужды проказы, безобидные выдумки, чудачества и трагические перипетии. В произведениях Б. Таркингтона отсутствует видимая граница между миром детства и взрослой жизнью: проказы Пенрода не исключают факта осознания мальчиком многочисленных хлопот взрослой жизни. Юные герои не склонны предаваться бессмысленным фантастическим мечтам, потому что обязаны

ежедневно заботиться о хлебе насущном. Таркингтон решительно осуждает и отвергает коварство, подлость, злословие и непочтительное отношение к старшему поколению. Идеальный герой американского писателя часто рефлексировал, обобщает личный гуманистический опыт и использует его в решении ежедневных жизненных невзгод.

Образование для юных героев – основное условие достижения личного и общественного успеха, залог формирования целостной личности, лишенной косного мировосприятия действительности. Писатель критикует и обличает ленивых и безвольных юношей, которые относятся к образовательному процессу исключительно как к бессмысленному занятию, придуманному хитрыми взрослыми. Мальчики у Таркинтона с юмором и самоиронией рассуждают о школьных проказах, но на самом деле трепетно относятся к возможности получить достойное образование.

Апогеем формирования гуманистической картины мира у подростка становится знакомство с успешным человеком, который бескорыстно делится с юношей секретами успеха.

Поведение героя изменяется, он учится ставить перед собой глобальные цели, отстаивать свое мнение, противиться обстоятельствам, ратовать за реализацию собственных проектов, защищать себя и быть ответственным за свою семью.

Повести Б.Таркинтона оказали особое влияние на становление американской литературы XX века (Т. Драйзер, Ф. Фицджеральд). В XX-XXI столетиях литературная фигура человека «успеха» претерпит качественные изменения и будет представлена в нескольких регистрах. Апология героя, который успешно вписался в постиндустриальный мир, остается неизменно популярной: массовое сознание обслуживается произведениями, повествующими о том, что каждый имеет возможность реабилитировать свое низкое социальное происхождение.

*Elisaveta Azarova*

#### **HUMANISTIC TRADITION IN THE NOVEL *PENROD* BY B. TARKINGTON**

**Keywords:** *humanism, morality, business novel, American dream, novel, success, power.*

The article is devoted to the main principles and characteristics of the humanistic tradition in the novel *Penrod* by Booth Tarkington.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ВРЕМЕННЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОЛЛИЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРГАРЕТ ЭТВУД

*Ключевые слова:* интертекстуальность, фрагментарность, авторский стиль, канадская идентичность, категории времени и пространства.

Модернистские и постмодернистские тексты являются тем самым материалом для исследования, где можно проследить временные и пространственные коллизии не только с ракурса внешней языковой воспринимаемости, но и с ракурса внутренней психологической обусловленности. Категории времени и пространства в таких случаях действуют иначе, чем в нарративе, которому присущи традиционные конструкции, такие как конструкция “начало - кульминация - спад”. Здесь не возникает вопроса, где и когда происходят действия; время воспринимается линейно, пространство определяется местом действий. Внутренняя психологическая картина рисуется на фоне переживаний и сентиментов, часто переплетаясь с сюжетной линией всего произведения. Авторы XX-XXI века подготовили интереснейший эксперимент для своего читателя. Им удалось сломать не только предыдущую конструкцию, но и найти тот способ, который естественным образом сочетал бы в себе вышеупомянутые два ракурса. Этим способом оказался интертекст, прикладное применение которому мы рассмотрим в творчестве канадской писательницы Маргарет Этвуд.

Следует отметить, что озвученный Ю. Кристевой неологизм “интертекстуальность” имел непосредственное отношение к работам М. М. Бахтина и благодаря Р. Барту был принят впоследствии интеллектуальным истеблишментом Парижа (см. “От произведения к тексту”, (1971), “Текст (теория текста)”(1973). М. М. Бахтин в своей книге “Проблемы поэтики Достоевского” выдвигал тезис о том, что “слово по своей природе диалогично”, “диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка”<sup>189</sup>, что позволило Натали Пьеге-Гро прийти к заключению, что “все без исключения

---

<sup>189</sup>Бахтин М. М., Собр. соч.: В 7 т., Т. 6, М.: Русские словари, 2002 с. 205

речевые высказывания представляют собой “выраженные в слове позиции разных субъектов”<sup>190</sup>. Таким образом, интертекст становится своего рода диалогом, где основным индикатором воспроизведения того или иного коммуникативного отрывка становятся категории времени и пространства. В отличие от транстекстуальности и гипертекстуальности, интертекстуальность не предполагает скрытых форм перезаписи или реминисценций.

Интертекстуальность определяется однозначным присутствием одного текста в другом тексте. Именно на стыке текстовой трансформации происходят временные и пространственные коллизии, которые по своей природе часто параллелизируются с ретроспекцией в мемуарах. Интересен также тот факт, что интертекстуальность, как правило, сопровождается особенной интроспекцией, которая на текстовом уровне проявляется посредством техники потока сознания. Именно поток сознания определяет временно-пространственные границы нарратива, а такие конкретные временные интервалы, как прошедшее, настоящее и будущее (past-present-future) трансформируются в близкое будущее (near future) “Рассказ служанки” - в прошедшее в настоящем (past in the present) “Мужчина и женщина в эпоху динозавров” и в настоящее в снах и воспоминаниях (present in dreams and memories) – “Она же Грэйс”. Интертекстуальная техника Маргарет Этвуд - неоднозначная задумка, построенная на смысловой стратегии самого письма. Ее стиль сочетает в себе элементы “гаррионовской ментальности (garrison mentality)” Нортропа Фрая и канадской идентичности. Чувство страха перед начальной природой человека, где историчность рассматривается как временной отрезок, присущий теоретическим работам Этвуд, таким как “Выживание: тематический путеводитель по канадской литературе” (Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature (1972)). Временно-пространственные коллизии Этвуд часто напоминают фолкнеровскую “йокнапатофу”, а также “внутреннее время”. Так, в романе “Рассказ служанки” (Handmaid's Tale, 1986) главный персонаж, женщина Оффред, живет в Республике Гилеад и в своих кошмарных снах видит “будущую Америку”. Здесь же, Этвуд разрешает проблему интертекста посредством самого акта рассказа,

---

<sup>190</sup>Пьеге-Гро Натали, Введение в теорию интертекстуальности, 2002, Москва

который проявляется в представлении в тексте книги самой рассказчицы. Следуя канонам постмодернистского повествования, Этвуд генерирует в своих романах забытые голоса прошедшего и, как отмечает литературный критик Алекс Кларк, “всю драматичность и интенсивность готических романов” (The Guardian, 30 September 2000). Творческие эксперименты Этвуд приводят к воспроизведению категории времени, как к истории ментального переживания детства и юношества главного персонажа. Элейн Рислей, главный герой в романе “Глаз кота” (Cat’s Eye 1989), рассматривает себя во внутренней изоляции остановившегося времени. “This is what I miss, Cordelia: not something that’s gone, but something that will never happen”. (“То по чему я скучаю, Корделия, не то, что прошло, а то, что никогда не произойдет”).

Прошедшее и будущее превращаются во взаимоисключающие категории, и будущее становится невозможным, если не пережито прошедшее. Временная стилизация присуща также поэтическим текстам Этвуд. В одном из ее ранних сборников можно встретить стихотворение “Это фотография меня” (This is a Photograph of Me), которое является голосом мертвой женщины – “The photograph was taken / The day after I drowned / I am in the lake, in the center / Of the picture, just under the surface”. (Фотография сделана / За день после того, как я утонула / Я в озере, в центре / Рисунка, просто под поверхностью). Настоящее, отождествленное с жизнью и фотографией, плавно превращается в прошедшее смерти, где рисунок в центре озера может быть той же фотографией. Как утверждает в своей книге Натали Пьеге-Гро, “творческая деятельность протекает в пространстве, перенасыщенном текстами. Ее предметом может стать сама интертекстуальность, бесконечные отсылки от одного текста к другому”.<sup>191</sup> Маргарет Этвуд мастерски пользуется именно “бесконечными отсылками” и получается, что события в ее романах происходят в разных точках жизни повествователя, но основное положение в нарративе ведется в настоящем времени. Принимая во внимание то, что большинство произведений Этвуд имеют в себе мифический компонент, можно утверждать, о явлении “вечного возвращения” тематики ее нарратива в культурном контексте. В “Рассказе служанки” события

---

<sup>191</sup>Пьеге-Гро Натали, Введение в теорию интертекстуальности, Москва, 2002, стр. 171

развиваются в США, в то время, как Канада становится своего рода непостижимым культурным контекстом, куда “можно еще убежать”. Творчество Этвуд строится на анти-американизме 1960-70-ых, феминизме и политическом мифе, где интертекстуальные конструкции (аллюзия, референция, цитата) органически вплетаются в текстуру ее романов.

Так, в вышеупомянутом “Рассказе служанки” политический миф реализуется при помощи “двойного нарратива” (double narrative), а название романа референцируется с “Кентерберийскими рассказами” Чосера. Интересен также тот факт, что Этвуд проводит четкую техническую грань между “речью из мыслей и чувств” и простым разговором. В первом, как правило, отсутствуют знаки препинания, что, конечно же, не может рассматриваться как новаторство, но может быть проявлением ее индивидуального стиля. Нужно отметить, что Этвуд чередует текст без знаков препинания с основным нарративом, таким образом создавая новую композицию речевых отрывков.

Основные характеристики текста Р. Барта, описанные в книге “S/Z” (Барт. Р. S/Z M.:Ad Marginem, 1994) могут рассматриваться как теоретическая платформа интертекстуальности Маргарет Этвуд. В частности, Этвуд присуща фрагментарность, а также взаимообратность настоящего, прошлого и будущего. Таким образом, Этвуд не только концентрирует внимание на “остановку мгновения”, но и “возвращает исчезнувшее”<sup>192</sup>. В романе “Мадам Оракл” (Lady Oracle) ретроспекция становится неотъемлемой частью нарратива и первое ознакомление с внутренним миром персонажа Джоан Фостер происходит посредством ретроспективных отрывков со сценами из настоящего. Ретроспекция предоставляет читателю возможность увидеть внутренний конфликт, инициатором которого всегда была мать Фостер, по поводу и без ее критиковавшая. Внутренний динамизм переживаний сочетается с внешним статизмом, и единственным решением в этой ситуации становится “побег от собственного “я” и смена места” (персонаж убегает в Италию). Следует отметить, что Этвуд удастся показать временные и пространственные преобразования благодаря ее “чувству описания”. Описания у Этвуд насыщены параллелями и

---

<sup>192</sup>Пьеге-Гро Натали “Введение в теорию интертекстуальности” Москва, 2002, стр. 27

символами, которые делают возможным представление социокультурной картины. Интертекст, таким образом, становится тем устройством, при запуске которого один текст перезаписывает другой текст и “позволяет по-новому осмыслить и освоить формы эксплицитного и имплицитного пересечения двух текстов” (там же, стр. 49). На пересечении двух текстов часто появляется необходимость увидеть внутренний мир персонажей. У Этвуд эти персонажи считают себя “эмоциональными беженцами” и, как правило, территория, на которой они живут, не считается для них домом. Потребительское общество заставляет их жить в языковой и культурной отчужденности, и все эти женщины в романах Этвуд создают для себя постмодернистскую альтернативную реальность. Рефлектируя время и пространство, персонажи Этвуд амбивалентны. Смерть и воспоминания ставят табу на тему прошлого, тогда как настоящее в лучшем случае становится эфемерным, а будущее непонятно. Категория времени дематериализуется, а “культурная идентичность местности оказывается важнее по сравнению с ее географическим положением” (там же, стр. 123).

Произведения Этвуд полны описаниями, где культурная идентичность вбирает в себя общую память канадской культуры. Фрагменты повествования включают в себе описание местности, и здесь начинает работать интертекстовая память, которая выражается в упоминании той или иной обстановки. Интертекст предстает в виде своеобразного шарнира, вокруг которого группируются субъект, письмо, место и память (там же стр. 124), что и обеспечивает контекстуальные связи. Эти связи, в первую очередь, рассматриваются на уровне объект-память. Этвуд присуща модель отношений, в которой субъект видит себя во фрагментарности своей памяти. Возникает ощущение диссоциирующего “я”, которое находится одновременно во всех временных отрезках (настоящее, прошедшее, будущее). По мнению Майкла Риффатера, “следы интертекста обнаруживают себя не только в однородности текста, но и в его “аграмматичности”, последняя же определяется как “любой текстовый факт, который вызывает у читателя ощущение нарушения какого-то правила, даже если наличие недоказуемо” (“La Trace de l'intertexte”) (там же, стр. 133). Так Этвуд в своих критических работах настоятельно рекомендует своему читателю разобраться в ее тексте и утверждает, что “есть еще огромный мир, о котором мы

ничего не знаем” и что “Вы не сможете его понять” (theguardian.com). Бесспорно, этот мир формируется из внутреннего созерцательного материала, который определяет эстетическую направленность текстов. Натали Пьеге-Гро считает, что “теория интертекстуальности, независимо от того, как в ней мыслится текст, требует занятия особой позиции по отношению к традиции, памяти, но также и к автору, авторской самобытности...” (Пьеге-Гро, Введение в теорию интертекстуальности, Москва, 2002, стр. 151). Маргарет Этвуд отличается не только концептуальной проблематикой, включающей такие явления, как феминизм, политический прессинг, экология и гуманизм, но и ярко выраженной авторской самобытностью. Творчество Этвуд однозначно отсылается к постмодернистскому тексту, но ее оригинальная техника письма позволяет выделять различные планы, в которых интертекст приобретает свою значимость. Временные и пространственные маркеры в романах Этвуд создают “бесконечное множество смысловых инстанций ” (там же стр. 27). И, наконец, Маргарет Этвуд однозначно удается создать бартовский идеальный текст. “Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали, они “не разрешимы” (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральные кости); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем – бесконечность самого языка” (там же, стр. 26).

*Աննա Եզանյան, Էվելինա Չաղոյան*

**ԻՆՏԵՐՏԵՔՍՏՈՒԱԼ ԺԱՄԱՆԱԿԱՏԱՐԱԾԱՅԻՆ ԿՈՒԼՁԻԱՆԵՐԸ ՄԱԶԳԱՐԵՏ  
ԱՏՎՈՒԴԻ ՄՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

*Հիմնաբառեր՝ ինտերտեքստուալություն, ֆրագմենտարություն, անհատական գրելաոճ, կանադական ինքնություն, ժամանակի և տարածության կատեգորիաներ:*

Սույն հոդվածում քննության են առնվում ինտերտեքստուալության չափորոշիչները, ինչպես նաև ժամանակի և տարածության խնդիրը



պոստմոդերնիստական նարրատիվում: Մասնավորապես, անդրադարձ է արվում Կանադացի գրող Մարգարետ Ատվուդի ստեղծագործություններին: Բացահայտվում են այն յուրահատկությունները, որոնք ձևավորում են հեղինակի անհատական գրելավորձը:

*Anna Yeganyan, Evelina Zadoyan*

## **INTERTEXTUAL COLLISIONS OF TIME AND SPACE IN MARGARET ATWOOD'S WORKS**

**Key words:** *intertextuality, fragmentality, individual style, Canadian identity, categories of time and space.*

The present article is an attempt to discuss the problems of time and space collisions in Canadian author Margaret Atwood's works. Here we reveal the format of intertextuality, as well as time and space in Postmodern literature. Thus, we evaluate the peculiarities, which create and develop author's individual style.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА СМЕРТИ В РОМАНАХ  
Ч.ДИККЕНСА «ТОРГОВЫЙ ДОМ ДОМБИ И СЫН» И  
Э.БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»**

*Ключевые слова:* Бронте, Диккенс, Арьес, жизнь, смерть, бесконечность, атеизм, XIX век.

В нашей статье мы будем исследовать трансформацию образа смерти в произведениях викторианской эпохи. Мы покажем, что образ смерти появляется на страницах произведений викторианского романа чаще, чем принято обычно считать. При этом, когда речь заходит о смерти и о мыслях героев о ней, исследователи подходили к литературе XIX века с точки зрения проблемы религиозного спасения, обреченности или несчастной любви. В нашей статье мы покажем, что смерть, и как дискретная проблема, нависающая над судьбой каждого отдельного героев, и как синкретичный комплекс чувств, мыслей, эмоций и событий, переживаемых всем сообществом в совокупности, обретает масштабы самостоятельного художественного образа и выполняет важнейшие идейные функции. Мы обращаемся также к книге французского историка и антрополога Филиппа Арьеса «Человек перед лицом смерти».

В романе Ч. Диккенса «Домби и сын» трансформацию образа смерти рассмотрим по мере становления основных женских персонажей, развития их любовных историй, рождения детей, преодоления злключений, борьбы за физическое и духовное выживание, а также их положения и поведения в момент собственно события смерти.

Проанализируем это на примере таких примечательных женских персонажей, каковыми в этом романе являются Флоренс Домби и Эдит Скьютон, учитывая также философские отступления Диккенса и образы некоторых второстепенных персонажей.

В труде Ф. Арьеса «Человека перед лицом смерти» феномен смерти рассмотрен с точки зрения его исторических трансформаций. В этом знаковом для западной науки исследовании выдвинута эволюционистская концепция смерти. По Арьесу, на первом этапе смерть воспринималась, как неотъемлемая и естественная часть

природного и личностного бытия; этот этап эволюции человеческой личности и ее отношения к смерти назван автором «смертью прирученной». На втором этапе (XI-XIII вв) смерть начинает вызывать первые признаки недоумения и неприятия: это «смерть своя» – смерть пробуждающейся личности. На следующем этапе стихийные силы смерти и секса обуревают вырвавшуюся из оков средневековья личность; теперь смерть накладывает отпечаток на всю жизнь человека и общества; в материальном мире происходят заметные изменения: города вытесняют кладбища на дальние сельские окраины по причинам санитарным и идеологическим; к концу соответствующего этапа (XVIII век) смерть является источником большого страха и больших искушений, любовь, секс и смерть часто соседствуют и даже совпадают в представлениях верхушки общества, о чем говорят проявления некрофилии, рассмотренные на примере творчества маркиза де Сада. Такова по терминологии Ф.Арьеса «смерть далекая и близкая».

В следующем, XIX веке, страх собственной смерти переживает спад, страх смерти ближнего – резко возрастает; именно тогда возникает романтическое представление о «смерти твоей»; люди все больше доверяют общественным деятелям, ученым и врачам, а вера в ад угасает; тема традиционного сельского кладбища поэтизируется; возникает культ мертвых, расцветает городская скульптура. Наконец, в веке XX, смерть становится темой, табуированной в значительно большей степени, чем секс и любые другие параметры человеческого бытия; общество начинает игнорировать смерть, в крупных городах горе и траур начинают восприниматься как нечто неприличное; однако формы ритуала смерти во всем постхристианском мире остаются приблизительно прежними. Этот этап у Арьеса носит название «смерти перевернутой».

Таковы основные вехи в истории смерти, как они даны в произведении Филиппа Арьеса, не лишенном некоторых недомолвок и спорного подхода к отбору исторических источников.

Однако это не мешает нам использовать этот фундаментальный труд, с опорой на представленный в нем большой спектр ценных свидетельств и цитат, принадлежащих перу или

резу грамотных сословий и высших классов<sup>193</sup>, в том, что касается проявления исторических реалий в произведениях английских романистов викторианской эпохи. Не в последнюю очередь важно то, что в главе четвертой части четвертой Арьес выводит в центр своего исследования жизнь и творчество семьи Бронте и связанные с этим типичные для тогдашней Англии представления о проблеме смерти.

1847 – Дата написания и публикации романа Эмили Бронте «Грозовой перевал», о котором речь пойдет ниже. Первые главы романа Чарльза Диккенса «Торговый дом Домби и сын» также начали издаваться в 1847. Таким образом, оба романа относятся к периоду, когда отношение к смерти переживало начало коренного перелома, который, в силу прогресса медицины и буржуазного комфорта, постепенно привел, по Ф. Арьесу, к сознательному и несознательному вытеснению смерти на периферию общественной жизни.<sup>194</sup>

Так, одно из заметных отличий в романах Диккенса и Бронте – во влиянии смерти на происходящие кругом события. Если в первом случае происходят исключительно бытовые изменения, смерть заставляет богача Домби нанять вместо потерянной жены кормилицу и лишь ненадолго погрузиться в решение прочих связанных с младенцем-сыном проблем<sup>195</sup>, то во втором случае все обстоит совершенно иначе. Смерть близких для героев Бронте – момент перерождения таких героев, как мстительный Хитклиф или вспыльчивая Кэти, точка отсчета настоящей, взрослой жизни, более расчетливой и активной, и в то же время более погруженной в утонченное философское созерцание мира, местами переходящее границу с мистическим.

---

<sup>193</sup> Гуревич А. Я. Предисловие // Арьес. Ф. Человек перед лицом смерти. Прогресс – Прогресс Академия. М. С. 28.: «Особенно важной и привлекательной делает ее то, что Арьес изучает «одиссеи» восприятия смерти на Западе сквозь призму меняющегося личностного самосознания».

<sup>194</sup> Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М. Прогресс – Прогресс Академия. М. 1992. С. 455: «...общество изгоняет смерть, если только речь не идет о выдающихся деятелях государства...»

<sup>195</sup> Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын//Диккенс Ч. Собр. Соч. Т. 14. Гос. изд..худ.литературы. М. 1959. 29 – 33: “Со смерти жены Домби не выходил из своей комнаты, погруженный в размышления о юности, воспитании и предназначении своего младенца-сына...”

Это не означает, что роль смерти в литературе снизилась; напротив, литературоведение XX века, возникновение психоанализа, философия экзистенциализма и постмодернизма ввели смерть в число основных своих категорий и понятий. Можно сказать, что процесс притяжения философии к проблеме смерти начался еще со слов Ницше: «Бог умер». Однако, согласно как самому Ф. Арьесу, так и его оппонентам и последователям<sup>196</sup>, все эти исследования были скорее реакцией на неостановимый процесс изменения того влияния, которое смерть получила в XIX веке и которое к веку XX, в силу различных причин, не в последнюю очередь – разрушительных войн и геноцидов, стала терять. Речь идет о так называемом процессе прятанья смерти.<sup>2</sup>

Итак, до середины XIX века обыденная, мирная смерть неуклонно становилась все более важным предметом личностной рефлексии, требовала все более пышного ритуального сопровождения и впервые за долгое время поменяла присущий себе эмоциональный колорит. Смерть близкого человека впервые стала предметом не просто одномоментного оплакивания, а источником длительной рефлексии и трагического мироощущения. Такова смерть в семьях пораженных наследственными недугами европейской аристократии, которая рассмотрена в книге Ф. Арьеса в разделе о «смерти твоей».<sup>197</sup>

С дневниками французских аристократов Ф. Арьес сравнивает жизненные установки другого известного европейского семейства – на этот раз английского, провинциального и не знатного, происходящего из среды сельских пасторов, но, по словам Ф. Арьеса, гораздо более талантливого, чем прежде рассмотренные примеры. Речь идет о сестрах Бронте.

На протяжении нескольких страниц Ф. Арьес рассматривает романное и поэтическое творчество сестер Бронте, больше всего при этом останавливаясь на «Грозном перевале» (В.К. Ронин, переводивший «Человека перед лицом смерти», использовал

---

<sup>196</sup> Гуревич А. Я. Предисловие // Арьес. Ф. Человек перед лицом смерти. Прогресс – Прогресс Академия. М. С. 6: «Литература, посвященная смерти в истории, уже с трудом поддается обозрению...»

<sup>197</sup> Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Прогресс – Прогресс Академия. М. 1992. С. 344: «Полин стремилась увековечить память о тех, кого она любила, с кем долгие годы обменивалась письмами и чьи дневники достались ей по наследству...»

словосочетание «Грозовые высоты»). Вовсе не являясь исследователем художественной литературы, Арьес, используя культурно-исторический и биографический методы, тем не менее делает важные выводы, требующие рассмотрения не только в контексте общих целей его исторического труда, но и с точки зрения литературоведческой. Следующими словами он пишет о новаторстве Эмили Бронте: *«Все, что в более старом романе было бы эротическим, сатанинским или macabre, становится в «Грозовых высотах» страстным, моральным и соединяющим высокую любовь с «прекрасной смертью» эпохи романтизма»*.<sup>198</sup>

Итак, Филипп Арьес понимает под «прекрасной смертью» смерть, связанную с новым, альтруистическим настроением, возобладавшим в цивилизации XIX века, с остро переживаемым сожалением о погибших, с индивидуализированным культом памяти, с тягой к воссоединению с близкими в мире потустороннем ценой ухода из мира. (Разумеется, речь идет об относительном, по сравнению с прошлой эпохой, укреплении альтруистических отношений и сочувствия, которого культура смерти и погребения близких была лишена разве что в самые глухие средневековые времена «смерти прирученной».) Возможность для «прекрасной смерти», согласно Арьесу, возникла только тогда, когда усилилось доверие к ближнему. Так, исчезла потребность в подробном, длинном завещании, типичном для предыдущих эпох, ибо теперь можно было передать большую часть моральных и религиозных наказов с помощью обычной беседы с наследниками, и не бояться, что потомки ими пренебрегут. Следуя этому чувству надежности близкого человека, пусть и многократно обиженного им самим, герой «Грозового перевала», чувствуя приближение смерти, дает своей служанке устные инструкции о своем грядущем погребении.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Там же, сс. 360 – 361.

<sup>199</sup> Бронте Э. Грозовой перевал. // URL: [http://www.lib.ru/INOOLD/BRONTE\\_E/wutherng.txt](http://www.lib.ru/INOOLD/BRONTE_E/wutherng.txt) «– Я не только не гневаюсь, Нелли, я вам очень обязан, – сказал он, – вы мне напомнили о том, как я хочу распорядиться насчет своих похорон. Пусть меня понесут на кладбище вечером. Вы и Гэртон можете, если захотите, проводить меня; и проследите непременно, чтоб могильщик исполнил мои указания касательно двух гробов! Никакому священнику приходить не надо, и никаких не надо надгробных речей: говорю вам, я почти достиг моего неба. Небо других я ни во что не ставлю и о нем не хлопочу».

Пусть эти инструкции вопиющим образом возмущают адресата, добрую Нелли, для которой банальное следование ритуалу всегда было опорой посреди хаотических и темных эмоций «Грозового перевала», – читатель узнает в конце книги, что они исполнены.

Однако и Хитклиф, и Нелли – продукты новой «революции чувств», которая сделала возможным более высокую степень доверия между членами сообщества. Так, в разделе «Исчезновение благочестивых распоряжений в завещаниях»<sup>200</sup> французский историк пишет: «...изменение типа завещания связано с новой природой чувств, связывавших завещателя с его наследниками. Недоверие уступило место доверию...»<sup>201</sup>

Нужно сказать несколько слов о том, насколько соответствует данная Арьесом характеристика «Грозового перевала» той оценке, которая сложилась у нас в результате контекстного анализа и сопоставления с другими романами эпохи, прежде всего – романом Диккенса «Домби и сын». Разумеется, Диккенс и Эмили Бронте – писатели, не пересекавшиеся при жизни, они представляют два почти противоположных полюса викторианской литературы, первый – более реалистический и социально ориентированный, вторая – более заинтересованная проблемами личности, напрямую наследовавшая романтикам предыдущих десятилетий. Безусловно, их романы, так близко совпадающие по времени написания, заслуживают сопоставительного анализа как яркие представители английской национальной литературной традиции.

Главное, что бросается в глаза при переходе от одного текста к другому – это четко структурированное пространство романа Эмили Бронте. Все, что происходит за пределами йоркширских пустошей, маловажно или абсолютно неважно для идейного содержания книги. Внутри же нарисованного мира провинциальной пустоши мы попеременно переходим, вслед за первостепенными и второстепенными героями, от поместья «Грозовой перевал» к поместью «Мыза скворцов», к их огороженным угольям, садам и

---

<sup>200</sup> Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Прогресс Академия. М. 1992. С. 383: «В отличие от XV – XVII веков, когда препоручение всех дел, связанных с погребением, выражало в первую очередь стремление к христианской простоте и нежелание умирающего заботиться о своем теле, в XVIII – XIX веках завещатель полагается во всем на своих наследников именно потому, что относится к ним с любовью и доверием».

<sup>201</sup> Там же, с. 384.

различным постройкам. Важно, что роман Бронте – гораздо менее камерный, чем роман Диккенса; важнейшие эпизоды разворачиваются, пока юные Хитклиф и Кэтрин через окна сада подглядывают за Линтонами; пока герои отдыхают на траве, играют и надолго пропадают в пустошах. Хитклиф несколько раз в ходе сюжета подкарауливает служанку-рассказчицу Нелли в саду и дважды – пробирается на кладбище, где, вдали от глаз, он пытается воссоединиться с телом своей мертвой возлюбленной и впервые отчетливо открывает для себя ее присутствие в виде духа, которому известно каждое его движение.

Не являясь пространством эпическим, это небольшое, так сказать, «пешеходное» пространство между поместьями и окружающие их вересковые пустоши – носитель важнейшего для книги смысла. Мызу, поместье утонченных Линтонов, при таком понимании можно интерпретировать как антипод «Грозового перевала», поместья грубоватых Эрншо.

Роман Эмили Бронте, безусловно, романтический роман о любви и смерти. Особенность его не только в идее «прекрасной смерти»; смерть главных героев совершенно лишена аристократической помпезности, а, в случае бунтовщика и изгоя Хитклифа, является вызовом христианскому порядку предсмертного отпущения грехов. Напряжение между двумя Домами – Линтонов и Эрншо – можно проследить по нескольким параметрам. Во-первых, при внешнем классовом сходстве присутствует сословная разница: знатность первых и простонародное происхождение вторых прекрасно чувствует Кэтрин Эрншо, делая роковой выбор в пользу брака с Эдгаром Линтоном. Во-вторых, разница страстей, столкновение на примере разных семейных традиций страсти и долга. Линтоны – семейство болезненных, но твердых духом, верных своим принципам сельских дворян-джентри, живущее размеренной, культурной жизнью, в то время как Эрншо – и особенно принятый в их ряды чужеродный (неведомого происхождения) Хитклиф – обуреваемы, с точки зрения путешествующего иностранца Локвуда, безумством, завистью, ревностью, ненавистью, мстительностью – всеми возможными смертными грехами. На Грозовом перевале, особенно в первой половине книги, гуще средоточие страстей и жизненной силы, но там же подрастает источник общего для обоих Домов зла, Хитклиф; там в него влюбляется неудержимая в своих страстях Кэтрин



Эрншо, там расцветают мечты их о запретной любви, там начинается их разрушительное движение к смерти, там же, после смерти Кэтрин, остаются ее дневники, там же находит основное пристанище приснившийся рассказчику дух Грозового перевала.

Эстетическую и идейную силу пространству романа Эмили Бронте придает не масштаб мира «Грозового перевала», а его изолированность от мира остальной, модернизирующейся Англии. Это, как нам кажется, приближает ее роман к пространственным романам XX века, для которых критики и литературоведы создали целый понятийный ряд, оперирующий категорией пространства. «Пространство смерти» – одно из понятий этого ряда.

Нельзя сказать, что в романе английской писательницы существует четко определенное «пространство смерти», оно причудливо смешивается и пересекается с пространством жизни. Оно не отменяет возможности жизни и развития. Грозовой перевал – не бесплодная пустыня, не лагерь военнопленных или приговоренных тоталитарными режимами. Не надо забывать, что в XIX веке основным параметром романного искусства оставалось время, именно время было тем основным стержнем, которому подчинялся сюжет произведений. «Грозовой перевал» – это всего лишь шаг в направлении автономизации пространства; в романе Диккенса мы не видим еще этого шага.

Если в романе Бронте могила Кэтрин на открытом сельском кладбище – смыслообразующая локация, вокруг которой организуется весь духовный мир когда-то любивших ее, законно и незаконно, Линтона и Хитлкифа, в которой происходит две кульминационные сцены романа, то в романе Диккенса смерть физически никогда не соседствует с миром человеческого общежития. Безусловно, эмоциональная привязанность Флоренс к погибшему в раннем детстве брату – один из важных параметров ее личности. Но в романе нет мотива посещения могилы близкого человека, а тем более – «готической» темы любви на кладбище. Рождения, свадьбы, разлуки и злоключения в романе Диккенса – важные элементы сюжета, но они никак не связаны с неким фиксированным пространством, в котором можно было бы искать метафизическое измерение духовных терзаний и борений, как в романе Бронте. Таким двойственным, не только сюжетным, но и идейным пространством в романе «Домби и сын» является только

море и морской пляж, полностью отсутствующие в географии «Грозового перевала».

Именно на берегу моря у Диккенса происходит встреча двух старух, богатой и нищей. Смысл ее обратен всем встречам в романе Бронте уже потому, что все важные встречи на Грозовом перевале и в окрестностях его – это встречи родственников или соседей, а Диккенс рисует нам встречу случайную, но она заслуживает внимания как эпизод, связанный с символикой моря и темой старости, чересчур вольно распоряжающейся молодостью.<sup>202</sup> Диккенс знаменит авторством многих романов о тяжелой судьбе английских детей, но ведь темы младенчества и детства, как и тема старости, являются производной (осознанной или нет) острого переживания хрупкости и незащищенности этих полюсов человеческого бытия, а, следовательно, являются также предощущением темы смерти, катастрофы разрушения и небытия. Показательно в это плане, насколько в первых же двух главах его книги сплетается тема детей и тема смерти. Умиравшая миссис Домби цепляется за дочь, шестилетнюю Флоренс, как за «тростинку в темном и неведомом океане, который омывает весь мир». Следом за тем идет описание сцены, когда в дом Домби приглашается большая многодетная семья для выбора кормилицы. Детство, семейственность и – наконец – смерть как проходной этап к первым двум звеньям «вечного двигателя» не раз у Диккенса приходят в тесное соседство и взаимодействие. Флоренс не защищена от раннего знакомства с одинокой и безразлично принимаемой домохозяйками, пусть и в домашнем кругу происходящей смертью. Это – первый ее глоток из диккенсовской чаши скорбей, которую героине придется испить в годы отрочества и юности.<sup>203</sup>

Возможно, Диккенс хотел не только посмеяться (или сыронизировать) над импульсивной взаимной симпатией двух едва знакомых старух, но и подчеркнуть отчуждение присутствовавших при этой встрече дочерей, до странного похожих друг на друга своей

---

<sup>202</sup> Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын. // Диккенс Ч. Собр. Соч.. Т. 14. Гос. изд..худ.литературы. М. 1959. С. 170:

«– Что у вас есть для продажи, – спросила Эдит.

– Только вот это, – ответила женщина, показывая свой товар, но не смотря на него. – Себя я уже давно продала».

<sup>203</sup> Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын. // Диккенс Ч. Собр. Соч.. Т. 14. Гос. изд..худ.литературы. М. 1959. Сс. 23 – 36.

красотой и молодостью.<sup>204</sup> Эдит Скьютон играет в жизни своей матери гораздо менее значимую роль, чем случайная встреча, – именно так, исходя из бесправного положения молодых и карикатурного самолюбования пожилых, можно интерпретировать эту встречу, хотя марксистские исследователи с этим не согласились бы, предложив разбор с позиций классовых, а не возрастных, отношений. В «Грозном перевале» симпатия и любовь помещены в ограниченный, хотя и огромный по своей временной и событийной протяженности, мир родственных связей и семейных уз. Для описываемого Диккенсом общества более развитых английских городов встреча с родственником – не более чем светская условность. Таким родственником для Эдит и Флоренс является, к примеру, кузен Финикс, встреча с которым – не более чем повод приподнять шляпу или попросить о мелкой услуге. Для общества йоркширских пустошей любая такая встреча может стать источником экзистенциального зла или добра, толчком к инцестуальной любви или предвестием смерти, наконец, она может быть напоминанием о прежних обидах и оскорблениях и опорной точкой в хитклифовской стратегии расчетливой мести всем остальным персонажам, которая составляет сюжет второй половины романа Бронте.

Как мы уже сказали, важно, что ряд встреч в романе Диккенса происходит в Брайтоне, на море. Но не столько сами эти встречи, сколько море как романтический символ бесконечности бытия (и небытия) у Диккенса – предмет авторской рефлексии и важных философских отступлений.<sup>205</sup> Можно ли провести параллель между морской образностью в романе Диккенса и образом вересковых пустошей в романе Эмили Бронте? Мы считаем, что можно. Соседство привычного и обыденного с безграничностью, безмерностью и бесконечностью некоего метафизического, духовного пространства – вот общий смысловой знаменатель, который помогает охватить взором все разнообразие

---

<sup>204</sup> Там же, с. 170.

<sup>205</sup> Там же, сс. 172 – 173. «Все идет так, как издавна шло. Волны охрипли, повторяя свои таинственные речи; несчастные гребни бороздят берег; морские птицы взмывают и парят; ветры и облака летят по неисповедимым своим путям; белые руки манят в лунном свете, **заявая в невидимую, далекую страну**».

ранневикторианского (и в силу этого романтического) мировоззрения.

Ч. Диккенс – писатель, склонявшийся к реалистическому направлению в прозе. Социальные проблемы в их материальном разрезе для него всегда первичны. Однако Диккенс не обходится без медитативных вставок, и незаметно для читателя эти вставки, пусть и в форме косвенных намеков и поэтических иносказаний, впускают в его произведение отклик романтического восприятия смерти как последнего выхода из горького земного существования. Поэтому море является у Диккенса символом неизбежно надвигающейся на надменного Домби смерти, уравнивающей бедных и богатых. Помимо этого, в первом томе, во главе XVI «О чем все время говорили волны», Диккенс говорит о замороженности больного и умирающего Домби-сына «рекой» и «тем, как неуклонно катит она свои воды к океану». Для всего романа «катящиеся к океану воды» и сам океан, само море являются повторяющимся тропом, иносказательной отсылкой к миру безбрежного и бесконечного, что наступает после смерти. Между тем, в главе десятой «Человека перед лицом смерти» указывается на то, что для Эмилии Бронте «смерть есть радостное стремление потеряться, раствориться в огромности Бога или природы. Почти физическое представление о бесконечном – вот единственное, что здесь важно, а вовсе не степень религиозности, не вера в Бога или природу». (Но не есть ли это «почти физическое представление» – та самая вера, если вернуться к более привычному, ненаучному языку? По нашему мнению, именно вера в природу как в нечто, переплетающееся с самыми непостижимыми сторонами человеческой личности, стала идейной основой романа английской писательницы.) Далее Ф. Арьес дает формулу, вполне пригодную не только для Э. Бронте, но и для раннего Диккенса: «Один из тот же образ моря, символ одновременно смерти, Бога и счастья...»<sup>206</sup>. Таким образом, романтический пейзаж моря или пустоши (романтический, ибо лишенный видимого, социально значимого человеческого присутствия, но наделенный внутренним личностным содержанием), присутствующий в обоих анализируемых нами романах, позволяет сказать о некотором сходстве поэтического пространства двух романов.

---

<sup>206</sup> Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Прогресс. Академия. М. 1992.

Без образа морской бесконечности роман Диккенса был бы лишен типичной викторианской двойственности, «разведенности» идеального и материального. На этой двойственности строится диккенсовская система ценностных ориентиров, проявляющая себя в образах главных и второстепенных героев, в обстоятельствах свадеб и смертей. Мир престижа, денег и деловых связей, намекает нам автор, – недостижим и ненадежен. Материальные богатства не стоят усилий, если они мешают удержать самое ценное – мир любовных и дружеских связей, которые не способна разнять даже смерть. У Диккенса нет противопоставления одержимых и возвышенных, ужасных и прекрасных героев и персонажей более приземленных и пассивных. Но у него есть героини-грешницы и героини-праведницы. Последние наделены всеми способностями памяти и сопереживания, являющимися, в терминах Арьеса, «мостом» между двумя мирами, и обогащаются опытом, который помогает не совершать прежних ошибок.<sup>207</sup> Так, не переходя границы между реализмом и спиритизмом или другими формами гипертрофированного романтизма, Диккенс решает идеологические задачи своего романа.

Вера в возможность «моста» между миром потустороннего и земного соответствует, по Арьесу, новому романтическому чувству XIX века. Немаловажно и то, что она соответствует также новому статусу мертвых в XIX веке: «Умерший одновременно покоится в могиле, где он по-настоящему не был со времен Раннего Средневековья <...>, и пребывает в надземном пространстве – будь то в небесах или – неуловимо – среди живых».<sup>208</sup>

В произведении Э. Бронте акцент стоит на любовных переживаниях героя-изгоя, который не боится смерти, но боится смерти, отдаленной по времени и месту от смерти любимой Кэтрин. Хитклиф, возможно, даже в большей степени, чем утверждает французский исследователь, нарушает нормы викторианской морали. Его атеизм (или агностицизм) противопоставлен фанатичному лицемерию одного из самых запоминающихся стариков в романе Эмили Бронте – старого, ворчливого слуги Джозефа, который предает своих хозяев в ту самую минуту, когда

---

<sup>207</sup> Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын. // Диккенс Ч. Собр. Соч. Т. 14. Гос. изд. худ. литературы. М. 1959. с. 327.

<sup>208</sup> Там же, с. 362.

они умирают, и возносит Богу радостные молитвы вовсе не за упокой их души.<sup>209</sup>

Атеизм Хитклиффа и Кэтрин не разрушает стремления героев-любовников к воссоединению в ином мире, вне рая или ада. Но он не выдвигает на место старой загробной топонимики ничего нового. Напротив, в какой-то степени он сужает загробное пространство до самой могилы, ставшей общим пристанищем для влюбленных. В образе вечных объятий в обычной сельской могиле нет ничего от стереотипно-викторианской, буржуазной солидности (как и во всем, что, по мнению викторианцев, можно отнести к любовно-сексуальной стороне жизни и смерти). Поэтому затерянная могила на сельском кладбище – подходящее место для упокоения двух несчастных душ, на далеком отшибе от безразличной цивилизации. Со своей стороны, поэты-романтики (и их предшественник – Томас Грэй) находили в сельском кладбище идеалы своей меланхолической философии и связывали с ним представления о вечном покое.<sup>210</sup> В этом смысле они интуитивно следовали концепции Арьеса о «спокойности» умирания средневековых людей, чьи представления больше всех наследовал в конце XVIII – начале XIX веке житель села. Но можно ли было ожидать широкого распространения такого идеала среди массы остального населения викторианской Англии? Этот вопрос – в той же мере социологический и исторический, в какой и литературоведческий. Но тот факт, что Филипп Арьес фактически дает на него положительный ответ, уравнивая стремления и идеалы общественных верхов и низов, редко и нерегулярно производя деление на горожан и селян, сегодня, в эпоху марксистских,

---

<sup>209</sup>Бронте Э. Грозовой перевал. // URL: [http://www.lib.ru/INOOLD/BRONTE\\_E/wutherng.txt](http://www.lib.ru/INOOLD/BRONTE_E/wutherng.txt) «– Черт уволок его душу! – кричал он. – По мне, пусть берет в придачу и ее оболочку, нужды нет! Эх, каким же он смотрит скверным покойником: скалится, гляди! – И старый грешник передразнил его оскал. Я подумала, что он вот-вот начнет скакать и паясничать вокруг кровати, но он вдруг приосанился; потом упал на колени, воздел руки к потолку и стал возносить благодарения господу за то, что древний род и законный владелец восстановлены в своих правах».

<sup>210</sup> Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Прогресс Академия. М. 1992. С. 343: «...романтический поэт, деист, вдохновленный идеями Просвещения, приветствует ее с верой и надеждой...»

постмодернистских и феминистских исследований, вызывает неуверенность в силе его метода.<sup>211</sup>

Такова, на наш взгляд, логика рассмотренного нами материала, в особенности – романа Эмили Бронте «Грозовой перевал»: это логика неуверенности в приходе предсказанного философами и писателями XVIII – XIX веков соответствия между миром духовным и поступью человеческой цивилизации. Викторианская литература, таким образом, выражала эту логику неуверенности и смутных тревог.

Именно смерть – наиболее древний и неисчерпаемый источник неуверенности и тревог, который известен человечеству. Мы увидели, что Эмилия Бронте создала роман, где смерть не является фиксацией рутинной логики жизни, развивающейся по известным законам и разделенной на определенные этапы развития. Свадьбы и встречи, разлуки и смерти не являются в этом романе частью единой сюжетной системы, а главные персонажи книги легко выделить по присущему им стремлению к потусторонней жизни – жизни вне жизни. Не тщеславие и не богатство являются крупными препятствиями для героев романа Бронте, в отличие от героев-грешников романа Диккенса. Для Кэтрин и Хитклифа сама жизнь является таким препятствием. Поняв глубину их переживаний и борений, Локвуд – путешественник и повествователь – наконец, сам вырывается из тенет лондонской буржуазной рафинированности. Это ясно видно из последнего эпизода книги, в котором он добровольно оставляет влюбленную молодежь, радующуюся жизни, и уходит по направлению к кладбищу, где три надгробных камня разной степени свежести указывают на три взаимосвязанных смерти. Утомленному повествователю, пережившему тяжелую болезнь и разочарование на йоркширских пустошах, покой Линтона, Кэтрин и Хитклифа кажется теперь нерушимым. Он уже знает, что поместье Грозовой перевал, источник смертоносных энергий хаоса, перестало быть обитаемым местом, только старый слуга Джозеф остался присматривать за сохранностью дома. И когда герой-повествователь решает пошутить о «призраках, какие вздумают поселиться в доме», старая служанка

---

<sup>211</sup> Гуревич А. Я. Предисловие // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Прогресс Академия. М. С. 17: «...хронологическая канва очень неясна, материал, привлекаемый им в разных главах работы, подчас подан хаотично, подобран односторонне и истолкован тенденциозно...»

обрывает его: «Нет, мистер Локвуд, – сказала Нелли, покачивая головой, – я верю, что мертвые мирно спят. Но нехорошо говорить о них так легко».<sup>212</sup>

Возможно, она не подозревает о пышных ритуалах и культуре мертвых, который активно развивался в европейских столицах того времени. Возможно, реплика служанки – дань имманентному, изначальному представлению о «прирученной» смерти как о вечном покое. Если следовать концепции Филиппа Арьеса, в ее последней фразе – суть воплощение психологической и культурной закономерности, сделавшей к XIX веку смерть чувством тяжелым и непростым, о котором ни в коем случае уже нельзя сказать «так легко».

Но если для героев Э. Бронте стремление потеряться в бесконечности смерти часто выражено в опьяняюще-радостной форме и сопровождается элементами романтического пафоса, то для героев реалистического, городского романа Диккенса «Домби и сын» смерть – как самая незаметная и банальная, так и самая трагическая и фатальная – исполнена скорби и не оставляет места для культа «прекрасной смерти».

*Alexandre Ter-Gabrielyan*

**THE TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF DEATH IN THE NOVELS *WUTHERING HEIGHTS* BY E. BRONTË AND *DOMBEY AND SON* BY CH. DICKENS**

*Key words: Brontë, Dickens, Ariès, Wuthering Heights, life, death, infinity, atheism, 19th century*

The article analyses the transformation of the image of death in the novels *Wuthering Heights*, by E. Brontë, and *Dombey and Son*, by Ch. Dickens. The author of the article concludes that in E.Brontë's novel the desire to get lost in the infinity of death is often expressed in a joyful form and is accompanied by elements of romantic pathos, while in Dickens' novel it is filled with grief and leaves no room for the cult of the "beautiful death."

---

<sup>212</sup> Бронте Э. Грозовой перевал//URL:[http://www.lib.ru/INOOLD/BRONTE\\_E/wutherng.txt](http://www.lib.ru/INOOLD/BRONTE_E/wutherng.txt)



**ՄԱՀՎԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ՓՈՒՍԱԿԵՐՊՈՒՄԸ Է.ԲՐՈՆՏԵԻ «ՄՈՒԵԳԻՆ ՀՈՂՄԵՐԻ ԴԱՐԱՎԱՆԴԸ» և Չ.ԴԻՔԵՆՍԻ «ԴՈՄԲԻՆ և ՈՐԴԻՆ» ՎԵՊԵՐՈՒՄ**

*Հիմնաբառեր՝ Բրոնտե, Դիքենս, Արիես, Մոլեգին հողմերի դարավանդը, կյանք, մահ, հավերժություն, աթեիզմ:*

Հոդվածը վերլուծում է Է.Բրոնտեի «Մոլեգին հողմերի դարավանդը» և Չ.Դիքենսի «Դոմբին և որդին» վեպերում մահվան կերպարի փոխակերպումը: Եթե վաղ վիկտորիական վեպի (Է.Բրոնտե) հերոսներին հատուկ է անվերջության մեջ ընկղմվելու, ռոմանտիկական պաթոսով գունազարդած մահվան ձգտումը, ապա Դիքենսի ռեալիստական քաղաքային վեպում մահը՝ թե՛ աննկատը, թե՛ ճակատագրականը, լի է ողբերգականությամբ և բացառում է «հիանալի մահվան» պաշտամունքը:

## КУЛЬТ ГЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ ДВИЖЕНИЯ «БУРИ И НАТИСКА»

*Ключевые слова:* Буря и натиск, культ «гения», Гаман, Лафатер, Гердер,

Культ «гения» в эпоху «Бури и натиска» возник на основе индивидуализма, определявшего общий характер штюрмерского движения в 70-е годы XVIII века. Постановка проблемы личности, индивида в эстетике «Бури и натиска» тесно связана посредством культа личной свободы человека с симптомами радикализации антифеодальной борьбы третьего сословия в Германии. Это была самоабсолютизация буржуазного «Я»<sup>213</sup>, пробуждение плебейского индивидуализма, постепенное осознание массами прав свободной жизни и протест против феодальных институтов. Развитие штюрмерского буржуазного индивидуализма, с его антифеодальными настроениями, защитой человеческого достоинства, борьбой за освобождение человеческой личности от феодального гнета, было прогрессивным явлением на пути немецкой буржуазной эмансипации.

Подчеркивание активной роли субъекта в идеологических вопросах было общей характерной чертой немецкого теоретического мышления, в частности немецкой философии XVIII века. Именно в теории «Бури и натиска», в литературно-эстетических воззрениях штюрмеров возникает индивидуализм как протест против существующей действительности – личность, с ее чувствами и страстями, становится в центр мироздания. В эстетике «Бури и натиска» идет страстная борьба за права человеческой личности, за беспрепятственное и всестороннее развитие каждой отдельной индивидуальности и всех присущих ей сил и способностей. Культ личности и индивидуализм пронизывает эстетику штюрмеров. «Буря и натиск» – вершина постепенного развития освободительного движения, что находит свое выражение

---

<sup>213</sup> Balett, L. Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Verlag der Kunst. Dresden 1979. S. 185.

в индивидуализме. «Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne!»<sup>214</sup> («Я есть все для самого себя...Я познаю все только через самого себя!») – эти слова молодого Гете-штюрмера из статьи «Кю дню Шекспира» характеризуют настроение целого поколения 70-х годов XVIII века.

Основу этих настроений следует усматривать в тех же положениях мировоззрения «Бури и натиска», согласно которым человек, его деятельность находятся в центре мироздания, в котором художник своим творчеством равен Богу, где чувства, страсть, фантазия – движущий источник искусства.

В штюрмерской эстетике явно ощущается стремление молодого поколения к безграничному расширению масштабов свободы личности, чувствуется, как они освобождают человеческие желания и страсти от оков, как постепенно утверждают совершенно новое отношение к жизни.

Понимание человека как богоподобного существа в штюрмерской эстетике восходит к идеям Гамана и Лафатера. Гаман в своем известном труде „Aesthetica in puse“ указывает: «И, наконец, Бог увенчал чувственное открытие своей славы мастерским созданием человека. Он сотворил человека в божественном отличии, по образу божьему сотворил он его. Этот замысел творца развязывает запутаннейшие узлы человеческой природы и ее напряжения. Слепые язычники познали незримость, которая роднит человека с Богом. Прикрытая одеждой фигура тела, лик главы, концы рук – такова зримая схема, в которой мы шествуем по земле: но это лишь указующий перст сокрытого в нас человека».<sup>215</sup>

По мнению Лафатера, воплощение в личности гораздо больше того, что есть в целом мире, и если это внутреннее содержание человеческой личности не является божественным, тогда вообще нет ничего божественного. Лафатер считает, что человек – это вся природа. Вместе с тем бог Спинозы и Бог Христа объединены в каждом человеке. Весь мир есть только отражение самого человека, а бог – абстракция нашей индивидуальности.

По Гердеру, человек «сам себе бог на земле». Гердер утверждает, что человек на земле должен господствовать, познавать,

---

<sup>214</sup> Goethe, J. W. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd.1.2 Carl Hanser Verlag. München 1987. S. 411.

<sup>215</sup> Hamann, J. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von J. Nadler. Wien 1949. Bd. I. S. 198.

наслаждаться. Эстетическая феноменология Гердера постоянно возвращается к своей исходной точке – человеку и его познанию. Как у Спинозы бог позитивно снимается в природе, так у Гердера и Гете он позитивно снимается в человеке. От божественной природы Спинозы рождается божественный человек Гете-Гердера. Если в философии Спинозы в центре находится природа, а человек лишь созерцает его, то в мировоззрении Гете и Гердера именно человек ощущает себя в центре мироздания.<sup>216</sup>

Ценность индивидуализма измеряется у штюрмеров жизненной напряженностью, неповторимостью переживаний, силой гения, но каким бы крайним не было проявление индивидуализма и субъективности в эстетическом мышлении штюрмеров, он (субъект, человек, личность, творец) всегда остается в этом мире, на земле.

Вопрос гениальной личности, гениального творца всегда был предметом многочисленных исследований. Вместе с возникновением теории «гения» обнаружили ее внутренние противоречия: оказалось, что идея творческого гения вообще несовместима с какой-либо теорией. Теория вдохновения в корне противостояла положению о подчинении правилам. Этот процесс получил свое кульминационное выражение в разъяснении Канта, гласящем, что гений тот талант, посредством которого природа диктует искусству законы. Штюрмеры опирались на сформулированные в истории эстетического мышления положения о «гении» и развивали их в соответствии с основными принципами своей эстетики.

Культ свободного гения в эстетике штюрмеров – это был культ сильного, свободного человека, способного активно действовать, стать предводителем. Это было крайнее выражение индивидуализма в форме, подобной которой еще не знала история литературы. Штюрмеры практически связали все проблемы непосредственно с человеческим выражением природы и природности – сильной личностью, гениальным существом.

В своих теоретических трудах «О природе нашей души» и «Моя истинная психология» Якоб Ленц особо выделял вопросы личности и ее прав. Душа человека, по его мнению, стремится к независимости. Он должен использовать свободу для развития

---

<sup>216</sup> Lindler, H. Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders. Weimar 1960. S. 139.

заложенных в нем природой способностей. Мы становимся выше, сильнее и благороднее в той мере, в какой люди приближаются к божеству и становятся достойными его. Все силы человека должны быть направлены на совершенствование его души.

Гете отмечал, что гимн «*Veni, spiritus, creator*» («гряди, дух творящий») по существу адресован не богу, а человеческому гению: поэтому он так волновал сильных, обладающих творческой натурой людей. Заострение штюрмерами внимания на гениальной личности исторически выражало общую социально-политическую слабость просветительского движения в Германии. Однако подчеркивание эстетических позиций индивидуальной ценности человека было серьезным шагом вперед по сравнению с рационалистическими эстетико-художественными позициями просвещения. Это было необходимой предпосылкой конкретно-исторического отображения в художественном произведении человеческих характеров как продукта общественно-исторического развития.

В характерном для эстетики «Бури и натиска» культе гения явно просматриваются его положительные и отрицательные черты: естественное творчество гения, не подчиняющееся формальным правилам искусства, противопоставляется строгому рационализму классицизма. Объективно этот бурный протест против эстетических норм отражал стремление против феодального строя за освобождение человеческой личности. Однако в некоторых случаях переоценка штюрмерами роли гения открывала путь к полной творческой свободе в искусстве, и в этом также проявлялся бунтарский индивидуализм штюрмеров. Понимание свободы гения, как его абсолютной неограниченности для некоторых штюрмеров в художественном творчестве, означало, что гениальность стоит превыше всего и гений не ограничен никакими правилами и законами. Возникло противоречие, поскольку идея творческого гения, которая легла в основу эстетики штюрмеров, была несовместима с какой-либо системной теорией. Друг другу противостояли два взаимоположенных момента – вдохновение и творческие законы. Крайнее понимание понятия гениальности стало объектом критики со стороны Г.Лессинга в 96-м письме «Гамбургской драматургии». «У нас теперь, слава богу, есть школа критиков, самая лучшая критика которых состоит в том, что они подрывают доверие ко всякой критике вообще. Гений! Гений! –

кричат они. Гений – выше всяких правил. То, что делает гений, то и является правилом».<sup>217</sup>

Теоретики эстетики «Бури и натиска» Гердер, Гете, Ленц не так просто решают этот вопрос и не являются однозначно сторонниками абсолютной свободы гения в творческом процессе. Перед ними (особенно перед Гердером) встают вопросы: должен ли гений считаться с какими-либо рационалистическими рамками, должно ли произведение быть каким-то определенным образом построено и организовано, должна ли у него быть какая-либо определенная форма.

Понятие «гения» в немецкой эстетике впервые появляется у Баумгартена, затем у Зульцера и Герстенберга, но особенно интересную интерпретацию получает оно во взглядах Канта. В опубликованных после смерти Канта материалах, создание которых относится к 1770-1780 годам, сформулированы положения о гении и художественном творчестве вообще. Кант противопоставляет здесь усердие и гениальность. По его мнению, для первого необходима способность (учиться), для второй – дух (внутренняя жизнь). По Канту, в эстетическом значении «дух – то, что оживляет душевные силы, т.е. преобразует их действия в свободную игру; к этому относится видение новых сторон явлений, расширение кругозора... Взволнованность порождает в душе интерес, дух приводит в движение ее силы и направляет их к действию... Одушевление чувственности идей – это дух».<sup>218</sup>

По мнению Канта, гениальность – это способность создать то, чему нельзя научиться. Творчество без гениальности – труд. Гениальность требует вдохновения. Подлинная область, сфера действия гения – это поэзия, так как создавать здесь означает творить. Гений находится по ту сторону правил, он сам создает правила. Гениальность в поэзии определяется гениальностью идей. Гений в своем творчестве рассматривает природу как первоисточник, но ее оживления, как необходимые условия, он берет у человека и путем их согласования и соответствия создает новое творение, которое в свою очередь имеет собственные законы. Продукт

---

<sup>217</sup> Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М. Л. 1936. С. 346.

<sup>218</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Изд-во Академии художеств. М. 1967. С. 80 – 81.

«гения», т.е. художественное произведение, возникает путями, непознаваемыми для разума.

С точки зрения Канта, гений не является степенью умственной и познавательной талантливости. Это есть особый, специфический тип творческой талантливости в искусстве. Гений по Канту есть образцовая оригинальность в создании художественного произведения. Необходимость существования гения выводится Кантом из самой природы изящного искусства: сама природа дает направление способности творца, и таким образом создаются правила для искусства. Только в этом смысле для Канта искусство есть продукт «гения». Гений характеризуется оригинальностью. Ему неведомо, как создаются его произведения. Он не отдает себе отчета в том, как приходят к нему идеи его творений. Творец не знает, как рождаются и действуют его идеи, он не может описать свои внутренние действия, не может передать другим собственный метод создания художественного произведения. Он дает свои правила так, как это делает сама природа. Гений сам создает законы искусства. Кант разъясняет сущность и идею «эстетического» идеализма, придавая исключительное значение человеку: «Все заключено в человеке, например, вся красота мира».<sup>219</sup> Подчеркивание Кантом значения индивидуальности в теории «гения» фактически становится исходной точкой позиций Гердера и штюрмеров.

Существенные положения эстетики Канта, систематизированные позднее в его философских трудах, впервые возникают в 60-е годы XVIII века в его лекциях, читаемых в Кенигсбергском университете. Там же в Кенигсберге, студенты, среди них и Гердер, которого Кант называл „Brausendes Genie“, и слушали его лекции.

С точки зрения Лафатера, который также оказал определенное влияние на формирование эстетики штюрмеров, гений – это Бог, превратившийся в человека. Человек, по его мнению, это вся природа, которой придана форма личности. Бог Спинозы и Христос соединены в каждом человеке. Весь мир – это только отражение самого себя, и сам Бог есть абстракция нашей (т.е. человеческой) индивидуальности. Сущность и природу гения Лафатер выражает

---

<sup>219</sup> Там же, с. 81.

словами: „Übernatur, - Überkunst, - Übergelehrsamkeit, - Übertalent, - Selbstleben“.<sup>220</sup>

Выражение Лафатера „Genie blitzt“ выражает суть творческого процесса гения. По его мнению, гений – это явление самобытное, божественное, вызывающее восхищение. Все то, что входит в сферу гения, недостижимо. Гений там, где действие, сила, деятельность, мысль, ощущения, – те качества, которые человеком не изучены и не могут быть изучены. По Лафатеру, Христос – „Genie par excellence“. „Das Genie ist ein Mensch gewordener Gott neben Christus“, – отмечает он.

Гаман видит в гении «иррациональное величие» и рассматривает его как источник постоянного оригинального созидания и выдвигает на первый план ничем не ограниченное, свободное вдохновение. По его мнению, никакие правила не могут заменить способность, талант. Гений может нарушать правила и законы, он должен отыскивать возможность соединения крайностей. Гений обладает наблюдательной и пророческой душой. По мнению Гамана, в продуктивном гении творит сам всемогущий Бог. Гений обладает «внутренней энергией души», «живой силой воображения», у него есть «вера, надежда, любовь». По Гаману, главным источником «гениальности» является подчинение рассудка и воли чувственно-стихийному восприятию мира. Несмотря на религиозно-мистическую окраску, в гамановском понимании гения-творца все же чувствуется бунтарский дух, «титаническое и прометеевское настроение». Гамановский гений в принципе не оторван от человеческой массы: «иероглифический Адам» не является особым «шифром для элиты». Главным для Гамана является «обожествление» не только человека, но и всего человечества. Так возникают в его эстетике элементы радикально-плебейского мышления, хотя не следует забывать, что учение Гамана о гении опирается на христианскую оценку творца-гения и его творения<sup>221</sup> и на пиетистские воззрения.

Толкование понятия гения в мировоззрении Гердера вытекает из всей его философской системы, исходной точкой для которой

---

<sup>220</sup> Lavater J. G. Philosophische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Winterthur Verlag. Leipzig 1776. Bd. 4. S. 80 - 85

<sup>221</sup> Gajek B. J. G. Hamann. In: Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hrsg. von B.v. Wiese. Schmidt Verlag, Berlin 1977. S. 282.



служит чувство, и поэтому данное понятие связывается с индивидуальностью, которая, по Гердеру, есть «гений, созданный из страстей и ощущений».<sup>222</sup>

Гердеру были известны почти все созданные для него теории о гении. В своих трудах Гердер называет Юнга, Зульцера, Шефтсбери, Клопштока, Риделя, Э.Шлегеля, Гельвеция, Аддисона, Батё, Дюбо, Баумгартена и других. Гердер не сформулировал свои положения о гении в каком-либо отдельно взятом труде системно, логически. Эти мысли разбросаны во всех его трудах. В «Дневнике путешественника» он стремится познать своего «Genius»-а. Здесь Гердер рассматривает свои педагогические и вообще воспитательные задачи и связывает их с вопросом «гения». Он критикует рабский дух своего века, говорит о послушных верноподданных, подчиняющихся политике своих господ, что противно природе человека и законам природы вообще. Гений, по Гердеру, есть антипод верноподданного („Untertan“), сформировавшегося в таких условиях. На этом этапе творчества в «Дневнике путешественника» для Гердера гений не является поэтическим, творческим гением, или каким-то исключительным явлением. Это есть нормальная, развившаяся в соответствии со своими возможностями человеческая натура. Молодой Гердер, бунтующий против существующей действительности и борющийся за обновление жизни, использует термин «гений», который в его сознании объединяет индивидуальную и коллективную силу. Развившуюся в соответствии со своими возможностями человеческую природу Гердер называет в «Дневнике путешественника» «гением»<sup>223</sup> и считает, что «гениальность» личности должна слиться с «непосредственностью» природы.

В 1769 году Гердер уже формулирует свой тезис об аналогии творческой личности с Богом. Бог – творец, сам по себе наслаждающийся созерцанием своих созданий. Человек же «маленький Бог на Земле». Тема обожествления личности является важнейшей в толковании Гердером понятия «гения». Х.Вольф считает, что «религия гения» Гердера опирается на

---

<sup>222</sup> Herders sämtliche Werke in 33 Bänden. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1877. Bd. I. S. 502.

<sup>223</sup> Ebenda. Bd. IV. S. 454.

«плюралистический, динамический пантеизм».<sup>224</sup> Бог, по Гердеру, есть живая, реализованная в истории имманентная сила. Человек сам может стать Богом, Бог же ищет в человеке «вечное». В труде „Fragmenten zu einer Archeologie des Morgenlandes“ Гердер приравнивает человека к Богу, но этот Бог должен жить на Земле, здесь должен обладать и наслаждаться всем. Гердер обращается к человеку: „Hier auf Erden ist dein Ursprung, dein Geburtsstand, deine Wohnung, dein Königreich, dein Zweck, deine Bestimmung. Der Himmel ist der Palast Gottes, und über deinen Blicken zugewölbet; dein ist die Erde, die ist dir gegeben, zu beherrschen, zu erfüllen, zu genießen“.<sup>225</sup> Х.Вольф настойчиво подчеркивает мистические моменты в гердеровском понимании «гения».<sup>226</sup>

В 1773 году в своем сочинении «О вкусе» Гердер указывает, что гений есть совокупность природных сил, что он вытекает из природы. По Гердеру, вкус вне гения есть „Ueding“. Согласно Гердеру и штюрмерам, гений есть „spiritus sanctus“ искусства. Первейшим его признаком является непосредственность.

В 1774 году Гердер в своем труде «О познании и ощущении человеческой души» отмечает, что первые гении были разносторонними людьми, связанными с формированием общества. Гердер уже говорит о «гении», который сам создает себя. Это уже новая, высшая ступень в толковании Гердером понятия гения. Она оставляет позади оценки Гамана, Юнга и Шефтсбери. Человек должен стать «гуманизированным Богом Земли». Понимание гения постепенно связывается с человеческим характером. По Гердеру, гений – это естественное, оригинальное, органичное существо, действующее интуитивно и магически при создании произведения искусства, свободное от эстетических правил и законов и полностью автономное. «Гений» – это уже общечеловеческое качество. Для Гердера гений – человек будущего, продукт неизбежного исторического развития. Гений, отображающий мировую историю, является в искусстве тем же, чем Бог в природе. Гений только тогда пантеистически-сенсуалистски связан с реальным миром, когда

---

<sup>224</sup> Wolf, H. Die Genielehre des jungen Herder. In: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt 1985. S. 200.

<sup>225</sup> Herders sämtliche Werke in 33 Bänden. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1878. Bd. IV. S. 64..

<sup>226</sup> Wolf, H. Die Genielehre des jungen Herder. In: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt 1985. S. 197-199.

разум соединяется с гением и достигается то правильное использование гениального дара, в котором проявляется тонкий вкус. «Гений дремлет в человеке так же, как дерево в семени»<sup>227</sup>, – отмечает Гердер в том же труде. Это бюргерско-демоератическая концепция Гердера, согласно которой каждый человек обладает способностью преодолеть действительность. Природа не так бесплодна в создании гениев, как обычно думают: любой человек, наделенный благородными жизненными силами, есть гений – гений на своем месте и в своем деле.

Эту мысль Гердера можно считать высшим выражением немецкой бюргерской эмансипации в эстетике штюрмеров. Э. Бремер<sup>228</sup>, П. Мюллер<sup>229</sup>, В. Краус<sup>230</sup> справедливо указывают, что учение о «гении» приобретает в эстетике «Бури и натиска» демократический характер. Мысли Гердера о гении – высшая точка немецкого историко-философского мышления. Гармония двух начал (познания и ощущения) в нем означает единство теории и практики. Гердеровский гений пантеистически-сенсуалистски связан с реальным миром – именно это отличает гердеровскую концепцию «гения» от романтической модели<sup>231</sup>, т.к. «гений» Гердера не выходит за пределы нормального, естественного, оригинального.

В теории Гердера гений характеризуется оригинальностью и индивидуальностью. Он неотделим от характера („Was in Absicht auf Seelenkräfte Genie heisst, ist in Absicht auf Willen und Empfindung, – Charakter“). Характер же, необходимый для гения компонент, есть специфическая особенность отдельного человека, вытекающая из единства свойств, дарованных Богом („Genie und Charakter sind die einzelne Menschenart, die einem Gott gegeben, weder mehr oder

---

<sup>227</sup> Herders sämtliche Werke in 33 Bänden. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1892. Bd. VIII. S. 324..

<sup>228</sup> Braemer, E. Goethes „Prometheus“ und die Grundpositionen des Sturm und Drang. Verlag Arion. Weimar 1956. S.78.

<sup>229</sup> Müller, P. Grundlinien der Entwicklung. Einleitung zu: Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften. Aufbau Verlag. Berlin und Weimar 1972. S. LXVI.

<sup>230</sup> Krauss, W. Zur Periodisierung: Aufklärung, Sturm und Drang, Weimarer Klassik. In: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt 1985. S.72-79.

<sup>231</sup> Heise, W. Realistik und Utopie in Herders Humanitätskonzept. In: Herder-Kolloquium. Weimar 1978. S. 93.

minder... Erkenntnis und Empfindung, das ist inneres Leben der Apperception und Elastizität der Seele. Wo dieses da ist, ist Genie...“).

Индивидуальность и культ гения в эстетике уже означают для штюрмеров поиски новых форм, перемен, стремление к движению и созиданию.<sup>232</sup> Но в то же время концепция гения, связанная с требованием свободы, в эстетике штюрмеров противопоставляется их же повседневному опыту, жизненной практике.

У штюрмеров культ «гения» органически связан с чувствительностью и индивидуализмом. Ленц в своих «Заметках о театре» указывает, что, созерцая природу, человек стремится воспринять ее полностью, объять ее всю, «проникнуть в глубочайшую сущность всех существ, охватить единым чувством все блаженства, разлитые в природе». Но это под силу только гению, художник подражает Богу в своем творчестве. Его творческий процесс есть прозрение, воображение. Гений, подобно ангелам и духам, проникает в суть предметов путем их созерцания. Гений все видит, все замечает. «Мы называем те головы гениальными, которые вникают во все, что им встречается, видят его насквозь, так что их познание имеет такие же качества, объем, ясность, как если бы они приобрели его при помощи всех своих семи чувств... прежде чем вы изложите мысль до конца, в его душе уже готова картина со всеми ее особенностями, с определенным колоритом, светом, тенью».<sup>233</sup>

Таким образом, Ленц существенным признаком поэтического гения считает его способность проникать в сущность отражаемого им явления. Ленц подчеркивает интенсивность и быстроту художественной реакции гения, его воображение, его способность ясно представить явление и отобразить его в конкретно-чувствительной форме в единстве, целостности. С другой стороны, по мнению Ленца, творческое познание гения, исполненное конкретности и объективности, всегда есть познание субъективное, ибо оно несет в себе и выражает определенную концепцию автора. Здесь Ленц высказывает одну из главных идей штюрмеров, гласящую, что гений-творец не может существовать вне субъективного познания.

---

<sup>232</sup> Sauder, G. Geniekult im Sturm und Drang. In: Hansers Sozialgeschichte. Hrsg. von R. Grimminger. Hanser Verlag. München 1980. S. 330.

<sup>233</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Изд-во Академии художеств. М. 1964. С. 577.

Определение гения, данное Ленцем, фактически совпадает с общей позицией Гердера в определении сущности поэзии и поэтического творчества.<sup>234</sup> Для Ленца, как и для Гердера, гений намного возвышается над философией. Ленц указывает также на аналогию творца с Богом,<sup>235</sup> желая этим подчеркнуть большую творческую силу искусства („... der Schöpfer sieht auf ihn [на творца – Н.К.] herab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäss eine kleine Welt erhalten“). Но ясно и то, что у Ленца не чувствуется того мощного пантеистического духа, который вообще царит в мировоззрении Гёте и Гердера и отражается в понимании гения. Согласно теории Ленца, сила творческого гения состоит в том, что он приближается в божественному и владеет двумя мощными орудиями – чувством и фантазией.

По утверждению Гёте, жизненным может быть только самобытное искусство. Такое характерное искусство является истинным лишь в том случае, когда оно черпает творческую силу из внутренних, целостных, независимых ощущений. Именно таким художником является для него Эрвин фон Штейнбах, «богоравный гений», «божественный». В статье «О немецком зодчестве» Гёте говорит о гении-«полубоге», не желающем «летать на чужих крыльях». Гения растит природа, невозможно искусственно создавать для него те многообразные условия, в которых он может творить и наслаждаться развитием своих творческих сил. Для гения и его творчества вредны какие-либо принципы и сформулированные правила. Эрвин фон Штейнбах посредством отдельных частиц, исходящих из «души», творит вечное, «целостное» искусство. В представлении молодого Гёте-штюрмера гений наделен способностью видеть бесконечное в конечном, вечное в преходящем.

В штюрмерской эстетике гений – это сильная, неудовлетворенная, свободная, творчески активная личность, стремящаяся освободиться от оков феодального общества, догматических правил и канонов, стремящаяся утвердить свое «Я», действовать независимо, в соответствии со своей

---

<sup>234</sup> Rauch, H. Lenz und Shakespeare. Ein Beitrag zur Shaekspereomanie der Sturm und Drang Periode. Apolant Verlag. Berlin 1892. S. 19.

<sup>235</sup> Tögel M. J. M.R.Lenz. Die religiösen Wurzeln seiner Kunst. Wien 1939. S.53.

индивидуальностью. Это – творец, отождествленный с природой, не признающий ничего, кроме законов природы. Сущность «гения-творца», сильной личности своими индивидуалистическими устремлениями связывается у штюрмеров со спинозистско-пантеистическим пониманием Бога: в соответствии с философско-творческой интерпретацией этого понимания человек – существо богоравное, наделенное божественным творческим даром. Здесь подразумевается чисто спинозистское положение – «Бог, т.е. природа» и его штюрмерская трансформация – «Бог, т.е. человек». Таким образом, проблема личностной индивидуализации приобретает у штюрмеров значение, какого она не имела прежде. То, что ранее приписывалось природе, они приписывают непосредственному носителю природы – человеку, наделенному особым даром субъекту, гениальному существу. Формулировка понятия «гения» в эстетике штюрмеров как бы магически снимала множество проблем и удовлетворяла их требованиям. Для современников штюрмеров «гений» и «чувствительность» были тесно связаны.<sup>236</sup> Гений, отражающий мировую историю, является в искусстве тем же, чем Бог в природе, это – высшее выражение бюргерской эмансипации. Штюрмерский гений – естественен, оригинален и органичен, он действует в процессе творчества интуитивно и магически, он свободен от каких-либо эстетических правил и законов и полностью автономен. Он не имеет ничего общего с изолированным от мира, замкнутым в себе художником, который позднее появится в теории немецкого романтизма. Это – активное, сильное существо; гений-художник есть высший дар природы, истинное проявление всеобъемлющей сущности жизни в ее самобытной, индивидуальной форме. Штюрмерский гений – активный творческий субъект.

*Nanuli Kakauridze*

## THE CULT OF GENIUS IN THE LITERARY THEORY OF STURM UND DRANG

*Key words:* *Sturm und Drang, cult of the genius, Hamann, Lavater, Herder*

The Sturm und Drang cult of the genius was based on individualism associated with anti-feudal struggle of the Enlightenment. Struggle for human

---

<sup>236</sup> Sauder, G. Subjektivität und Empfindsamkeit im Roman. In: Sturm und Drang. Hrsg. von W. Hink. Athenäum Verlag. Kronberg 1978. S.164.

rights is clearly reflected in Sturm und Drang worldview and aesthetics in which an individual is placed in the center of the Universe, the artist is equal to God, and feeling, passion, imagination and fantasy are the driving forces of art.

The article deals with the views of Hamann, Lavater and Kant as a starting point for interpreting the Sturm und Drang cult of the genius which, in its turn, is the source of inspiration for Herder, Lenz and Goethe's conception of the artist. The Sturm und Drang cult of the genius is related to the Spinozian-pantheistic conception of God which, interprets human being as equal to the Creator by its divine ability to create.

## ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЧЕХОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ПЬЕСАХ А.МАРИНИНОЙ

*Ключевые слова:* завязка, симметричная композиция, аллюзия, литературная исповедь.

Александра Маринина решила испытать себя в драматургии уже будучи всемирно известным автором детективных романов (её книги переведены на 28 языков в 40 странах мира, журналисты не без удивления констатировали, что в России А.Марининой удалось потеснить самого Стивена Кинга).

Свою экспансию в сферу драматургии писательница начала штудированием Шекспира и Чехова – «нешкольными глазами». А.Маринина уверена, что «Гамлет» Шекспира не «наш герой», что на протяжении всей пьесы «он не совершает ни одного умного поступка»<sup>237</sup>. Особо раздражает мастера детективов восклицание Гамлета после убийства Полония: «Уберите эти кишки».

Завязка первой пьесы А.Марининой «Ну ребята, вы попали!», на первый взгляд, дублирует шекспировского «Гамлета»: тень бизнесмена Емелина, пока он лежит в реанимации, последовала домой. Свою вторую супругу он видит в объятиях ближайшего друга, доверенного лица – Скуратова. В реанимации Емелин оказался не без «помощи» супруги. Читатель ждёт трагедии, возмездия, высоких шекспировских страстей. Однако пьесы А.Марининой – комедия, и в соответствии с жанром главный герой ничтожный характер, изолгавшийся. Он в недалёком прошлом оставил смертельно больную первую супругу и дочь без помощи и средств к существованию. Ко всему прочему, ближе к финалу читатель узнаёт, что через заграничные счета фирмы Емелина проводилась оплата заказных убийств. Пьесы А.Марининой написаны в первое десятилетие 21-го века, когда был положен конец криминальному беспределу. И потому неудивительно наличие в пьесе сразу двух тайных агентов МВД. В трагедии Шекспира конфликт Гамлета с дядей в какой-то степени – это конфликт

---

<sup>237</sup> «Комсомольская правда в Украине». 12 октября 2011. <https://kp.ua/culture/301860-aleksandra-marynyna-kakoi-tam-hamlet-on-ne-para-moei-kamenskoj> 09.11.2018.



личности с государством. Злодейство в «Гамлете» подрывает основы не только личного благополучия, но и государства. В комедии А.Мариной государство торжествует в лице Натальи Михайловны и Скуратова. Первая пьеса А.Мариной в какой-то степени «АнтиГамлет».

«Расправившись» с «Гамлетом», после публикации первой пьесы А.Маринина признается, что «наконец-то в 54 года ... влюбилась... в Чехова»<sup>238</sup>. Она перечитывает «всего Чехова». Название второй пьесы восходит к известной пьесе норвежского драматурга Г.Ибсена «Кукольный дом». Так же, как и Нора – героиня пьесы «Кукольный дом», Анна Павлова – героиня «Брошенной куклы с оторванными ногами» Мариной называет себя куклой, в которой окружающие не хотят видеть живого человека.

С высокой долей вероятности можно утверждать, что с Генриком Ибсеном А.Маринина ознакомилась через посредничество А.П.Чехова, дневники, записные книжки и письма которого свидетельствуют о постоянном интересе к творчеству скандинавского мэтра. Программные тезисы Г.Ибсена обильно цитируются как в письмах, так и в «Записных книжках» А.П.Чехова. Наиболее известная из них: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Эта фраза, долгие годы цитируемая в качестве оригинальной чеховской мысли, как убедительно показал А.Собенников<sup>239</sup>, принадлежит, Г.Ибсену.

Эта творческая установка Ибсена и Чехова обретает у Мариной ещё более радикальный характер:

«Знаете, все мои несчастья начались с кофе»<sup>240</sup>, – признаётся главная героиня Мариной. Всё действие одноактной пьесы происходит за кофейным столиком писателя Кайдалова. Однако на сей раз непринуждённая беседа за второй чашкой кофе «воскресила» Анну Павлову к жизни и вернула веру в человека: на это указывает

---

<sup>238</sup> Там же.

<sup>239</sup> Собенников А. Художественный символ в драматургии А.П.Чехова. Иркутск, 1989; с.53.

<sup>240</sup> Маринина А. Брошенная кукла с оторванными ногами. <http://e-libra.su/read/156027-broshennaya-kukla-s-otorvannymi-nogami.html> 05.11.2018 (далее в тексте пьесы цитируется по данному источнику).

также прозвучавшая в финале пьесы фамилия подруги – Лазаревой, некогда спасённой ею.

В отличие от детективов А.Мариной, в комедии «Брошенная кукла с оторванными ногами» нет покушений, выстрелов, вендетты, шантажа и махинаций. И это важный показатель того, что пьеса Мариной создавалась в традициях театра Г.Ибсена и А.Чехова.

«Брошенная кукла с оторванными ногами» буквально пропитана творческими установками Чехова. К примеру, писательница вслед за А.П.Чеховым, старательно избегает «навешивания ярлыков».

Ср.: Чехов в письме А.С.Суворину от 3 ноября 1888 г. заметил: «Делить людей на удачников и на неудачников – значит смотреть на человеческую природу с узкой, предвзятой точки зрения... Удачник Вы или нет? А я? А Наполеон? Ваш Василий? Где тут критерий? Надо быть Богом, чтобы уметь отличать удачников от неудачников и не ошибаться...»<sup>241</sup>

А.Мариная в интервью «Сегодня»: Я не очень понимаю, что такое «хороший человек». Хороший для кого? Кто взял на себя полномочия назвать кого-то хорошим или плохим?<sup>242</sup>

В отличие от первой пьесы А.Мариной, «Брошенная кукла с оторванными ногами» близка к исповедальному жанру: герои судят прежде всего самих себя, а потому любители искать положительных и отрицательных героев рискуют остаться ни с чем. Подобную творческую установку А.Мариная, возможно, взяла на вооружение у автора «Чайки». По поводу пьесы «Иванов» Чехов писал:

"Я хотел оригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела <...> никого не обвинил, никого не оправдал..."<sup>243</sup>.

Как справедливо отмечает А.Степанов, «оценочная (самоосуждающая) сторона исповеди может быть бесконечно многообразна по числу возможных моральных установок, но при этом она всегда сохраняет одну константу: исповедь есть открытость, и потому исповедальность в литературе всегда связана с критикой уединенного сознания, механизмов самозащиты и

---

<sup>241</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. в 30 томах. Письма. Том III. М., Наука, 1976; с. 54-55.

<sup>242</sup> <http://marinina.ru/интервью-с-александрой-мариной-все/>

<sup>243</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. в 30 томах. Письма. Том II. М., Наука, 1975; с. 138.

изоляции»<sup>244</sup>. Поскольку тема механизмов защиты, «футляра», по мнению всех без исключения исследователей, – центральная для Чехова, то трудно переоценить важность следов жанра исповеди в его текстах.

Таким образом зачастую исповедь (в том числе и публичная, литературная) – это способ преодоления «футляра» – не только у Чехова, но и у Марининой. «У вас на глазах шоры, вы видите только то, что хотите видеть, и не замечаете того, что происходит на самом деле», – говорит в пьесе А.Марининой писатель Кайдалов главной героине.

Пожалуй, главный показатель «родственных душ» двух писателей – это мастерство детали. Как тонко заметил Г.Бялый, Чехов «берёт мельчайший микроскопический факт из сферы быта и возводит его ко всему строю человеческих отношений»<sup>245</sup>. В данном аспекте, несомненно, не может идти речь о заимствовании или подражании: Александра Маринина, подчеркнём ещё раз, вошла в сферу драматургии уже будучи признанным мэтром. В пьесе А.Марининой, так же, как и у А.П.Чехова, магистральное направление – показать «бытийное через быт»<sup>246</sup>. Именно после сцены со случайно раздавленными яйцами неумолимый Кайдалов смягчается и выслушивает заплаканную героиню. Сцена эта может быть навеяна рассказом Леонида Андреева «Баргамот и Гараська», где случайно раздавленное суровым мучителем Гараськи – квартальным Баргамотом пасхальное яйцо становится залогом примирения героев и идиллической концовки в духе «happy end»-а.

Речь писателя Сергея Кайдалова изобилует аллюзиями на чеховские дневники, произведения, письма. Ср., напр.:

**Сергей.** Я вот сейчас сидел и подсчитывал, сколько раз мне за сегодняшний день позвонили. Знаешь сколько?

**Мама.** Сколько, сыночка?

**Сергей.** Восемнадцать. И сколько звонков из этих восемнадцати были адресованы не известному писателю Кайдалову, в просто Сереге, другу Сереге?

**Мама.** Сколько?

---

<sup>244</sup> Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. <http://mychekhov.ru/kritika/problem/problem7-2.shtml>

<sup>245</sup> Бялый Г. Чехов и русский реализм. М., 1981. С.10.

<sup>246</sup> Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П.Чехова. Воронеж, Изд. ВГУ, 1986. С.70.

**Сергей.** А нисколько. Ни одного! Ты понимаешь, мама? Ни одного! Я как человек, как личность, как друг никому не нужен. Никто не ждет от меня помощи, совета, да просто участия и душевного тепла.

Чехов: никто не хочет в нас любить обыкновенного человека... Как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким<sup>247</sup>

Высокую планку чеховской драматургии позволяет поддерживать и афористичность языка в сочетании с эпатажем. Некоторые из сентенций Александры Марининой вполне могут стать крылатыми словами:

«Беременность – это не болезнь, это норма для особы женского пола». («Брошенная кукла с оторванными ногами»);

Купить пирог в кулинарии может кто угодно, и белье в прачечную можно сдать, его там постирают и погладят, и проститутку можно купить за деньги, она всё сделает как надо. Зачем же нужна жена? («Брошенная кукла с оторванными ногами»);

Герой не может проигрывать ни при каких обстоятельствах, даже если играет не в свою игру. («Брошенная кукла с оторванными ногами»);

Дух: Черт бы взял этих докторов, научили их в медицинских институтах людей спасать на мою голову! Сейчас как скажут, что все в порядке, придется быстренько возвращаться, а тут только самое интересное начинается. («Ну, ребята, вы попали!»)

Попытка Лидии Ивановны выступить в роли детектива и её развенчание перекликается с рассказом А.П.Чехова «Шведская спичка». Впрочем, в жанре детектива Маринина – признанный лидер и говорить об интенциях чеховского творчества вряд ли уместно.

С пьесой Генрика Ибсена «Кукольный дом» «Брошенную куклу с оторванными ногами» сближает, помимо названия, и финал оптимистической комедии. В пьесе Генрика Ибсена герои симметрично меняются местами: Торвальд разочарован супругой, однако в конце пьесы в роли судьи выступает Нора, она же объявляет о своём разочаровании, а Торвальду приходится оправдываться надеяться на прощение.

---

<sup>247</sup> Чехов А.П. Полн. Собр.соч. в 30 тт.. Т.17. Записные книжки. С.120.

В пьесе Марининой, лишь на первый взгляд простой, это развенчание усложнено трехступенчатым нанизыванием. Сначала Анна принимает Кайдалова за чудесного вершителя человеческих судеб: «Вы написали о... и пошло по Вашему сценарию...», однако он развенчивает этот миф, объявив данную метаморфозу рекламным трюком. Затем Кайдалов благодаря своей незаурядной памяти и знанию богемы спасает героиню от депрессии и вновь становится чудесным вершителем человеческих судеб. Однако в конце пьесы разочарован Кайдалов – самим собой, пустотой богемной жизни – и близок к депрессии:

**Сергей** <...> Она — счастливая женщина, всем нужная, всеми любимая, всеми востребованная. А брошенная кукла с оторванными ногами — это я, мама. Это я. Вот так.

Герои пьесы Марининой также симметрично меняются ролями, но эта метаморфоза более сложная. Павлова способна «спасать» своих друзей, но не может помочь себе, Кайдалов выручает Павлову, но наедине ощущает себя беспомощным и опустошённым.

Финальное торжество Анны Павловой и разочарованность Кайдалова в самом себе также созвучны идеям А.П.Чехова. Героиня открыта для своих подруг в круглосуточном режиме, она не замыкается в себе и перед лицом сильнейшего разочарования в ближайшей подруге. В то время как круг общения писателя Кайдалова ограничен, он ощущает себя рабом светских ритуалов и его повседневный быт близок к известным определениям «футлярной жизни», «панциря».

Таким образом, оптимистическая концовка «Брошенной куклы с оторванными ногами» содержит выпад против «мужской традиции» изображения слабой героини, выпад против учителей Марининой – автора «Чайки» (Чехова) и автора «Утки» и «Кукольного дома» (Ибсена). В чеховской пьесе Нина Заречная до конца продолжает себя считать «подстреленной чайкой», в пьесе Г.Ибсена Нора ощущает себя «неживой куколкой», в противовес им в комедии А.Марининой писатель Кайдалов провозглашает:

– Теперь вы убедились, наконец, что вы никакая не брошенная кукла с оторванными ногами, а всеми любимая Анна Павлова?

И в заключение, как преподаватель, знакомый с литературными предпочтениями молодёжи, должен отметить оглушительный успех пьесы «Брошенная кукла с оторванными

ногами» среди читающих первокурсников ЕГУЯСН им.В.Я.Брюсова. Успех пьесы А.Марининой подсказывает нам, что традиции чеховского театра в 21 веке обретают новую жизнь. Уникальность пьес А.Марининой в том, что они допускают разные уровни прочтения и способны заинтересовать как неискущённого, так и элитарного читателя.,

*Կոնստանտին Մարտիրոսյան*

**ԶԵՆՈՎԻ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ՇԱՐՈՒՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ Ա. ՄԱՐԻՆԻՆԱՅԻ ՊԻԵՍՆԵՐՈՒՄ**

*Հիմնաբառեր՝ սկիզբ, սիմետրիկ կոմպոզիցիա, այլուզիա, գրական խոստովանություն*

Ալեքսանդրա Մարինինյան ժամանակակից ռուս ամենահաջողված գրողներից է: Մարինինայի պիեսների հաջողությունը կապված է չեխովյան թատերգության ավանդույթների շարունակության հետ թե՛ ծրագրային կարգավորումների, թե՛ այլուզիաների կիրառմամբ: Այսուհանդերձ, Մարինինայի պիեսների ավարտը դեմ է անօգնական, թույլ կնոջ կերպարի պատկերման տղամարդ գրողների ավանդական մոտեցմանը:

*Konstantin Martirosyan*

**THE CONTINUATION OF THE TRADITIONS OF CHEKHOV'S  
DRAMATURGY IN A. MARININA'S WORKS**

*Key words: beginning, symmetric composition, allusions, literary confession.*

Alexandra Marinina is one of the most well-known contemporary Russian writers. The success of Marinina's plays is connected with the continuation of the traditions of Chekhov's dramaturgy; both on composition and on allusion level. Meanwhile, the endings of the writer's plays are directed against the traditional approach of the male writers to depict a helpless and weak woman.

**THE CHARACTER OF ARTIST IN KOREAN LITERATURE  
(BASED ON *TALE OF A MAD PAINTER* BY KIM DONG-IN)**

*Key words: Korean Literature, Kim Dong In, Tale of a mad painter, Artist's Novel, Enlightenment, Aestheticism*

The presentation touches upon the character of the painter in Korean Literature based on “Tale of a Mad Painter”<sup>248</sup> by Korean writer Kim Dong-in and the way the tale is represented in the context of European literary movements, especially a genre called the Artist’s Novel. The latter, although created in the 18<sup>th</sup> century Enlightenment era, is nowadays (today) widely studied in European universities, such as Sorbonne University in France to further explore the specifics of novels in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. In fact, from 2015 to 2016, Sorbonne University devoted the year to the exploration of the Artist’s Novel.

The narrative of Artist’s novel<sup>249</sup> (German: Künstlerroman) explores the artist’s growth to artistic maturity and lives he sacrifices in the process. Although widely recognized in European and American literatures, the Artist’s Novel is mostly unknown in Korean literature. Eastern literature has mostly been overlooked by European and American literary scholars because of differences in views and in the way history has developed in East and West. Thus, despite certain stylistic similarities, European and American literary movements haven’t existed in Korea until the 20<sup>th</sup> century when the country got separated into two independent entities. In arts, South Korea governed by the West capitalism has inherited some literary specifics of the West, while North Korea governed by the socialist model, has inherited Social Realism. However the 20<sup>th</sup> century Korean literature has altered these literary movements, so a conclusion can be made that although bearing the

---

<sup>248</sup> Tale of a mad painter 광화사. Kim Dong-in. translated by Stephen Epstein, Kim Mi Young. Seoul .Literature Translation Institute of Korea, 2013.

<sup>249</sup> Artist’s Novel Definition – The Book Lovers.

<http://www.thebooklovers.info/Artist-s-Novel-Definition>

effects of European and American literary movements, Korean literature is mostly original.<sup>250</sup>

As one of the early representative writers of “pure” fiction, Kim Dong-in was one of the first to have employed third person narrative and a realistic technique of character representation. As most of the writers of the time used literature for the purpose of enlightenment, Kim Dong-in declared that art should be created only for art’s sake, thus starting the aesthetic movement in Korean literature. In “Tale of a mad painter” the writer’s views are on full display. Certain parallels can be made between Kim Dong-in’s tale and Oscar Wilde’s “The Picture of Dorian Gray”<sup>251</sup>, which is not surprising, considering the fact that Oscar Wilde is the founder of Aestheticism in literature.

“Tale of a Mad Painter” tells the story of Solgeo, the ugliest person under the heavens and a genius painter, his search and near mad longing for the beautiful and the merits to which he is ready to go to capture the beauty on a portrait. The ultimate beauty for Solgeo is the memory of his mother. Solgeo’s love for his mother can be interpreted using Sigmund Freud’s psychoanalysis theory of “Oedipus complex”<sup>252</sup>, according to which a child unconsciously desires to have sexual relations with the parent of the opposite sex. Although Korean philosophy is much different and it is unknown whether Kim Dong-in was acquainted with Freud’s psychoanalysis theory, however it’s possible as Freud’s philosophy was widely used in European and American literatures of the 20<sup>th</sup> century and was a crucial part of forming psychology of a character.

Solgeo’s ugliness prevents him from finding a bride, however after a very long search he finds the ultimate beauty in a young, blind girl. The writer makes an interesting point introducing Solgeo’s muse as a blind girl, because she’s the only one unable to see his physical ugliness and instead is paying attention to his inner qualities. Parallels can be made with Victor Hugo’s novel “The Man Who Laughs”<sup>253</sup> where the protagonist, a man with a mutilated face named Gwynplaine rescues and later falls in love with a blind girl Dea. Another parallel can be made with

---

<sup>250</sup> Солдатова М.В; Пак К.А. Современная литература Кореи. Владивосток: ДВГУ.2003.

<sup>251</sup> Wilde O. The Picture of Dorian Gray. Wordsworth Classics. 1992.

<sup>252</sup> Oedipus as Evidence: The Theatrical Background to Freud's Oedipus Complex. [http://www.psyartjournal.com/article/show/armstrong-oedipus\\_as\\_evidence\\_the\\_theatrical\\_backg](http://www.psyartjournal.com/article/show/armstrong-oedipus_as_evidence_the_theatrical_backg)

<sup>253</sup> Hugo V. The Man Who Laughs. <http://www.gutenberg.org/ebooks/12587>



Hugo's other novel "The Hunchback of Notre-Dame"<sup>254</sup> in which one of the protagonists is a hunchback person hiding in the Notre-Dame de Paris named Quasimodo. However this is where all the parallels end, because although physically ugly, both Gwynplaine and Quasimodo are beautiful inside, while Solgeo isn't a good person. He starts painting his muse, especially the look on her face and in her eyes which remind him of his mother. After spending the night with her, Solgeo thinks the girl has lost the inner beauty he fell in love with and while trying to make her change the look of the face he wanted to capture so much, he strangles her. Looking up, he sees that the portrait now depicts his muse with fear in her eyes. Several parallels are seen with Oscar Wilde's "The Picture of Dorian Gray", where Dorian Gray leads an immoral life committing crimes while his portrait keeps changing instead of him. At some point Dorian Gray is infatuated with an actress Sybille Wayne whom he likes for her talent. After she falls in love with him, she loses her talent thus disappointing Dorian Gray. In the same way, Solgeo's blind muse who has never loved in her life has a naïve look on her face which stuns Solgeo but when she falls in love she loses innocence thus disappointing Solgeo.

"The Picture of Dorian Gray" has been studied in the context of the Artist's Novel too. According to the specifics of the genre, the artist and the muse usually mutually destroy each other. Dorian Gray as a muse destroys Basil, the artist who painted his portrait. And he, as an artist destroys his muse Sybille, whom he likes for her talent. When he abandons her, she commits suicide.

Destruction is witnessed in Kim Dong-in's "Tale of a Mad Painter" too. Solgeo destroys, kills his muse when she can't satisfy his artistic needs anymore. However it is interesting, that writers of Artist's novels don't usually criticize their protagonists for their cruelties because artists only love their art and art is above all kinds of human relations. In W. Somerset Maugham's "The Moon and Sixpence", which is also considered to be an Artist's Novel, Strickland openly confides in his then muse Blanche that he loves her only as long as he paints her. After the painting is over, Strickland leaves her and she commits suicide. Although Solgeo doesn't openly admit his interest in the girl only as a muse, however it's obvious through the text. The muse keeps talking about their

---

<sup>254</sup> Hugo V. Notre Dame de Paris. Volume XII. Harvard Classics Shelf of Fiction. New York. 2000.

future together after they go and find utopian Castle of the Dragon, where she can heal. Meanwhile the only thing Solgeo can think about is to finally capture the beauty.

One of the peculiarities of the Artist's Novel is the interrelationship between life and art in these novels. Usually if a person is a genius artist, he leads a solitary life because the society doesn't accept his strangeness. In Maugham's "The Moon and Sixpence"<sup>255</sup>, Strickland is a successful bank employee, good father and a loyal husband, but his art isn't accepted by the society. When he decides to spend his whole life painting, he leaves his job and his family, moves to Paris, then Tahiti and becomes a recluse. Solgeo's born ugliness makes him a recluse and a stranger in the society that doesn't accept him and is scared by him. He lives far away in a cave and goes to cities only to find a bride. He is a genius painter but is unrecognized by society for his art.

Another peculiarity of the Artist's Novel the scholars are interested in is finding the prototype (archetype) of the artists in different novels. When creating Strickland, W. Somerset Maugham got inspired by the life of Paul Gauguin.

In VII - X centuries, during Later Silla or Unified Silla era<sup>256</sup>, when Silla unified two other Korean Kingdoms Baekje and Goguryeo, there was a painter known as Solgeo who was considered to be the best painter of the time. However, unfortunately his art was lost and only his name remains. Thus, we can conclude that Kim Dong-in used Solgeo as a prototype for his protagonist and he even used the same name.

The tale can be studied in the context of postmodernism as the author uses a third person narrative where a writer walks around the countryside and nature inspires him to tell the tragic but beautiful tale of an artist. Thus, this can be considered a metafiction, a story within a story.

At the end of the story, the writer offers different ways the story could have ended. In the first one, Solgeo has lived happily ever after with his muse. In the second one, the girl's sight is healed and she leaves Solgeo seeing his ugliness. But the writer chooses the last ending, where Solgeo kills his muse, because according to him, it's the right, satisfying way to end the story. This can also be viewed as a postmodernistic

---

<sup>255</sup> Maugham W. Somerset. The Moon and Sixpence. Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/ebooks/222>

<sup>256</sup> Seth, Michael J. A Concise History of Korea: From the Neolithic Period Through the Nineteenth Century. Rowman & Littlefield. p. 65.

feature, as postmodernism is known to play mind games with the reader offering the latter to choose the ending, as we see in John Fawles' "The French Lieutenant's Woman"<sup>257</sup>. Of course, this is not exactly the same, because although offering different endings, Kim Dong-in makes the choice himself, while Fawles leaves it altogether to the reader, however the similarities can still be viewed as postmodernistic.

To wrap up, it should be noted, it is unknown, whether Kim Dong-in knew about Artist's Novel, Postmodernism, or Freud's philosophy, considering Korea has been isolated from Europe up until the middle of the 19<sup>th</sup> century, however, it is peculiar that in civilizations so different, the same methods could be used, which only proves that these methods and literary movements are created by certain world developments that are universal for both Eastern and Western civilizations.

*Թամարա Անտոնյան*

**ԿԻՄ ԴՈՆ-ԻՆԻ «ԽԵԼԱԳԱՐ ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉԸ» ՎԻՊԱԿԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

*Հիմնաբառեր՝ Կորեական գրականություն, Կիմ Դոնգ Ին, Խելագար, գեղանկարիչ, արվեստագետի մասին ստեղծագործություն, Լուսավորչություն, Էսթետիկա*

Աշխատանքն ուսումնասիրում է 20-րդ դարի կորեացի գրող Կիմ Դոն-Ինի «Խելագար գեղանկարիչը» վիպակի որոշ առանձնահատկությունները և մասնավորապես դրա դերը դարասկզբի կորեական լուսավորչական գրականության, ինչպես նաև «արվեստագետի մասին վեպ» ժանրի համատեքստում: Տարվում են նաև մի շարք զուգահեռներ եվրոպական գրականության հետ:

*Тамара Антонян*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НОВЕЛЛЫ КИМ ТОН ИНА «БЕЗУМНЫЙ ХУДОЖНИК»**

*Ключевые слова: Корейская литература, Ким Тонин, безумный, художник, роман об артисте, Просвещение, Эстетизм*

В статье анализируются некоторые художественные особенности новеллы «Безумный художник» корейского писателя 20-го века Ким Тонина. Новелла рассматривается в контексте корейского Просвещения, также в контексте жанра «роман об Артисте». Проводятся некоторые параллели с европейской литературой.

<sup>257</sup> Fawles J. The French Lieutenant's Woman. Little Brown & Co. 1969.

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ  
ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
TOPICAL ISSUES OF WORLD CULTURE

316.728

Андрей Ястребов

**ТВ КАК ИСТОЧНИК НОВОЙ МИФОЛОГИИ**

*Ключевые слова:* ТВ, масс-медиа, литература, постиндустриальное общество, концепция времени, межкультурная коммуникация, авторская идея.

Рамки любого исследования, тем более статьи, слишком ограничены, чтобы можно было дать убедительный по завершенности анализ проблемы. Поэтому ограничим пространство рассуждений вопросом, насколько удовлетворителен образ мира, предлагаемый ТВ, в сравнении с тем, что излагала книга – апробированный веками традиционный носитель культурной информации.

В рассуждениях о ТВ неизменно звучат прокурорские интонации. При этом не следует забывать, что критических высказываний в адрес книги наберется немало. Книга не ставила целью утешать религиозными смыслами и предлагать безусловные высшие этические императивы. Она навязывала волю художника непременно в провокационном виде. Нелепы выпады против ТВ, как и безудержная защита книги. ТВ – детище цивилизации и коммуникации XX века, каким в дотелевизионную эру была книга.

Обвинение СМИ в манипуляции общественным мнением повсеместны. Разоблачение СМИ - едва ли не самая популярная тема самих СМИ. Казус заключается в том, что манипуляция сознанием и есть единственное назначение СМИ. Масс-медиа является обособленной действительностью современного общества, открытой системой со своей философией и правилами функционирования.

ТВ – одна из действенных составляющих масс-медиа, оно контролирует саму информацию, и, что более важно, - механизмы и

принципы ее отбора. Концентрация информационного вещества на ТВ столь высока, временной формат настолько ограничен, что зрителю предлагается много больше материала, нежели он способен осмыслить.

ТВ определяет условный индекс потребительской уверенности, который если на что и влияет, так это на саму потребительскую уверенность, снижающую процент депрессивных настроений. В результате, любая новость или прогноз – от политических до экономических, как правило, выглядят весьма оптимистично, независимо от прозвучавших в передаче устрашающих цифр или умозаключений. ТВ – это оптимизм, которого так не хватает обывателю, и который редко когда проникал в художественную словесность.

Конечно, можно укорять ТВ в торговле хаосом, обвинить в общем низком художественном уровне, противопоставить признанным гениям классической литературы. Можно еще во многом и многом упрекать ТВ...Очень легко занять удобную архаическую позицию, родственную противникам паровоза в XIX веке, взять и опоэтизировать лошадку. Но эта позиция не только старомодна, но и принципиально ошибочна.

Один из самых традиционных упреков ТВ – призыв к наслаждению. Действительно, телевидение реабилитирует бездействие, не давая телу работать, позволяя нежиться, сливаться с комфортом квартиры. Да, безусловно, декларируемая буквенной культурой самобытность зрителя ампутируется, усредненный не критический подход размывает основы индивидуальности. Все это так, но тотчас возникает несколько совсем не праздных вопросов: почему потребление культуры должно сопровождаться напряжением души и тела? Отчего праздник должен восприниматься как что-то дурное в сравнении с трудом? Насколько современному человеку необходима самобытная эмансипированность, проповедуемая книгой? Применимы ли патриархальные нормы общежития к культуре, повседневности и бытию современного человека?

Во многом источником отождествления творчества с трудом стал процесс профессионализации писательского творчества. Идея писательства как ремесленного труда возникает в XIX веке. В книгоцентричном мире действие, совершаемое с приложением труда – отмечено безусловной ценностью. Литераторы, доказывая

ценность собственного творчества, в письмах, дневниковых заметках глубокомысленно размышляют о сложностях процесса писательства. Восторженные современники и потомки скрупулезно собирают черновики, чтобы не дай бог у кого-то не возникло сомнения в исключительной трудозатратности занятий стихотворца и романиста.

По модели писатель-трудящийся рождается идея «чтение – труд», которая отчасти приближает «трудящегося» читателя к «трудящемуся» писателю, удостоверяет изменившийся статус самой процедуры чтения. Теперь человек, взявший в руки книгу с целью приникнуть к животворящему писательскому слову, сам превращается в труженика. В общефилософском виде идея чтения выглядит как занятие, требующее особой квалификации, старания, сосредоточенности на интерпретации книги и извлечении разного рода смыслов. Возблагодарение за этот труд равноценно затратам – он приносит эмоциональные, образовательные, философские дивиденды.

Издержки идеи «чтение равно труду» обнаруживаются к концу XX века, когда конкурент книги – ТВ – переформатирует отношения человека с источником культурного знания и информации. Теперь со всей очевидностью осознается, что человек устал нести ношу ответственности перед книгой, нельзя требовать от обывателя верности культурно-идеологическим идеям и повествовательной эстетике, рожденным тысячелетия и столетия назад.

В XX веке книга если и назначается на роль властителя дум, то только за неимением альтернативных источников информации и культурных знаний. Расширение удельной массы потребителей культуры породило проблему неготовности нового демократического читателя воспринимать изысканное литературное слово. Сначала радио, а потом ТВ разрушили царственное правление книги.

К концу XX века становится бесспорной еще одна ипостась отношений человека с книгой как носителем ценной информации – силы и внимание потребителей конечны и являются невозобновляемым ресурсом. Человек постиндустриального общества не желает трудиться над книгой в свободное от работы время, он не хочет брать на себя культурные обязательства предков.

Отношение к культуре, способ ее восприятия в XX веке качественно изменились. ТВ пересматривает сложившиеся отношения между человеком и печатным словом. Вместо ремесленно-партнерских отношений, возникших на основе идеи чтение равно труду, ТВ предлагает праздничное действо, отменяющее какие-либо обязательства зрителя перед источником информации.

Рецепция ТВ подразумевает включение человека в новую концепцию времени. При общении с книгой читатель проникал в сферу, в которой господствует объективно-ресурсное отношение ко времени, характеризующее любой вид труда. ТВ отмеряет нетрудовое карнавальное время и не требует от зрителя каких бы то ни было обязательств.

Как показывает история взаимоотношений читателя с книгой, можно сделать не поспешный вывод, что зло, исходящее от литературы было не менее очевидным, чем опасность, идущая от ТВ. Ограничимся хрестоматийными примерами: многочисленные самоубийства поклонников Вертера после публикации гетевских «Страданий», или вызвавшая не единичные подражания гибель Есенина.

Книга относится к пессимистическим проектам культуры. Даже утверждая ту или иную идею, она представляет ее в драматических коллизиях; персонажи обнадеживаются, разочаровываются, печалются, расстаются, умирают.

Книга приучает человека прибегать к эстетике страдания чаще. ТВ приглашает зрителя в мир, который создан на основе более сбалансированной расфасовки идей и образов. ТВ вносит в жизнь обаяние веселой картинки и энергию оптимизма, которых так не хватало письменной культуре. Однако нет ничего наивнее утверждения, будто ТВ – это исключительно веселье. Отстаивать мысль об исключительной степенности книги столь же сомнительно, книга по своей природе не менее карнавальна. Поиски правильных идей книжными героями – своего рода идеологический карнавал. Крамольные мысли героев ТВ и уголовные идеи книжных персонажей указывают на общую направленность столь различных источников знаний и информации - они ищут вселенский ответ на каждый ничтожный вопрос, задаются целью обнаружить в микроскопическом грандиозный бытийный масштаб.

Мир, представленный в книге, непременно отмечен драматизмом существования и идеей непреложности одиночества. Писательские мироконцепции основывались на трагической рефлексии, на преодолении границ между традиционным мнением и революционной идеей. Книга учила умирать, и в редких случаях действовать. В этом смысле книга редко когда была помощником читателю в акте приятия действительности.

Гипертрофированная тоска, предлагаемая книгой читателю в качестве эталонного поведения, имеет мало общего с действительностью. Телевизионный карнавал стремится хоть отчасти компенсировать зрителю тяготы реальности. Каждый человек соскучился по радости, но проблемы не отпускают. С озвучиванием обширнейшего каталога хлопот, у книги дело всегда обстояло великолепно – полный не иссякающий комплект, и вселенских вопросов хоть отбавляй, а вот с ответами того же вселенского масштаба у книги как-то редко выходило. Проблем набиралось несметное множество, но как их разрешить, писатель, как правило, не знал. И поэтому ему приходилось прибегать к радикальным мерам: смерти Печорина, Базарова отмечены авторским незнанием бытийных перспектив главных персонажей и неведением путей их разрешения.

ТВ тоже не знает, как решить эти проблемы, но оно отчасти справляется с помощью экстенсивной подачи самого разнокачественного материала. ТВ объявляет войну социальной ипохондрии, удовлетворяя потребность человека в сенсациях, выдавая банальное событие за открытие Архимеда, как математическое озарение Пуанкаре, как невыразимые страдания Селина. ТВ добивается необходимого врачующего эффекта, растворяя сиюминутное в глобальном, соотнося надвременное с каждодневным.

Буква печатной истины подразумевала эстетику медленного восприятия, диктовала обязательное осмысление и переживание прочитанного. ТВ отмечено иной направленностью воздействия. Синкопический стиль ТВ ориентируется на динамичный темп подачи материала. При этом ТВ не смущает факт несовпадения миниатюрного временного формата передачи с грандиозностью вскользь высказываемых идей – формат диктует свои законы. И не только формат ТВ, но самая клиповая эстетика современной



культуры. Можно как угодно иронизировать над ней, критиковать ее, но это данность цивилизации, с которой пора смириться.

Восприятие книги допускало возможность отложить ее в сторону, осмыслить прочитанное, отдохнуть от диктата авторской воли, признать правоту писателя или поспорить с ним. Кажется, что ТВ не дает ни малейшей возможности для подобной инициативы. Богатое многообразие предлагаемого материала заставляет зрителя бродить по каналам в поисках еще более многообразного богатства. Это только кажется, потому что постмодерн сопровождает акт восприятия голубого экрана памяткой.

Книга воспринималась в качестве очень обстоятельного и нешуточного источника знаний. Книга ориентировалась на воспитание читателя. Дидактический пафос и капитальное изложение истин подразумевали ученическую позицию читателя по отношению к идеям, проповедуемым писателем. Даже юмористические или сатирические произведения предлагали мир в осмысленных глубоких аллегориях мира.

В этом смысле ТВ демократично. Оно привечает всех без каких-либо ограничений, условий и обязательств. Литература настаивала на своей значимости в качестве алгебры духовной дисциплины. Мнения-афоризмы писателей собирали, хранили, как гербарии, изучали, как изящно разыгранные шахматные партии, припрятывали до удобного случая. Репризы ТВ-юмористов общедоступны и сразу же проникают в народ.

Информационное многообразие XX века делает человека слишком пресыщенным, чтобы можно было ограничиться привычной едой культуры XIX века. Человек не желает вкушать печальную классику, приправленную специями психологизма, усиленного безрадостной подливой социологической критики. ТВ делает обывателя чрезмерно разборчивым, чтобы ограничить свой рацион тем, что предлагалось классической культурой. Обыватель слишком пресыщен обещаниями словесности и избалован обилием гастрономических предложений ТВ.

В телевизоре жизненный мир открывается не как серьезная трансцендентальная реальность или горизонт перспективы, а как картинка, где все говорят, обсуждают, поют и пляшут. Скомканная цивилизацией до невнятности самобытность зрителя нуждается в развлечении. ТВ изобильно предлагает картинки, приводящие к всеобщему дионисийскому экстазу, к заразительному взрыву

желаний и новых потребностей. ТВ не столько формирует зрителя, сколько потворствует ожиданиям сформулированной цивилизацией новой конфигурации Я, чья активность стимулируется оргиастической природой социальной мифологии.

ТВ – детище цивилизации. Его аудитория – кажущаяся анонимной сумма людей с архитектурой восприятия, устремленной к общему базовому уровню мечты, компетентности, потребности. Человеку предлагается проект *не-его* жизни, выдаваемый под видом *безальтернативной* реальности каждого. Личная надобность в чем-либо вытесняется потребностями чего-то несравнимо большего, чем отдельный человек; уникальность восприятия заменяется слепой доверчивостью жить *не-своими* проблемами, отмеченными ощущением присутствия на нескончаемом карнавале.

ТВ отмечено установкой на интерактивное общение с аудиторией – качеством, которого книга была лишена. Реалити-шоу становится медийным трансформером, из которого могут получиться фантастика, мистика, детектив, любовный роман – самые неожиданные жанровые конфигурации. Любая история отмечена трансмедийной способностью распадаться на десятки сюжетов, рассказанных в разных форматах. Истории переходят из жанра в жанр, но это не книжный пересказ одной истории под разными углами зрения, но превращение каждой в формат самостоятельного сообщения.

Читателю над страницами книги приходилось предаваться скромным и осторожным фантазиям, чувствовать свою ущербность: он не умеет чувствовать так, как герой, его идеи карликовы, побуждения ничтожны и т.д. В итоге всегда получалось, что человек оказывался в роли неумного, необучаемого, ощущал себя довеском, принятым из милости сиротой высочайших истин.

Книга отчуждала человека от жизни, предлагая праздную мечту, неисполнимую надежду в качестве некоей гарантированно несбыточной перспективы. Реальное знание зрителя о чем-либо тоже исчезает. На его место заступает информация, редуцирующая представление эго о самом себе.

Книга столь же далека от реального знания человека о себе и мире. Книга уничижала человека образцовыми страданиями литературных героев, невозможностью приблизить частный читательский проект жизни к патетическому самоосуществлению персонификаций авторских идей.

Книга преодолевала патриархальные страхи читателя перед неведомым, вытесняла реальность соблазном все узнать об этом неведомом, ТВ охотно и обильно поставляет на дом зрителя страхи, соблазны и самую реальность.

Безусловно, ТВ приводит к атомизированной разобщенности зрителя, которая вливается в новую общность – аудиторию – доверчивую к любым информационным провокациям и пропагандистским вбросам. При этом ТВ отмечено фактом электоральности.

Каждый человек, за которым наблюдают писатели или камеры ТВ, создающие этому человеку условную судьбу (в буквах или на экране), волен или имеет право увидеть себя не только запечатленным в состоянии капитуляции или ситуации паники. Человеку нужен скромный и, главное, хотя бы отчасти удовлетворительный проект его жизни. Но из книги, назидательной, требовательной, устрашающей, он его не извлекает. В этом смысле ТВ - несравненно мобильный жанр. Даже после самого печального сюжета оно всегда может призвать: расслаживаемся обратно и начинаем обсуждать проблему в оптимистическом регистре.

Не все в современном мире можно мерить эталоном классической культуры. Человек имеет право на автономию духа, на самый произвольный культурный выбор. Когда он остается один на один со своей судьбой и повседневностью, статуарное в своей незыблемости классическое искусство уже не в силах помочь ему прояснить отношения с резко изменяющимся миром. Человек вправе избирать самые противоречивые пути осмысления реальности, и подчас те из них, подсказанные классикой, кажутся банальными, отчаянно очевидными, и совсем не предпочтительными для выживания в конкретной жизненной ситуации.

Каждодневный опыт человечества и человека подсказывает, что помимо верности классической культуре обязано быть внимание к новым источникам информации о мире, которые сами по себе придают реальности самостоятельный и многоценный смысл, определяют искусство выживания в этом мире. ТВ является одним из таких источников.

ТВ можно назвать замаскированной книгой для масс. И это актуальная книга. В ней нет вялости, императивности, робкой вымученности. Книга растрчивает ресурс доверия, теперь ТВ ангажирует человека жить на непонятном языке, который со

временем становится внятным. ТВ вырабатывает зависимость, делает человека принадлежащим жизни и, если пользоваться языком современных романов, излечивает или хотя бы отвлекает от состояния *vitaless*.

Проблема отношений книги и ТВ, входящие в нее ингредиенты многообразны. Нет возможности обсудить весь их ассортимент. Может возникнуть впечатление, что спор между защитниками ТВ и апологетами книги - оживленная дискуссия концептуально несхожих точек зрения. На самом деле - это демонстрация расхождения в частных взглядах относительно толкования давно установленных правил, которые самой цивилизацией не ставятся под сомнение.

*Andrey Yastrebov*

### **TV AS A SOURCE OF NEW MYTHOLOGY**

**Keywords:** TV, mass media, literature, post-industrial society, concept of time, intercultural communication, author's ideas.

The article is devoted to the main principles and characteristics of the phenomenon of TV as a source of new mythology.

**ПРЕМЬЕРНАЯ ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ У. САРОЯНА  
«ВРЕМЯ ВАШЕЙ ЖИЗНИ» В АМЕРИКАНСКОМ  
ТЕАТРЕ «ГИЛД» (1939)<sup>258</sup>**

*Ключевые слова:* У. Сароян, американский театр, Бродвей, театр «Гилд», пьеса «Время вашей жизни».

Написанная ровно восемьдесят лет назад и имеющая не такую богатую сценическую судьбу в Армении и России<sup>259</sup>, пьеса крупнейшего американского писателя армянского происхождения Уильяма Сарояна (William Saroyan, 1908–1981) «Время вашей жизни»<sup>260</sup> остается в англоязычном мире и по сей день одной из самых востребованных театральных историй. Только на одном Бродвее она выдержала три возобновления – в 1955, 1969 и 1975

<sup>258</sup> Автор статьи выражает глубокую признательность ведущему сарояноведу в Армении и на всем постсоветском пространстве Наталии Александровне Гончар за оказанное внимание и бесценные советы, полученные в процессе работы над этим текстом. Также в написании статьи автор привлекает свой опыт работы, во-первых, в качестве педагога курса «Класс актерского мастерства: театр Уильяма Сарояна» (СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, осенний семестр 2018 г.), а во-вторых, в качестве режиссера спектакля «Время вашей жизни» (СПбГУ, премьера 21 декабря 2018).

<sup>259</sup> В Армении эта сарояновская драма не часто оказывалась на сцене: в Армянском государственном академическом театре имени Г. Сундукяна (Ереван, 1981, режиссер Н. Цатурян), а также в Общенациональном драматическом театре имени С. Саркисяна (Ереван, 2016, режиссер А. Элбакян). В России она также ставилась редко: в Ленинградском театре-студии Дворца культуры имени Первой пятилетки (1961), Московском новом драматическом театре-студии (1976) и Ростовском-на-Дону академическом молодежном театре (2015, режиссер М. Заец). По мотивам драмы снят фильм «Время вашей жизни» (1992, режиссер О. Фомин).

<sup>260</sup> В русскоязычном театроведении и литературоведении существует несколько вариантов перевода заглавия пьесы Сарояна «The Time of Your Life». Помимо используемого в настоящей статье («Время вашей жизни») можно встретить и такие – «*Лучшее* время вашей жизни», «*Путь* вашей жизни», «*Дни нашей* жизни» и даже «Пока ты жив» (Орлова Р. Д. *Добрый утешитель* (Уильям Сароян) // Орлова Р. Д. *Потомки Гекльберри Финна. Очерки современной американской литературы*. М.: Советский писатель, 1964. С. 124–152).

годах<sup>261</sup>. Известный современный актер Дж. Депп называет эту драму своей «любимой книгой»<sup>262</sup>.

Удостоенная впервые в истории американской сцены сразу двух самых престижных премий – Пулитцеровской и нью-йоркских театральных критиков, – эта пьеса Сарояна оказалась «непревзойденной вершиной его драматургического творчества»<sup>263</sup>. Ее премьера состоялась на Бродвее 25 октября 1939 г., – в первые месяцы Второй мировой войны, когда Польша как независимое государство после вторжения Германии и СССР уже перестала существовать, и через несколько недель начнется советская агрессия на Финляндию. Война является (выражаясь режиссерско-актерским профессиональным языком) самым мощным «предлагаемым обстоятельством» в пьесе Сарояна. Так, безработный Гарри-четечник пытается развеселить окружающих своей очередной байкой, заканчивающейся неожиданным и совсем несмешным финалом: «Вот бежит какой-то толстяк. Навстречу старушонка. Плюхнулся животом прямо ей в лицо. Они куда-то спешили. Толстое и старое – плюх!.. Бум! В чем дело? Может, война? Война!! Германия, Англия, Россия. Ничего толком не знаю. (Отдает честь, делает поворот кругом, берет на караул, прицеливается, стреляет. Громко, с драматическим пафосом.) Во-о-ой-на-а-а-а!! (Трубит сигнал к оружию.)»<sup>264</sup>. В другом своем экспромте Гарри пытается разыграть еще одну «шутку»: «Выхожу и покупаю газету. Завтрашняя газета. Четверг, двенадцатое. Может, заголовки обо мне? Бросаю взгляд. Нет. Заголовки не обо мне. Заголовки о Гитлере. Он на семь тысяч миль отсюда. А я здесь. Кто он такой, это

---

<sup>261</sup> См.: сайт «Internet Broadway Database» // URL: [www.ibdb.com/broadway-show/the-time-of-your-life-8736](http://www.ibdb.com/broadway-show/the-time-of-your-life-8736). Про возобновление 1955 г. см.: Гудков М. М. «Лучшее время вашей жизни» У. Сарояна: постановка на Бродвее в «запуганные 1950-е» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (32). С. 108–111.

<sup>262</sup> Цит. по: сайт «Armenian Global Community» // URL: [armeniangc.com/2014/02/dzhonni-depp-moya-lyubimaya-kniga-put-vashej-zhizni-uilyama-saroyana/](http://armeniangc.com/2014/02/dzhonni-depp-moya-lyubimaya-kniga-put-vashej-zhizni-uilyama-saroyana/).

<sup>263</sup> Эмин А. Доброта – что еще? (Предвоенная драматургия Уильяма Сарояна) // Литературная Армения. 1987. № 9 (346). С. 93.

<sup>264</sup> Сароян У. Путь вашей жизни / Перевод Я. Березниченко // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 77–78.

Гитлер, черт его побери? Кто в пиковом положении? Оглядываюсь. Все в пиковом положении. Весь мир в пиковом положении»<sup>265</sup>.

В 1941 г., когда Вторая мировая война обрела катастрофические масштабы, Сароян, который скоро уйдет на фронт, писал: «Тень надвигающейся войны лежит на всей этой драме, – ее центральный герой Джо проводит много времени за изучением карты быстро меняющейся Европы и оружия. Предчувствие приближающейся катастрофы ощущается в существовании каждого, даже самого незначительного человеческого существа, в его естественном и одновременно отчаянном инстинкте жить в это не самое лучшее “время нашей жизни” изящно и порядочно. Даже такой почти безмолвный персонаж пьесы как Араб твердит снова и снова: “Нет устоев. Все идет прахом”»<sup>266</sup>.

Действие пьесы происходит в США, в Сан-Франциско (штат Калифорния), – городе, в котором Сароян провел свои детские и юные годы. В дешевом портовом салуне под названием «У Ника», расположенном на окраине города – в Эмбаркадеро<sup>267</sup>, – встречаются люди разных национальностей, профессий, судеб. Но, пожалуй, ни один из них не счастлив по-настоящему. Для этих выброшенных на обочину жизни людей салун – своеобразный «Ноев ковчег», царство отрывочных, смутных, но лучезарных сновидений. Здесь царит, как уверяет нас авторская ремарка, «атмосфера... теплоты и безыскусственности, чисто американской непринужденности. Каждый чист и добр и делает то, что, по его мнению, ему надлежит делать... Никто ни с кем не враждует. Никто ни к кому не питает ненависти. Каждый живет и дает жить другим»<sup>268</sup>. В этом маленьком волшебном мирке совершаются

---

<sup>265</sup> Там же. С. 109.

<sup>266</sup> *Saroyan W. Preface // Saroyan W. The Time of Your Life. NY: Samuel French, 1941. P. VII–VIII.* Здесь и далее перевод с англ. яз. автора статьи (за исключением тех случаев, когда имя иного переводчика оговаривается особо).

<sup>267</sup> Эмбаркадеро (англ. *Embarcadero*, с испанского «пристань») – портовая набережная на восточном побережье Сан-Франциско вдоль залива; была построена поверх морской дамбы на участке, ранее занятом водами залива Сан-Франциско. Название происходит от испанского глагола «*embarcar*» – «садиться на корабль».

<sup>268</sup> *Сароян У. Путь вашей жизни. С. 88.*

«чудеса», ставшие невозможными в большом жестоком мире. Получает работу темнокожий парень-пианист Уэсли, умиравший от голода. Впервые демонстрирует свое искусство талантливый танцор-четечочник Гарри. Молодой человек Том влюбляется в женщину легкого поведения по имени Китти Дюваль (этакая предтеча знаменитой Бланш Дюбуа из пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”») и, разглядев чистую душу под маской ее позорной профессии, женится на ней. Освежающее дыхание сказки пробуждает к жизни и внутренне опустошенного интеллигента Джо. Разочарованный и усталый, он приходит сюда, чтобы утопить в алкоголе свою боль. И неожиданно становится «волшебником», – это он устраивает брак Тома и Китти, и он же одаривает их... игрушками, дабы вернуть измученным и потерявшим себя людям детское ощущение радости бытия.

Однако этот маленький добрый мирок со всех сторон осаждаем враждебными силами. От их лица здесь действует мрачный человеконенавистник – сыщик Блик, представитель «полиции нравов». Этот жрец статистики хочет вырвать заново родившихся людей из живого царства мечты и вернуть их мертвой, грубой реальности. Он издевается над Китти и решительно настроен арестовать ее за «нарушение благопристойности». Разгневанный Джо хватается за револьвер, но тот почему-то не выстреливает. И все же Блику драматург выносит смертный приговор, его застреливает другой персонаж пьесы. Согласно авторскому убеждению, добро должно защищаться: «Если когда-нибудь на пути вашей жизни наступит черед убивать – убивайте и не раскаивайтесь»<sup>269</sup>.

Эта пьеса Сарояна – что называется «густонаселенная», т. е. с огромным количеством действующих лиц. В перечне персонажей, предваряющем начало действия, их насчитывается двадцать шесть! Причем, в оригинале у Сарояна даются только их имена<sup>270</sup>, – например: просто Уилли, просто Уэсли, просто Элси и т. д. Это уже в советском издании переводчик «самовольно» решил помочь русскоязычному читателю и снабдил американские имена персонажей (которые и без того на наш слух кажутся похожими

---

<sup>269</sup> Там же. С. 59.

<sup>270</sup> Дается по следующему изданию: *Saroyan W. The Time of Your Life // Famous American Plays of the 1930s.* NY: A Laurel Book, 1988. P. 386.



друг на друга) краткими характеристиками: первый из них (соответственно) – фанатик игры в мраморные шарики, другой – «юноша-негр. Играет на пианино простенькие и грустные мелодии в стили буги-вуги»<sup>271</sup>, а третья – «сиделка в клинике, предмет его [молодого человека по имени Дадли. – М. Г.] любви»<sup>272</sup>. Но все равно, даже и с такими подсказками от переводчика, когда читаешь пьесу впервые (да и не только, – когда перечитываешь во второй, третий раз), всегда приходится заглядывать в начало, где указано «кто есть кто». Но и это не всегда помогает. Так, в экспозиционной авторской ремарке на полстраницы мы читаем среди прочего, что некий «Сэм заканчивает подметать [приморский кабачок “У Ника”. – М. Г.], видна только его спина. Он скрывается на кухне»<sup>273</sup>. Однако в перечне действующих персонажей мы его не найдем.

Первоначальный текст пьесы (ее эскиз, черновик) был написан автором в отеле Нью-Йорка (по «скромному» признанию самого Сарояна) всего «за шесть дней, – эта работа была начата в понедельник, 8 мая 1939, и закончена в субботу, 13 мая. <...> Произведение состояло из шести актов [впоследствии их количество сократилось до пяти. – М. Г.], каждый из которых создавался в течение одних суток. В этом состояла моя идея, – сочинить драму в течение единственной рабочей недели, ведь писатели – такие же рабочие»<sup>274</sup>.

Создавалась эта драма Сарояном сразу же после премьеры его первой одноактовки «В горах мое сердце...», состоявшейся в легендарном нью-йоркском театре «Груп» (Group Theatre; 1931–1941). Как «поэтическую притчу» ее поставил там актер театра Р. Льюис<sup>275</sup>, зрители и большинство критиков с удовольствием приняли драматургический дебют Сарояна. За эту пьесу автор был даже выдвинут на соискание Премии нью-йоркских театральных

---

<sup>271</sup> Сароян У. Путь вашей жизни. С. 61.

<sup>272</sup> Там же.

<sup>273</sup> Там же. С. 63.

<sup>274</sup> Saroyan W. Preface [to ‘The Time of Your Life’]. P. XXI.

<sup>275</sup> См. об этой постановке: Гудков М. М. Драматургический дебют У. Сарояна: постановка «В горах мое сердце...» в нью-йоркском театре «Груп» (1939) // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вып. 9. Ереван: Лингва, 2018. С. 33–45. Более подробный анализ спектакля дан в: Гудков М. М. Музыка гор на Манхэттене: драматургический дебют У. Сарояна // Литература двух Америк. 2018. № 5 (В печати).

критиков. И хотя награды он не получил, но на торжественном ужине по случаю премии состоялась судьбоносная для него встреча с известным актером и руководителем собственной театральной компании Э. Даулингом<sup>276</sup>, который в будущем принесет успех многим сарояновским пьесам. Драматург вспоминал: «Напротив меня за праздничным столом сидел господин Даулинг, и около десяти вечера он мне заявил: “Я куплю, не глядя, любую вашу пьесу, какой бы она ни была”. <...> Я спросил его “Почему?”, на что тот ответил, что верит в мое будущее как драматурга»<sup>277</sup>.

Окрыленный удачей и такой безоговорочной верой в него, 31-летний Сароян сразу же написал уже большую (в пять актов) пьесу – «Время вашей жизни». Однако он чувствовал, что право на ее первую постановку принадлежит не Даулингу, а театру «Групп», открывшему его как драматурга. Но предложенная Сарояном новая пьеса не была принята театром, о чем потом там будут сожалеть. Руководитель «Групп» Г. Клёрман так скажет о своем решении: «Мое отклонение этой пьесы было грубой ошибкой»<sup>278</sup>. Когда через несколько дней Клёрман поспешил исправить положение, было уже поздно: права на постановку пьесы купил другой крупнейший бродвейский театр – «Гилд» (Theatre Guild; 1918–1996) совместно с все тем же Э. Даулингом, который собирался играть в ней одну из главных ролей – Джо.

Пожалуй, лучший бродвейский театр того времени, «Гилд» традиционно работал с высокохудожественными произведениями. Созданный в 1918 г. на основе одного из внебродвейских «малых театров» – «Вашингтон Сквер Плейерс» – и названный в память о средневековых гильдиях, «Гилд» являлся несколько десятилетий на Бродвее «единственным из американских театров <...>, рискнувшим совместить профессионализм и размах “больших” (коммерческих)

---

<sup>276</sup> Эдди Даулинг (Eddie Dowling, 1889–1976) – актер, режиссер, сценарист, драматург, продюсер, композитор, исполнитель песен. Постановщик еще двух пьес Сарояна – «Старая, сладкая песнь любви» (1940) и «Эй, кто-нибудь!» (1942). Сорежиссер и исполнитель роли Тома в «Стеклянном зверинце» (1945), а также постановщик в театре «Гилд» пьесы Ю. О’Нила «Продавец льда грядет» (1946–1947).

<sup>277</sup> Saroyan W. Preface [to ‘The Time of Your Life’]. P. XXI.

<sup>278</sup> Churman H. The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties. NY: Da Capo Press, 2011. P. 252.

театров с экспериментальными задачами “малых”<sup>279</sup>. На его сцене ставилась серьезная драматургия, которая до этого не имела шансов оказаться на Бродвее: пьесы Г. Кайзера, Г. Ибсена, А. Стриндберга, Б. Шоу, Ю. О’Нила. Ставил «Гилд» и русских классиков: «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (1920), «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева (1922) и «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому (1927). Именно этот театр оказался за океаном первооткрывателем советской драматургии, осуществив в 1929–1930 гг. постановки по пьесам «Ржавчина» В. М. Киршона (в соавторстве с А. В. Успенским)<sup>280</sup> и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова<sup>281</sup>.

Режиссером «Времени вашей жизни», как и в случае с предыдущей пьесой Сарояна, опять стал Р. Льюис<sup>282</sup>. Было также сразу решено, что главную женскую роль – Китти Дюваль – будет играть протеже авторитетного театрального критика Джорджа Джина Натана (George Jean Nathan), его подруга, а позже официальная супруга – актриса Дж. Хейдон<sup>283</sup>. Начинаящий молодой драматург Сароян уважал маститого театрального эксперта,

---

<sup>279</sup> Клейман Ю. А. Счетная машина // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 82.

<sup>280</sup> Подробней об этой постановке см.: Гудков М. М. Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Prosaenium. 2017. № 3/4. С. 265–281.

<sup>281</sup> Подробней об этой постановке см.: Гудков М. М. «Китайско-советско-американский инцидент» на сцене: пьеса С. М. Третьякова «Рычи, Китай!» на Бродвее (1930) // Третьяков.doc. Каталог выставки к 125-летию Сергея Третьякова. М.: Государственный музей В. В. Маяковского, 2018 (в печати).

<sup>282</sup> Роберт Льюис (Robert Lewis, 1909–1997) – самый молодой актер «Групп», которого все в театре звали Бобби. Впоследствии – бродвейский режиссер и театральный педагог (Йельский университет). Один из основателей знаменитой Актерской студии (Actors Studio).

<sup>283</sup> Джули Хейдон (Julie Haydon, 1910–1994) – американская театральная, телевизионная и киноактриса. В 1942 г. сыграла еще в одной постановке пьесы Сарояна – «Эй, кто-нибудь!» (главную роль – Девушку), где режиссером и сценическим партнером выступил опять Э. Даулинг. В 1945 г. актриса опять сотрудничала с Даулингом в знаменитой бродвейской постановке пьесы Т. Уильямса «Стеклозверинец» (роль Лауры Уингфилд), где тот являлся сорежиссером и исполнителем центральной мужской роли – Тома.

высоко оценившего его первую одноактовку, поэтому именно ему и посвящена пьеса «Время вашей жизни».

В исполнении Хейдон героиня Китти Дюваль была подобна «небесному эфиру и неземному созданию»<sup>284</sup>. Когда она произносила свой первый монолог «Я мечтаю о доме...», один рецензент замечал: трактовка Хейдон «хоть и убеждала простых зрителей, что такая уличная женщина может испытывать сильные и глубокие чувства, мечтать о доме, однако большинство критиков находили эту сцену сентиментальной и далекой от правды, особенно потому, что Китти тут же удаляется вместе с Томом (пусть и с благословления Джо)»<sup>285</sup>.

Прежде чем представить постановку на Бродвее, в начале октября ее первые показы должны были состояться сперва в Нью-Хейвене, а потом в течение двух недель в Бостоне, – такова обычная в США система предварительной обкатки бродвейского спектакля в провинции.

Примечательно, что первоначально пьеса называлась иначе – «The Light Fantastic»<sup>286</sup>, что можно перевести на русский, как «Светлое чудачество». Именно под таким названием прошла премьера этой пьесы в Нью-Хейвене субботним вечером 7 октября<sup>287</sup> 1939 г. Сароян приехал на нее из родной Калифорнии. Однако то, что он увидел здесь, повергло его в шок: по его мнению, спектакль был поставлен «слишком поэтично», его создатели (прежде всего, режиссер и сценограф) не уловили стилистику, а также внутренний ритм его драмы – на сцене были какие-то загадочно-абстрактные декорации, царила многозначительность интонаций и поз... «Премьерные показы получались какими-то хаотичными,

---

<sup>284</sup> *Balakian N. The World of William Saroyan. London; Lewisburg: Bucknell University Press, 1998. P. 222.*

<sup>285</sup> *Ibidem. P. 222–223.*

<sup>286</sup> См.: *Saroyan W. Preface [to 'The Time of Your Life']*. P. XXI; *Waldau R. S. Vintage Years of the Theatre Guild: 1928–1939. London; Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1972. P. 356.*

<sup>287</sup> Такая дата премьеры приводится самим Сарояном: *Saroyan W. Note // Saroyan W. The Time of Your Life. NY: Samuel French, 1941. P. XVII.* По другим источникам это случилось двумя днями ранее – 5 октября (*Waldau R. S. Vintage Years of the Theatre Guild: 1928–1939. P. 356, 478.*)

лишенными элементарного порядка. Ни критики, ни простой зритель не понимали, что происходит на сцене»<sup>288</sup>.

Сценографом этой постановки в Нью-Хейвене выступил такой опытный театральный художник, как Б. Аронсон<sup>289</sup>. Хотя тот мастерски мог создавать реалистическую и натуралистическую сценографию (например, в легендарной постановке театра «Груп» по пьесе К. Одетса «Воспрянь и торжествуй!», 1935)<sup>290</sup>, к драме же Сарояна художник придумал на сцене причудливые декорации, придав салуну «качество своего рода галлюцинации, так что бар превратился в какую-то сумасшедшую гостиную»<sup>291</sup>. Такая сценография вызвала у Сарояна резкое неприятие, и Аронсон был заменен другим театральным художником – У. Бэрратом<sup>292</sup>, создавшим для показов в Бостоне совершенно новые, предельно реалистические декорации: типичный, ничем не примечательный дешевый салун, – с самой что ни на есть реальной барной стойкой, тремя столиками для посетителей и с открывающимися на обе стороны двустворчатыми дверьми (swing door). А для вящего

---

<sup>288</sup> *Nadel N.* A Pictorial History of the Theatre Guild. NY: Crown Publishers, 1969. P. 164.

<sup>289</sup> Борис Аронсон (Boris Aronson, 1900–1980) – американский сценограф, художник и исследователь изобразительного искусства; родился в Российской империи (в Киеве; по другим сведениям – в Нежине) в еврейской семье. Существенное влияние на формирование Аронсона как театрального художника оказали В. Э. Мейерхольд и А. Я. Таиров. В 1922 г. покинул СССР, в США с 1926 г. Сотрудничал с театром «Груп», где стал сценографом таких знаковых постановок по пьесам К. Одетса, как «Воспрянь и торжествуй!» и «Потерянный рай».

<sup>290</sup> Стиль «чистого натурализма» и подробнейшего жизнеподобия в сценографии этой постановки проявлялся во всем – начиная с настоящих мелких цацок еврейской семьи из Бронкса и заканчивая детально прописанной кирпичной стеной, виднеющейся за центральным окном гостиной.

<sup>291</sup> *Mordenn E.* All That Glittered: The Golden Age of Drama on Broadway, 1919 – 1959. NY: St. Martin's Press, 2007. P. 221.

<sup>292</sup> Уатсон Бэррат (Watson Barratt, 1884 –1962) – плодовитый бродвейский сценограф. В театре «Груп» был художником постановки «Дело Клайда Гриффитса» Э. Пискатора (1936; по роману Т. Драйзера «Американская трагедия»). Также оформлял постановки и других пьес Сарояна: «Старая сладкая песнь любви» (1940), «Эй, кто-нибудь!» (1942).

правдоподобия сценической жизни даже пиво в кружках было настоящим.

Драматург был убежден, что и актерский состав в прежнем виде был неудачен. Прямо накануне показов в Бостоне он сам решился поставить пьесу заново (совместно с Э. Даулингом), поменяв восемь исполнителей. Так, теперь чечеточника Гарри стал играть профессиональный танцор и актер Д. Келли<sup>293</sup>. Драматург вспоминал: «Джин Келли так здорово исполнял свои монологи, что я безумно хохотал, хоть и был на грани нервного срыва, отчаянно предотвращая в Бостоне от краха свою карьеру драматурга»<sup>294</sup>. Также поменяли актрису на роль «несчастной и очень красивой дамы Мэри Л.»<sup>295</sup>, теперь ее играла С. Холм<sup>296</sup>. Кроме того, драматург придумал в Бостоне еще два новых эпизодических персонажа – Пьяницу (его играл Дж. Фаррелл) и Мальчика-газетчика (для своего двоюродного брата Росса Багдасаряна)<sup>297</sup>. Позже, когда пьеса уже игралась в Нью-Йорке, Сароян дописал еще одного героя – маленькую дочь хозяина салуна, которую зовут Анна: ведь «в Бостоне не разрешалось, чтобы настоящие дети играли роли на сцене, да и времени перед бродвейской премьерой не было достаточно для того, чтобы делать какой-то ввод»<sup>298</sup>. Как видим, окончательный текст произведения Сарояна, который мы сейчас читаем, складывался постепенно и из порой случайных сценических «прихотей» драматурга.

Так Сароян (как он сам с гордостью заявлял позже) «превратил <пьесу> из провала в Нью-Хейвне [т. е. Нью-Хейвене,

---

<sup>293</sup> Джин Келли (Gene Kelly, 1912–1996) – профессиональный танцор, хореограф, актер и режиссер. Выдающимся режиссерским успехом Келли стал музыкальный фильм «Хэлло, Долли!» с Б. Страйзенд в главной роли (1969).

<sup>294</sup> Сароян У. Прогулка в роскошной колеснице / пер. Арама Оганяна. М.: Академия гуманитарных исследований, 2008. С. 84.

<sup>295</sup> Сароян У. Путь вашей жизни. С. 61.

<sup>296</sup> Селеста Холм (Celeste Holm, 1917–2012) – актриса театра и кино; исполнительница одной из главных ролей – Эдо Энни – в знаменитом бродвейском мюзикле «Оклахома!» (1943–1948), обладательница премий «Оскар» и «Золотой глобус».

<sup>297</sup> См.: Saroyan W. Preface [to 'The Time of Your Life']. P. XVIII–XIX.

<sup>298</sup> Ibidem. P. XIX.

крупном городе в штате Коннектикут. – М. Г.] в оглушительный успех на Бродвее»<sup>299</sup>.

По справедливому наблюдению армянского исследователя творчества Сарояна Н. А. Гончар, спектакль «Время вашей жизни», поставленный при непосредственном и самом активном участии драматурга, стал «одной из величайших и серьезнейших сенсаций в истории американской драматургии и театра»<sup>300</sup>.

Как это не парадоксально звучит, но история постановки «Время вашей жизни» превратилась в историю написания пьесы, которой суждено было оказаться одной из лучших в истории драматургии США. Не будет преувеличением утверждать, что провал спектакля в Нью-Хейвене сыграл для сарояновского произведения позитивную роль – выявил длинноты, затянутость и рыхлость изначального драматургического материала (напомним, тогда он состоял из шести актов) и позволил обрести большую композиционную выстроенность.

Первый и успешный режиссерский опыт постановки собственной пьесы в дальнейшем приведет к тому, что Сароян выступит режиссером и других своих произведений и даже создаст для этого свой театр – «Театр Сарояна»<sup>301</sup>. Кроме того, творческий тандем У. Сароян – Э. Даулинг – Д. Хейдон, случайно возникший в работе над «Временем вашей жизни», в будущем подарит сценическую жизнь и другим пьесам драматурга.

Maxim Gudkov

***PREMIERE OF THE PLAY THE TIME OF YOUR LIFE BY W. SAROYAN IN THE AMERICAN THEATRE GUILD (1939)***

**Keywords:** American theater, Broadway, Theatre Guild, William Saroyan, *The Time of Your Life*.

---

<sup>299</sup> Сароян У. Прогулка в роскошной колеснице. С. 62.

<sup>300</sup> Гончар Н. А. Вильям Сароян // Литературная Армения. 1972. № 3. С. 63.

<sup>301</sup> «Театр Сарояна» (Saroyan Theatre), руководителем и режиссером которого был сам У. Сароян, просуществовал с 17 по 22 августа 1942 г. Театр показал на Бродвее в здании театра Беласко всего одну постановку, состоявшую из двух одноактных пьес Сарояна, которые до сих пор не переведены на русский язык, – «Across the Board on Tomorrow Morning» и «Talking to You». Постановка была неудачна, выдержала всего 8 представлений, и после чего «Театр Сарояна» прекратил свое существование.

The paper is based on New York City's newspapers' theatre reviews and the memoirs of participants who took part in the premiere of the play *The Time of Your Life* by W. Saroyan (H. Clurman, R. Lewis, L. Langner and, of course, the playwright himself) which was an attempt to reconstruct the play on Broadway. The examination of the production's history is aimed at confirming the fact that the stage creation was in many respects a writing of the canonical text of the play, which was to become one of the best in the US drama history.



## ԲԵՄԱԿԱՆ ՎԱՐԱԳՈՒՅՐԻ ԴԵՐԸ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

*«Տիկի՛ն, Ղուք այնքան լավ էք նախապատրաստել ընկալելու այն ամենը, ինչ Ձեզ ուզում եմ հաղորդել, որ թվում է՝ բավական է վարագույրը բացել և աշխարհը Ձեզ ի ցույց կդնեն»:*

*Ֆոնտրենել՝ «Զրույցներ աշխարհների բազմաքանակության մասին»*

**Հիմնաբառեր՝** թատրոն, վարագույր, խորհրդանիշ:

Թատրոնում, ըստ ավանդույթի, ներկայացման սկիզբը և ավարտը ազդարարում է վարագույրը, որը, որպես բեմական խորհրդանիշ, շրջանակի մեջ է ներառում ներկայացումը:

Հին հունական բեմական վարագույրը կոչվում էր *Aulaeum*, որը, սակայն, բավական հեռու է վարագույրի մասին ժամանակակից պատկերացումից: Ներկայացման սկզբին՝ անակնկալի բերելով, մինչև անգամ վախեցնելով հանդիսատեսին՝ աղմուկ էր հարուցում ու բեմառաջի՝ հատուկ փորված փոսն էր ընկնում: Ըստ սահմանված կարգի՝ այդ անսպասելիությանը հաջորդում էր որոշակի դադար, որի ընթացքում հանդիսատեսը բացահայտում էր միակ բեմիրը, որից հետո միայն հայտվում էին դերասանները:

Ժորժ Բանյուն՝ «Վարագույրը կամ աշխարհի երկփեղկումը», աշխատությունում գրում է. «Վարագույրը բորբոքում էր մեկ այլ կատարյալ աշխարհ տեսնելու ցանկություն, որը սկզբում թաքցնում, ապա տեսանելի էր դարձնում՝ վայր սահելուց հետո, երբ սյուզերենները տեղավորված էին լինում»:<sup>302</sup> Այսպիսով վարագույրը «ընկնում էր», երբ ժամանում էր միապետը: Ներկայացումը սկսվում էր:

Հունական բեմում *Aulaeum*-ը թատերգության ավարտ չէր ազդարարում՝ տեխնիկական առումով դա անհնար էր: Որոշ թատերագետներ, արվեստի պատմաբաններ նշում են, որ նման միտք չէր էլ կարող ծագել, քանի որ բեմական փոփոխությունները կատարվում էին հանդիսատեսի աչքի առջև կարճատև դադարների ընթացքում: Երաժշտությունը կամ այլ դիվերտիսեմենտներ զբաղեցնում էին հանդիսատեսին, որպեսզի հապճեպ՝ առանց վարագույրի օժանդակության, բեմը փոփոխության ենթարկվեր:

<sup>302</sup> Banu G. Le Rideau ou la fêlure du monde. Adam Biro. Paris, 1997. P.123

«Վարագույրի կիրառումը՝ երևակայության պակաս կարող էր մեկնաբանվել: Հենց սա է պատճառներից մեկը, որ իտալացի մեծ վարպետները իրենց բեմական տաղանդը ի ցույց էին դնում հենց հանդիսատեսի աչքի առջև»:<sup>303</sup>

354 թվականից մեզ հասու են վարագույրների պատկերներով առաջին կտավները, որոնք կոչվում էին *Cortina regiae*: Այսպես՝ Հին Կտակարանի *Cortina regiae-ները*, համալրվելով Քրիստոսի սուրբ գալստյան ավետման պատկերներով, արևմտյան մասնավորապես Տիրամոր սրբապատկերների մասն են դառնում:

Սրբապատկերներով վարագույրները սկսում են կենտրոնական տեղ զբաղեցնել կրոնական միջավայրերում՝ նախ խորհրդանշելով սրբավայրը, ապա գաղտնիքի պահպանումը: Շուտով եկեղեցին, վարագույրի տեղադրման միջոցով, մշակում է քաղաքականություն, քողարկվածի, թաքնվածի վերաբերյալ, որը կա՛մ գաղտնագերծում, կա՛մ թաքցնում էր հավատացյալների աչքից: Վարագույրի շնորհիվ՝ սրբազնագույն առաքելությամբ համակված դերասանները ցուցադրվող տեսարանը թատերականացնում էին, իսկ հավատացյալ հանդիսատեսը՝ վայելում էր: Եկեղեցում վարագույրի դերը տարածքի երկատումն էր, որի մի մասը հատկացվում էր խաղին, մյուսը՝ սրբավայրին: Այս դեպքում վարագույրն ապահովում էր գաղտնիքի բացահայտման սպասումը: Ընդհանրապես՝ թատրոնում վարագույրը բեկվածք է առաջացնում՝ ազդարարելով երկու աշխարհների բաժանումը, բացարձակ ամբողջության անհնարինությունը: Թե՛ սրբապատկերներում, թե՛ առավել ուշ շրջանների աշխարհիկ կտավներում և թե՛ թատրոնում վարագույրը հիշեցնում է մեկ այլ կողմի գոյությունը, որը կա՛մ սքողում, կա՛մ ի ցույց էր դնում:

Եկեղեցում վարագույրը դյուրացնում էր Հայտնության ավետումը, քանի որ բացվելով, խորանից ճառագող լույսը մաքրագործում էր մարդկային միտքը՝ հաղորդակից դարձնելով Աստծո ճշմարիտ խոսքին: Վարագույրն այս դեպքում հանդես էր գալիս որպես Հարության խորհրդանիշ, սուրբ երևույթ, որը լուսավորում էր թե՛ աշխարհը, թե՛ մարդկանց: Եկեղեցական վարագույրը նաև երկնքի ու երկրի խաչաձևման, ինչպես նաև միաձուլման կետ էր համարվում: Այլ կերպ ասած՝ դառնում էր նախ եկեղեցու, ապա միստերիաներից ու միրակլներից սկսած մինչև արդի թատրոնի խորհրդանիշ:

<sup>303</sup> Ibid.

1641 թ.-ին արքահայր ՊՕբինյակը «Օռլեանի կույսի» բեմականացման համար գործողությունների միջև առաջին անգամ օգտագործում է վարագույր: Երրորդ գործողության ավարտին այն փակվում և, չորրորդի սկզբին, կրկին բացվում է: ԴՕբինյակը, ում թերևս հայտնի էր հույների երաժշտական դադարի մեթոդը, տեսարանը փոփոխելու ելքը փնտրում և գտնում է վարագույրը փակելու մեջ: «Թատրոնի պրակտիկա» աշխատության մեջ նա գրում է. «Տրանսիայից Դանիա տեղափոխվելու համար կամ կնտնտոցի հնչյուններ են հարկավոր, կամ պարզապես վարագույր»:<sup>304</sup>

1839 թ.-ից ռոմանտիկական թատրոնի վարագույրը իջնում էր յուրաքանչյուր գործողության ավարտին, այս նորամուծությունը շատ արագ գործնական է դառնում: Շարունակականությանը փոխարինելու է գալիս տարանջատումը: Ռոմանտիկական թատրոնի վարագույրը հեշտացնում էր շարժումը և կերպարների վայրից վայր տեղափոխությունը: Այս հանգամանքը ինտրիգը խճճելու և շարունակականությունը ծավալելու հնարավորություն է ընձեռում թատերագիրներին:

Կլասիցիստական թատրոնի վարագույրը շարունակականության երաշխիքն էր, ռոմանտիկականինը, ընդհակառակը, մասնատման: Այս դեպքում, ներկայացմանը, որպես մեկ ամբողջականություն՝ հաջորդելու էր գալիս վարագույրով միմյանցից զատված գործողությունների հերթագայությունը: Եթե կլասիցիստական թատրոնի վարագույրը հանդիսատեսին բեմական մեկ վայր էր ներկայացնում, որտեղ և ծայրեծայր ընթանում էր գործողությունը, ապա ռոմանտիկական դրաման՝ վարագույրի շնորհիվ և օժանդակությամբ, նախընտրում էր պարբերաբար փոփոխել գործողության վայրը, ինչը և, ակներևաբար, անակնկալներ էր մատուցում հանդիսատեսին:

Դարերի ընթացքում բեմական վարագույրը դարձել է բեմադրությունների հաջողության գրավականը, երբեմն նաև՝ ձախողման պատճառը, անցել է ընդդիմության և անհարկի կարևորեցման բովով: Վարագույրն այն բեմական խորհրդանիշն է եղել, որը մերթ գերարժևորվել, մերթ էլ իմաստազրկվել է:

Իր պատմության ընթացքում ֆրանսիական բեմը վարագույրի ամենատարբեր տեսակներն է ստեղծել ու կիրառել: XIX դարում, հատկապես, վարագույրները հասան իրենց ծաղկմանը, միաժամանակ

<sup>304</sup> Ibid, p. 124

հանդիսացան աղետների՝ մասնավորապես հրդեհների պատճառ: Ըստ Ֆաբրիցիո Կրուչիանիի՝ հրդեհը թատրոնների պատմության անխուսափելի մասն է կազմել: Փայտի, մոմերի՝ որպես լուսավորության միջոցի կիրառումը, բռնկման հիմնական պատճառ էին դառնում: Սակայն, անգամ այրված ու մոխրացած թատերական սրահները վերականգնվում էին, դառնում ավելի շքեղ ու հարմարավետ: Նույն դարաշրջանում, հրդեհներից խուսափելու համար, պատրաստում են անվտանգ՝ մետաղե վարագույրներ, որոնք ոչ միայն խորհրդանշական առումով էին զատում հանդիսատեսին բեմից, այլև՝ ապահովության: Ավելի ուշ՝ 1900թ.-ին, բռնկված մեծ հրդեհը ավերեց Կոմեդի Ֆրանսեզը, որին, քանի որ ահագանգի պահին մետաղե վարագույրը չէին հասցրել իջեցնել, գոհ դարձավ դերասանուհի Ժան Անրիոն:

Այսօր թատրոններում ներկայացումից առաջ, մետաղե վարագույրի աշխատունակությունը խստագույնս ստուգվում է:

Երկրորդ աշխարհամարտից հետո «երկաթե վարագույրը» վերածվում է Եվրոպայի բաժանման խորհրդանիշի: Մի կողմից այն դառնում է ապահովության երաշխիք, մյուս կողմից՝ ողբերգականորեն մասնատված Եվրոպայի այլաբանական պատկերը:

XX դ.-ում Աբսուրդի թատրոնի, Հակադիցաբանական թատրոնի դրամաներում նկատելի է դառնում ընդվզումը նախ՝ դասական թատրարվեստի, ապա՝ համաշխարհային քառսային համակարգերի դեմ: Ընդվզումը բորբոքվում է հատկապես վարագույրի՝ որպես բեմական խորհրդանիշի կիրառման դեմ: Վարագույրը անհետանում է նախ թատրոններից, ապա՝ թատերգություններից: Միակ կիրառումը մնում է հեղինակային վերջին նշագրումը՝ ՎԱՐԱԳՈՒՅՐ: Բացի Ժ.Ժիրոդոյի «Տրոյական պատերազմը չի լինի» հակադիցաբանական դրամայից, որտեղ վարագույրն իր ուրույն կարևոր դերն է խաղում, այլ դրամաներում վարագույրին էական դեր չի հատկացվում:

Արդի ֆրանսիական թատրարվեստի երևակայությունը սահմաններ չունի: Այսօր Ֆրանսիայում բեմադրություններ են ներկայացվում թե՛ շքեղագույն դասական կառույցներում և թե՛ թատերասրահի վերածված նախկին ազարակներում, խաղահրապարակներում ու պուրակներում: Անհասկանալի է, իհարկե, թե ինչու՞ զիտության բուռն զարգացման մեր ժամանակաշրջանում բեմադրիչները վարագույրի կիրառման կարիքը չեն զգում: Թերևս պայմանականությունները խախտվելու պատճառով էթե՛ նախկինում վարագույրն իր խիտ ծալքերի հետևում անակնկալ, առեղծված էր

թաքցնում ներկայացմանն սպասող հանդիսատեսից, այժմ հանդիսատեսը դերասանների հետ մեկտեղ է մասնակից դառնում բեմական առեղծվածի բացահայտմանը: Թվում է՝ ժամանակակից բեմադրիչները հավատարիմ են մնում Վերածննդի մեծ վարպետների պատվիրանին՝ հուզել առանց կողմնակի օժանդակության:

Արդի թատերգուները ՎԱՐՍԳՈՒՅՐ հեղինակային նշագրման փոխարեն օգտագործում են նաև ՄՈՒԹ (ՄԵՎ) բառը: Եթե անգամ այսօր արդի բեմահարթակներում վարագուրը կորցրել է իր խորհրդանշական դերը, դասական համբավվոր թատերասրահներում՝ Կոմեդի Ֆրանսեզում, Օդեոնում, Օպերա Գառնիեյում և այլն, որպես վաղնջական ժամանակների անփոխարինելի հայտնություն և ձեռքբերում, շարունակում է պահպանել իր ավանդական դերը, առինքնել, հուզել հանդիսատեսին:

Կրկին վկայակոչենք Ճ.Բանյուին. «Թատրոնը հարատև է, դերասաններն անցողիկ են: Այս երկուսի մեջտեղում վարագույրն է իջնում»:<sup>305</sup>

*Ани Джаникян*

## **СЦЕНИЧЕСКАЯ РОЛЬ ЗАНАВЕСА ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ**

**Ключевые слова:** театр, занавес, символ.

В статье анализируется эволюция значения занавеса в истории французского театра от Средневековья до современности. Выявляется связь театрального занавеса с церковной традицией, определяются роль и значение занавеса в классицистическом и романтическом театре, объясняются причины отказа от него в драматургии и режиссуре XX в.

*Ani Janikyan*

## **THE ROLE OF THE STAGE CURTAIN IN FRENCH THEATRE**

**Keywords:** theater, curtain, symbol

The article analyzes the evolution of the meaning of the curtain in the history of French theatre from the Middle Ages to the present. The article reveals the connection between the theatre curtain and the church tradition, determines the role and significance of the curtain in the theatre of Classicism and Romanticism, explains the reasons for abandoning it in the 20th century dramatic art and stage direction.

---

<sup>305</sup> Banu G. Le Rouge et Or. Flammarion. 1989. P.236

## THEATRE OF CITIZEN MAKING: ROYALL TYLER'S WORKS IN THE CONTEXT OF AMERICAN IDENTITY FORMATION

**Key words:** *Theatre of Ideas; Flagship National Works of Literature; Nationalism; National Literature; National Theatre; Making of American Identity.*

At the end of the 18<sup>th</sup> century the newly established American state's elites were actively engaged in attempts to create a national identity as fellow citizens' uniting system of beliefs and values. Royall Tyler's major works are of particular interest as representing the quest, because that graduate of Harvard, participant in the Independence wars, and a high rank lawyer, was a truly public figure and the first American playwright to successfully base his comedies on local subject matter.

In both of his most known works, *The Contrast*, and *The Algerine Captive*, Tyler postulated that American public should have "their own" books – based on their morals and realities, to contribute to making of the new state's citizen<sup>306</sup>. Such a didactic disposition of his protagonists was also characteristic of him as a member of the cultural elite to help create the principles of the newborn state. As American historian J. Richards writes, that period was one of cultural experimenting which set some basic trends for future development of culture<sup>307</sup>. What underlay the experimenting was search for a new cultural identity – that which would, on the one hand, maintain Americans' relations with Europe, and on the other hand, distinguish them from the British, and from their own past as British colonies' inhabitants.

While speaking of the context of Tyler's works, he not only knew President George Washington, the family of famous politicians the Adamases, the founder of the new state's theatre W. Dunlap, etc. He

---

<sup>306</sup> Sadykhova L. Comedy of Patriotism: Royall Tyler's *The Contrast*, the First American Play // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб., 2018. С. 185-195.

<sup>307</sup> Richards J. Cultural Formations in Early United States // Eighteenth-Century Studies. 2008. No 42 (3) P. 462.

shared their interest in English and French cultural, philosophical, and political thought, literature, and theatre. Thus, for instance, he was a member of the Friendly Club of New York where intellectuals met to discuss various questions, from the rationalist philosophy of their English contemporary W. Godwin to the establishment of the first American journal of medicine<sup>308</sup>.

It is also known that American forefathers were influenced by the French philosophy, social and political theory: the works of Montesquieu, the Encyclopedists, etc. Meanwhile, it was one of the enlightenment projects of the French cultural elite that they called *National Theatre*: that of composing some special repertory, to “bring up citizens” as people to share their feelings, principles, and values<sup>309</sup>. Tyler who himself translated Moliere’s *Médecin malgré lui*<sup>310</sup>, must have been aware of the project; moreover, it was at the same time that American intellectuals disputed some ways to make true citizens.

One of the problems for American authors was Americans’ scepticism about whatever is not based on facts<sup>311</sup>, and puritans’ traditional dislike for theatre as a place of vanity and temptations<sup>312</sup>. Tyler’s texts reflect this on different levels, and in different ways. Thus, e.g., in *The Contrast* it is by a down-to-earth “busy man” Van Rough<sup>313</sup> that dislike for literature is demonstrated; a simpleton Jonathan enjoyed a performance without even understanding that it was in the theatre (otherwise he, as a puritan, would not have approached it); in *The*

---

<sup>308</sup> A medical doctor who frequently describes his work, in *Algerine Captive*, is an example of Tyler’s surrounding’s influence on his books.

<sup>309</sup> Садыхова Л. «Народный» театр как программа сплочения нации // Известия высших учебных заведений. Серия «Гуманитарные науки». 2015. № 2 (Том 6). С.106-109. Analogous projects of a National Theatre as an institute of citizens’ education were created, at turning points of such countries as Ireland, Germany, Russia. (Садыхова Л. В поисках культурной идентичности: ирландский национальный театр // Ценности и смыслы. 2014. № 3. С. 36-43.)

<sup>310</sup> *Newbrough G. Royall Tyler* // A.W. Peace, G. Newbrough (Eds.). *Four Plays* by Royall Tyler. Princeton, 1941.

<sup>311</sup> *Koenigs Th. Fictionality Risen: Early America, the Common Core Curriculum, and how We Argue about Fiction* // *American Literature*. 2017. No 2 (89). P. 230.

<sup>312</sup> *Holt K. The Federal Imagination in Tyler’s Algerine Captive* // *Early American Literature*. 2011. No 3 (46). P.481-515; *Koenigs Th. Op.Cit.* P.225-253.

<sup>313</sup> An obviously telling name.

*Algerine Captive* the narrator says, in the very beginning, that his book is based on facts only, and it is in this way that it can draw an intelligent reader's attention. Tyler himself, as a man of letters and a lawyer, i.e. public speaker, at the same time, liked drama as a genre to appeal to many people at once, and dramatization as a technique. That is why, even in his novel, he writes, from time to time, a kind of plays-within-the-main-narration: e.g., in a very significant episode where advantages of Christianity and Islam are compared, the narrator says that he would present it in a "concentrated" form (i.e., as a dramatic dialogue), to be "most clearly understood"<sup>314</sup>. Some other episodes are given in the novel in a similar way, such as trials, a failed duel, etc.

As for techniques used in *The Contrast*, it is only at first sight that its key notion (in the title) can be seen as 'honest, even if simple, American patriots opposed to cynical and immoral imitators of the Old World'. This opposition does take place, but only as one of motifs. The most drastic contrast in the play is the discrepancy between *words and deeds of the same characters*. Jonathan, e.g., takes pride in his puritan virtues, but once beyond his country, is not actually able to resist a big city's temptations; "patriot" Manly<sup>315</sup>, though he did defend the new state during the war, is intolerable in peaceful life, his pathos and rigidity preventing him from any satisfactory communication outside the army. Neither he nor a good "patriotic" girl Maria he likes would even try to break traditional rules of conduct: she in accepting her father's will which is to get married to a person she hates; Manly, in confirming that it is only in this way that she should act. Paradoxically, flexibility of mind and action is what the girl's father, the Rough (rather than Manly or Maria), is capable of: on realizing how unreliable his would-be son-in-law was in money affairs, the old merchant (still indifferent to the young man's reputation of a Lovelace) cancels the long-awaited marriage without hesitation.

American morals and manners are also what the first part of *The Algerine Captive* is focused on. The protagonist, a doctor from New England, tries to realize himself in the young independent America, then fails, and decides to make fortune abroad; then, in Algeria he would be taken captive and held there for six years. Some scholars even viewed the

---

<sup>314</sup> Tyler R. *The Algerine Captive; or The Life and Adventures of Doctor Updike Underhill, Six Years a Prisoner Among the Algerines*. Hartford, 1812. P. 135.

<sup>315</sup> Another telling name.



book as two, rather than one, novels<sup>316</sup>; however, considering the underlying ideas, as well as techniques used to deliver them, this is not the case (see below). It is also questionable if satire actually prevails in the book, as some historians of literature see it<sup>317</sup>. Being obviously such in *The Contrast*, satire gives way, in the novel, to other modes. E.g., the narrator, Dr Underhill, even though he is as a naïve and straightforward Yankee as Jonathan (from *The Contrast*), is in the process of his personality being formed, and across the novel, he undergoes a dramatic transformation: getting education, becomes a good doctor, forms his attitudes to freedom, slavery, other cultures and religions. A farmer's son, like Colonel Manly, Underhill – unlike the colonel – passes through, and overcomes, his commitment to bombastic turns of speech, and both expresses himself in a clear language and appreciates such a way in others, particularly the educated<sup>318</sup>.

It is this gradually developing capability of Dr Underhill to analyze the core of what he observes, going beyond stereotypes and prejudices of his milieu that makes the narrator a complicated and “real” character. An honest but naïve young man hardly capable of being like other medical doctors he meets in New England, most of whom are sheer charlatans, or of sharing the South's ‘code of honor’, which requires to challenge each other to, even if not fight, a duel over trifles, Underhill becomes a really good doctor, which would make it possible for him, when he is taken captive, to *actually stay free*. Moreover, as he says himself, he would eventually come to being a ‘conscious citizen’<sup>319</sup>.

Even some seemingly occasional, or making the novel ‘eclectic’, episodes can be understood as consistent, particularly if considered in terms of what is called, in music and in drama, ‘counterpoint’: a same motif sounds in different (but corresponding to one another) parts of the novel, and it is precisely this that proves its structure to be entirely well-planned and consistent<sup>320</sup>. Thus, e.g., the unjust verdict of the

---

<sup>316</sup> Tanselle G. *The Novelist* // Royall Tyler. Cambridge. 1967, P. 140-180.

<sup>317</sup> Davidson C. *Reading The Algerine Captive* // Revolution and the Word. New York, 1986. P. 192-211.

<sup>318</sup> For example, he admires the simplicity and clarity of speech which was characteristic of his teacher, a talented eye surgeon; and says that “the really great man” Benjamin Franklin (whom he, Underhill, met in London) spoke in the same style.

<sup>319</sup> Tyler. Op. Cit. P. 240.

<sup>320</sup> Holt K. Op. Cit. P. 491.

Massachusetts protestant community's leaders given to Underhill's great-grandfather, in the first part of the novel, corresponds to the 'legal proceedings' he witnesses in Algeria. His ancestor's coming to the New World, in search for a 'more just country' than his motherland, is analogous to his descendant's travel eastwards when he gets disappointed at his American realities. A failed duel of two young men in New York reverberates through the verbal 'duel' between the narrator and the enlightened mullah, when each of them tries to rationally substantiate the advantages of his religion. (It is important that afterwards Underhill would come himself to admittance of fundamental similarity between the two religions<sup>321</sup>.) The state of American medicine in the countryside is hardly different from that in Algeria, which is not surprising taking into consideration the ratio between the educated and the ignorant in both countries. Underhill also writes that education makes it possible for people from different backgrounds to be pleasant in communication, and to help each other: "True gentlemen are the same in all countries"<sup>322</sup>. The horrors of slavery appear, first, in the "American" part of the novel (the slave-owning South), then at the 'transition point' at the end of the first part, when the terrible conditions of the captive Africans transported to America are shown, and only afterwards, in Algeria where the narrator himself is taken captive.

Slavery is characteristically of importance in the novel: on the one hand, it was what many American intellectuals considered as endangering the States' integrity, Tyler himself being strong abolitionist<sup>323</sup>. On the other hand, different kinds of slavery are shown in the novel: besides the physical slavery, there is *slavery of spirit*. It is the way Underhill contrasts his own captivity (that of the body), with the conditions of an

---

<sup>321</sup> Having lived in Algeria for years, Doctor writes that he cannot help being surprised at Christians and Muslims' mutual intolerance because of their religions; and that if they had followed their precepts, they would have ceased hating and killing each other (Tyler. Op. Cit. P.194).

<sup>322</sup> Tyler. Op. Cit. P. 157.

<sup>323</sup> It is characteristic that Tyler shows, in the first part of the novel, the demoralizing influence of slavery on slave-owners themselves (rather than the unbearable living conditions of slaves), as well as a dramatic contrast, because of the existence of slavery, between the North and the South. E.g., a southern clergyman beats his slave, and then preaches at church, without any of the community seeing (unlike the Northerner Underhill) anything unnatural about this.

Englishman who had gone through captivity himself, converted to Islam and thus was given freedom: this is, to Underhill, worse than slavery.

Once he is free, Underhill comes back to that very America he was so displeased with. However, it is not, as some historians of literature consider, that America can only be better (than some other country) by contrast to other ways<sup>324</sup>. The protagonist says that during his captivity he learned to understand people and morals<sup>325</sup>, religions, ways of government – the damnation of uncontrolled power in particular<sup>326</sup>, and the cost of western countries' treaties with "pirate states"<sup>327</sup>. At the end of his narration Doctor writes that now he is going to do his best to support "our excellent government which I learned to adore in schools of despotism"<sup>328</sup>. He calls himself now a true federalist citizen – i.e. the form of national identity which implies admission of difference between citizens<sup>329</sup>.

Even what was considered to be a drawback of the novel, namely a shifting focus of the narration from the protagonist's 'personal experience' to impersonal discussions of politics, religion, culture, etc., as well as juxtaposition of different times, can be seen as Tyler's special techniques to deliver his message. It can be particularly clear if compared to some techniques in *The Contrast*: e.g., Manly's irrelevantly 'lofty' speech is interrupted by down-to-earth remarks of his sister, as in the episode in which he speaks to her, about their parents:

*MANLY. The venerable pair transmit you their blessing by me. They totter on the verge of a well-spent life, and wish only to see their children settled in the world, to depart in peace.*

*CHARLOTTE. I am very happy to hear that they are well.*<sup>330</sup>

Such a shift of planes and discourses would be used, in the 20<sup>th</sup> century, by Bertolt Brecht as a "distancing", or "estrangement effect", to make his public *more aware of* what is on the stage. By analogy with the

---

<sup>324</sup> Davidson. Op. Cit. P. 208.

<sup>325</sup> E.g., the doctor's initial stereotypes about allegedly deep difference between American and Algerian morals would eventually give way to understanding that both value systems are based on respect for family, decency, charity, etc.

<sup>326</sup> Tyler. Op. Cit. P. 173.

<sup>327</sup> Ibid. P. 196.

<sup>328</sup> Ibid. P. 240.

<sup>329</sup> Holt. Op. Cit. P. 511.

<sup>330</sup> Tyler R. *The Contrast* // J.E. Miller (Ed.). *Heritage of American Literature*. New York, 1991. P. 706.

theatre of estrangement, Tyler's techniques used in both the novel and the comedy can be seen as *theatre of ideas*: it is not an aesthetical effect experienced by his public that he aims at, but the development of their critical thinking. Following Underhill's narration, with all its diversions, the reader gets an opportunity to go beyond stereotypes and form a deeper understanding of such a complicated reality as making of a national identity.

### ***Conclusions***

Tyler's works, considered by many earlier scholars as being of hybrid genre, or even lacking artistic skill are shown, once being read in their context of rationalist philosophy as well as their author's active involvement in American project of nation-making, as elaborated and polysemous. The techniques used by Tyler can be seen as a Theatre of Ideas; he shows, in particular, the problem of discrepancy between words and deeds of the same characters; satirizes both "patriots" and blind admirers of the Old World's ways; works through dramatization, estrangement, and counterpoint. It is by these techniques that Tyler modelled American nationalism as accepting differences between individuals, including fellow citizens, as inevitable and fundamental, while considering federalism an optimal government, and firmly rejecting despotism and slavery, in both literal and figurative sense of the word (as blind obedience to prejudices).

*Лала Садыхова*

## **ТЕАТР СТАНОВЛЕНИЯ ГРАЖДАНИНА: ПРОИЗВЕДЕНИЯ Р. ТАЙЛЕРА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

***Ключевые слова:*** театр идей; построение национальной идентичности; программные произведения; культурный национализм; национальная литература; национальный театр; становление американской идентичности.

Анализируются произведения Р. Тайлера - участника борьбы за независимость, высокопоставленного юриста и притом первого американского драматурга: его пьеса *Контраст* (1787) и роман *Алжирский пленник* (1797). Цель исследования - выявление принципов и ценностей национального самосознания, необходимых, согласно Тайлеру, для формирования американского гражданина; задачи - определение используемых Тайлером методов. Источниками послужили тексты указанных произведений, а также статьи в научных журналах и монографиях, опубликованных за последние десятилетия. Показан культурный контекст США первых лет существования - в частности,

активные дебаты культурной элиты о сути новой американской идентичности, рассмотрены особенности произведений Тайлера. Показано, что при всем своеобразии их форм (воспринимавшемся исследователями прошлого как жанровая «гибридность» или недостаточная художественность), эти работы – в контексте своего времени, его рационалистической философии и задач автора как активного участника проекта построения американской нации - глубоко продуманы и семантически многослойны. В частности, они акцентируют проблему расхождения между словами и реальным поведением; сатирически изображают как «патриотов», так и поклонников всего «заграничного»; используют методы драматизации, очуждения и контрапункта.

## ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПАЛЕОНТОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ: И.И. МЕЩАНИНОВ И УРАРТСКИЕ КЛИНООБРАЗНЫЕ НАДПИСИ

*Ключевые слова:* И.И. Мещанинов, Н.Я. Марр, лингвистическая палеонтология, урартские надписи.

В процессе работы в Государственном архиве Ставропольского края в 1999 году мы познакомились с фондом Р-1260 «Северо-Кавказский горский историко-лингвистический научно-исследовательский институт им. С.М. Кирова» (1926–1937). С 1999 года мы начали изучать его, и несмотря на его небольшой объем (331 единица хранения), поняли, что фонд представляет значительный интерес для истории языкознания, для изучения сложного периода языковой политики и языкового строительства советского государства на Северном Кавказе. Мы были поражены размахом деятельности, которая была развернута небольшим научным институтом в 1920-е-1930-е годы: изучение многочисленных языков Кавказа, создание алфавитов для бесписьменных народов, написание грамматик, изучение фольклора, создание литературы. Немало удивили нас и имена ученых, которые сотрудничали в институте: Н.Ф. Яковлев, А.Н. Генко, М.Я. Немировский, Г.П. Сердюченко, М.К. Милых, У.Д. Алиев и др. Институт был связан исследованиями с Академией наук СССР, в его организации и деятельности принимали участие в разное время академики И.И. Мещанинов, Н.Я. Марр; большую работу вел крупный немецкий этнограф и лингвист А.М. Дирр.

Мы собрали обширные материалы по проблематике Горского историко-лингвистического института, в 2017 году издали антологию «Caucasica. Кавказоведение: Страницы прошлого», в которой опубликовали наиболее значимые рукописи архива и библиотеки института.<sup>331</sup> Изучение рукописей работ Горского

---

<sup>331</sup> Caucasica: Кавказоведение. Страницы прошлого. По материалам архива и библиотеки Северо-Кавказского горского историко-лингвистического научно-исследовательского института имен и С.М. Кирова (1926–1937):

института, которые хранятся в архиве, его библиотеке, показало, что мы можем заполнить «отсутствующую структуру» в парадигме лингвистической палеонтологии, представить работы, выполненные в Горском институте с учетом яфетической теории Н.Я. Марра, но вполне самостоятельные по мысли, уникальные по исследуемому материалу (бесписьменные кавказские языки в 1920-е – 1930-е годы) и результатам, вполне значимым и актуальным для теории и практики лингвистической палеонтологии, отечественного и зарубежного языкознания в целом.

Несмотря на разгром марровской яфетической теории в 1950-е годы, некоторые ученики и последователи Н.Я. Марра: И.И. Мещанинов, О.М. Фрейденберг, У.Б. Алиев и др., – продолжали работать, избавляясь от «фантастических крайностей Н.Я. Марра», развивая его главные «рациональные идеи».<sup>332</sup> Так что даже в самое сложное для лингвистики время в нашей стране отечественная наука не утратила значимых позиций в мире в области сравнительно-исторического языкознания. А такими исследованиями, как работы И.И. Мещанинова, О.М. Фрейденберг, а впоследствии Т.В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванова, Ю.С. Степанова, Н.И. Толстого, В.Н. Топорова и др., лингвисты по праву гордятся.<sup>333</sup>

Наши планы были связаны с изучением материалов Горского историко-лингвистического института и введением их в научный обиход. Но постепенно сведения накапливались, по мере изучения отечественной и зарубежной лингвистической традиции выстраивалась общая парадигма лингвистической палеонтологии, связанная со сравнительно-историческим языкознанием. Лингвистическая палеонтология – вспомогательная дисциплина, изучающая древние культуры по данным языка. Важно подчеркнуть вспомогательный характер этой хорошо сформировавшейся научной области. Некоторые ошибки в применении ее методов были обусловлены тем, что восстановление праистории осуществлялось только на основе данных языка – в работах XIX века (А. Пикте, Ф. Юсти, Т. Бенфей), а впоследствии и в «новом учении о языке» Н.Я.

---

Антология / Составители К.Э. Штайн, Д.И. Петренко. – Ростов-на-Дону: «Полиграф-Сервис», 2017.

<sup>332</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. – М.: Школа «Языки славянской культуры», 1997. С.207

<sup>333</sup> Петренко Д.И., Штайн К.Э. Лингвистическая палеонтология культуры. – Ростов-на-Дону: «Полиграф-Сервис», 2016.

Марра (XX век). Анализ языка в реконструкции протокультур – сложнейший и многомерный процесс, требующий постоянных проверок на основе сравнения многочисленных языков, заимствований в них и т.д., поэтому исследование древних культур, в частности протоиндоевропейской, современные ученые ведут комплексно, в соотношении с данными других наук: археологии, истории, этнографии, географии, медицины, биологии и др. (см. работы Э. Бенвениста, Т.В. Гамкрелидзе, Вяч.Вс. Иванова, Ю.С. Степанова, Дж. Мэллори, Д. Адамса и др.).<sup>334</sup> Междисциплинарность не является препятствием самостоятельного развития каждой из данных научных областей.

В 2016 году мы выпустили монографию «Лингвистическая палеонтология культуры», посвященную изучению истории лингвистической палеонтологии. Новые источники, которые мы вводим, – материалы Северо-Кавказского горского историко-лингвистического научно-исследовательского института, в его работе использовались методы этой науки. Эти материалы имеют особую ценность в контексте общей научной парадигмы лингвистической палеонтологии от ее основания Адольфом Пикте в 1850-е годы до наших дней (работы Т.В. Гамкрелидзе, Вяч.Вс. Иванова, Ю.С. Степанова, Дж. Мэллори, Д. Адамса и др.).

*Палеонтология* (от греч. *palaiós* древний, *on*, род. *ontos* существо и *logos* учение) – наука о древних (вымерших) организмах, которые сохранились в виде ископаемых останков или оставили следы своей жизнедеятельности.

---

<sup>334</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974, Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры: В 2 ч. Тбилиси: Изд. Тбилисского ун-та, 1984, Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Школа «Языки славянской культуры», 1997. Mallory J.P., Adams D.Q. The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World. Oxford University Press, 2006, Mallory J.P., Adams D.Q., ed. Encyclopedia of Indo-European Culture. London and Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.



*Лингвистическая палеонтология* – изучение и реконструкция древних культур по данным сравнительно-исторического языкознания.

*Палеонтология речи* – изучение происхождения звуковой речи и языка по данным сравнительно-исторического языкознания.

*Палеография* (греч. palaiós древний и grapho пишу) – наука о развитии письменности, о древних рукописях, имеющая целью определение времени и места их возникновения по форме и типу письма.

В работе Т.В. Гамкрелидзе и Вяч.Вс. Иванова «Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры» (1984) дано, по нашему мнению, лучшее определение лингвистической палеонтологии: «Точнее было бы назвать это направление в языкознании «лингвистической палеонтологией культуры», поскольку объектом исследования является не праязык, а протокультура (в широком антропологическом смысле) носителей этого языка; реконструируется не столько сам язык, сколько внеязыковой мир, отражаемый в рассматриваемых языковых данных».<sup>335</sup> Мы придерживаемся этой номинации дисциплины. Культура при этом рассматривается широко: материальное и духовное в жизни человека, анатомия и естественные функции его организма, археологические раскопки и культуры, архитектура и жилище, одежда и ткани, чувства и эмоции, еда и питье, язык, закон (право), брак и воспитание детей, транспорт, физический мир, собственность, пространственные отношения, время, животные, растительность и сельское хозяйство, война и др. Это опорные концепты в осмыслении древних культур – все, что относится к жизнедеятельности человека.

Лингвистическая палеонтология культуры связана с лингвистической реконструкцией. *Реконструкция* – комплекс приемов восстановления языковых состояний, их форм путем исторического сравнения единиц одного языка – *внутренняя реконструкция*, группы и семьи языков – *внешняя сравнительная реконструкция*. Путем реконструкции воссоздаются явления, формы

---

<sup>335</sup> Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры: В 2 ч. – Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1984. Ч. 2. С.458

или состояния, на основе которых формируется *реконструкт* – модель знания о прошлых этапах развития языка, система отношений родственных языков в разные хронологические периоды.

Отечественная парадигма лингвистической палеонтологии входит в общую европейскую парадигму. Практически ни одно зарубежное исследование не обходит работы Н.Я. Марра, И.И. Мещанинова, и конечно же, беспримерный труд Т.В. Гамкрелидзе и Вяч.Вс. Иванова «Индоевропейский язык и индоевропейцы» (1984). Можно с уверенностью утверждать, что в России не было отставания от европейских ученых ни в XIX, ни в XX веках, во время наиболее интенсивного развития сравнительно-исторического языкознания. Чего только стоят замечательные труды русских ученых А.А. Котляревского, Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, А.Н. Афанасьева, А.Н. Веселовского, В.И. Ветухова, Д.Н. Овсяннико-Куликовского и др.<sup>336</sup>

С такими выдающимися трудами, как книги Т.В. Гамкрелидзе и Вяч.Вс. Иванова, Ю.С. Степанова, наша наука будет востребована, надолго останется на высоком уровне, но есть потребность в учебниках, новых монографиях, особенно в словарях и энциклопедиях, наподобие той, которая издана в Лондоне и Чикаго под редакцией Дж. Мэллори и Д. Адамса – «Энциклопедия индоевропейской культуры» (J.P. Mallory and D.Q. Adams, ed. «Encyclopedia of Indo-European Culture», 1997). Ее сведения вошли в вузовский учебник «Оксфордское введение в протоиндоевропейский язык и протоиндоевропейский мир» (Mallory J.P., Adams D.Q. «The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World». Oxford University Press, 2006). Что касается лингвиста номер один, на исследования которого держат ориентир ученые всего мира, «универсалиста» Н. Хомского, то, будучи «генеративистом», он и сейчас отстаивает позиции универсальной грамматики, определяющей единую глубинную структуру для всех мировых языков. Противостоящие ему «культуралисты» (термины Г. Дойчера), о многих из которых мы здесь упоминали, говорят о некоем общем протоязыковом состоянии людей. Все это очень важно и значимо для понимания того, что единому в своей основе

---

<sup>336</sup> Петренко Д.И., Штайн К.Э. Лингвистическая палеонтология культуры. – Ростов-на-Дону: «Полиграф-Сервис», 2016. СС.. 96–130

человечеству стоит укреплять позиции сотрудничества, культурного диалога, дружбы народов, а не разобщения, расизма, национализма. Сравнительно-историческое языкознание, индоевропеистика ведут к пониманию единства исторических, языковых, культурных истоков всех народов, надеемся, всегда будут способствовать преодолению вражды и ненависти. А самое главное, с помощью метода лингвистической палеонтологии мы все больше и больше будем проникать в тайны прошлого языков и народов всей Земли.

В 1920-е – 1930-е годы мировая лингвистика переживала подъем в связи с повышенным вниманием лингвистов к языкам малых народов, экзотических племен, которые обитали в разных концах земли. Необходимо было по-настоящему определить языковые универсалии, языковые архетипы, на основе широких исследований выделить лексическое ядро мировых языков. Возникло новое направление в языкознании – этнолингвистика. Если классическая индоевропеистика занималась только сравнением языков цивилизованных народов, имеющих развитую письменность и литературу, то в первой половине XX века внимание исследователей сосредоточилось на сравнительном изучении языков индейцев Северной Америки (Э. Сепир), аборигенов Австралии и Океании (Л. Леви-Брюль), народов Кавказа (Н.Я. Марр).

В СССР в 1920-е – 1930-е годы было обращено особое внимание на изучение языков и культур народов Северного Кавказа в связи с тем, что они были бесписьменными. Усилился интерес к древнейшим культурам, языкам народов Закавказья (грузинский, армянский языки).

Разработанные методы лингвистической палеонтологии культуры – дисциплины, которая рассматривает возможности реконструкции древних культур по данным языков, – способствовали ликвидации некоторых пробелов в изучении языков, истории и культуры Армении, при этом особые страницы в парадигмальном развитии лингвистической палеонтологии вписал И.И. Мещанинов (1883–1967), работавший с Н.Я. Марром на протяжении наиболее плодотворного периода его деятельности. Интересы И.И. Мещанинова в течение всей жизни были связаны с урартским (биайнским) языком, он описал его грамматический строй и составил «Аннотированный словарь урартского (биайнского) языка» (издан в 1978 году).

В процессе исследования работ Горского института по лингвистической палеонтологии мы во многом ориентировались на разработки И.И. Мещанинова, который дал, по нашему мнению, образцы многопланового лингвопалеонтологического анализа культуры древних народов, проживавших на территории государства Урарту.

В данной статье мы хотим обратиться к одной из его забытых образцовых работ по лингвистической палеонтологии культуры – «Келишинская билингва» (1962), которая дает интересные сведения по истории правления в государстве Урарту, располагавшегося на территории Армянского нагорья (современные Армения, восточная Турция, северо-западный Иран).

Ранние работы И.И. Мещанинова, археолога по образованию и начальной практической деятельности, написаны с ориентацией на работы Н.Я. Марра по яфетической теории с ее установкой на палеонтологический анализ, использовались данные не только «археологии языка», но и археологии как исторической науки. В особенности привлекались материалы по изучению Древней Армении: «Халдоведение: История древнего Вана, включающего сведения о Закавказье. Система письма и чтение клинописных текстов халдов-урартов» (1927), «Верхний палеолит. Социально-экономическая среда, обусловившая оформление членораздельной звуковой речи» (1931), «К вопросу о стадильности в письме и языке» (1931), «Язык ванской клинописи» в 2 томах (1935), «Новое в учении о языке: Речь на торжественном заседании Юбилейной сессии Академии наук СССР» (1945) и др.

Эти работы лишены крайностей, присущих работам Н.Я. Марра. И.И. Мещанинов склонен рассматривать историю становления языка в связи с системой верований, социальным устройством древнего общества, уровнем развития производства, но только в общем, типологическом ключе. В статье «Верхний палеолит. Социально-экономическая среда, обусловившая оформление членораздельной звуковой речи» И.И. Мещанинов рассматривает древнейшую стадию развития человеческого общества – производственно-тотемическую, на которой производство, например, охота или рыбалка, осознавалось как священное действие – служение тотему – магическому предку племени. Культовый характер первобытного производства И.И. Мещанинов доказывает на основе изучения наскальных рисунков

(пиктограмм). В процессе развития и дифференциации производства определились производственные специализации: охотники, изготовители орудий охоты, земледельцы, – коллективы людей стали объединяться не на основе веры в тотемического прародителя (кабана, волка, медведя), а на основе кровного родства и единства коллективного производства, считает И.И. Мещанинов.

Основной объект охоты, по мнению И.И. Мещанинова, и есть само «задание» охоты, в данном случае «охотиться» означало бы идти бить «кабанов», «медведей», то есть крупную дичь. Назначением охоты является добыча пищи, в частности дичи, мяса и пр. Конкретно в данном примере: мясо и дичь представляют собой свинью, кабана, если они главный объект питания. Добыча дичи и есть сама охота. В таком случае имена тотема, охоты, дичи, мяса, свиньи должны объединиться в одной основе. Язык доносит их именно как дериваты одной основы.<sup>337</sup>

В работе «Грамматический строй урартского языка» (1958–1962) И.И. Мещанинов определяет, что древнейшие письменные памятники Урарту, найденные на территории Советского Союза, относятся к IX–VI векам до н.э., принадлежат народу, называвшему свою страну Биайной. «История этой страны восстанавливается по ассирийским источникам, в которых она именуется Урарту. В научной литературе закрепилось ассирийское название этой страны. Цари ее именуются урартскими, хотя сами они называли себя царями Биайны».<sup>338</sup>

И.И. Мещанинов отмечает, что при заимствовании у Ассирии системы клинописного письма жители Урарту (Биайна) приспособили ее к передаче «своей несемитической речи, что привело к неизбежным отклонениям от строго выдержанного чтения ассирийской графики. Применяя ее слоговые клинописные знаки, биайнскому писцу пришлось комбинировать их и даже, местами, оставлять за ними произношение одним согласным» [там же].

Число обнаруженных надписей Урарту (Биайны) достигает почти четырех сотен. В основном это эпиграфический материал: надписи высекались на строительных камнях, на каменных стелах, на базах колонн, на скалах; имеются надписи на глиняных

---

<sup>337</sup> Мещанинов И.И. Келишинская билингва // Мещанинов И.И. Грамматический строй урартского языка: В 2 ч. – М.: АН СССР, 1962.

<sup>338</sup> Там же, ч. 1, с. 3

табличках, предметах из бронзы, кости и др. В надписях содержатся сведения по топонимике Закавказья первой половины I тысячелетия до н.э., говорится об обитавших в нем племенах, имеются сведения об экономике и быте. Все эти данные представляют значительный интерес для историка Древней Армении. Не менее ценный материал содержится в грамматическом строе языка Урарту (Биайны). Для историка важна не только лексика, но и синтаксические, морфологические конструкции, эргативный строй предложения, наличие видовых форм, сложная суффиксация показателей субъекта в глаголах и др., конечно же, и основной состав лексики. Структура урартского языка дает возможность определить его место и возможные связи с языками Кавказа и языками Передней Азии.

И.И. Мещанинов отмечает особую ценность собрания текстов Урарту (Биайны), изданных А. Сэйсом, начиная с 1882 года, Ж. Сандаджианом (1900), издания текстов с фототипическим воспроизведением М.В. Никольского в работе «Клинообразные надписи Закавказья» (1896), причем его капитальный труд был сосредоточен на исследовании надписей, найденных именно в Армении, и др.

И.И. Мещанинов первым произвел полную дешифровку урартских надписей, составил научное описание урартского языка. Так, используя метод лингвистической палеонтологии при дешифровке текстов древнего государства Урарту, И.И. Мещанинов в работе «Келишинская билингва» (1962) опирается на эргативные синтаксические конструкции, особенности морфологии, морфемного строя лексем урартского и ассирийского языков. Эту работу можно приводить как пример многопланового, тщательного палеонтологического анализа с привлечением всех системных возможностей лингвистики как науки.

И.И. Мещанинов ставит задачу датировать реставрированный памятник. Келишинская билингва – ассиро-урартская двуязычная надпись, высеченная на большой стеле, на одной стороне которой находится ассирийский, на другой – урартский текст. Стела найдена в районе иракского города Ревандуз, первые работы о ней появились в конце XIX века. Надпись на стеле говорит о строительстве храма двумя царствующими особами: Ишпуином и его сыном Менуа. Было много неясного и противоречивого в определении периода закладки храма и царствования этих правителей. Об этой надписи издано много работ, в частности «Урартские клинообразные

надписи» (1960) Г.А. Меликишвили под редакцией И.И. Мещанинова.<sup>339</sup> О билингве как самостоятельном тексте писал И.И. Мещанинов в связи применением метода лингвистической палеонтологии в исследовании древней культуры Урарту.<sup>340</sup>

Обращаем внимание на то, что И.И. Мещанинов исследует древнюю культуру на основе лингвистических данных, в особенности грамматического строя урартского языка, используя другие аспекты (археологию, историю) в качестве дополнительных. Материал по лингвистической палеонтологии культуры Урарту И.И. Мещанинов вводит в книгу «Грамматический строй урартского языка. Структура глагола» (1962), этим самым придавая значимость методу лингвистической палеонтологии как посреднику между языком и культурой, историей Древней Армении.

Дело в том, что в определенный период времени в Урарту царствовал один Ишпуин, а затем Ишпуин и его сын Менуа совместно управляли древним государством. Ишпуин (Ишпуини) – третий известный царь Урарту, правивший около 828–810 годов до н. э. Надпись на стеле гласит: «Когда перед богом (X)алди в город Ардини (Мусасир) явились Ишпуини, сын Сардури, царь великий, царь могущественный, царь вселенной, царь страны Биаинили (асс. – царь страны Наири), правитель Тушпа-города, (и) Менуа, сын Ишпуини, построили они часовню богу (X)алди. На высокой дороге поставили они стелу».<sup>341</sup>

Задача, которую ставит И.И. Мещанинов, – определить, относится ли обнаруженный памятник ко времени единоличного правления Ишпуина или ко времени совместного правления Ишпуина и Менуа. И.И. Мещанинов на основе анализа грамматических особенностей древнего урартского языка определяет, что «Келишинская билингва» относится ко времени правления одного Ишпуина. Вот как он рассуждает: «В надписях, повествующих о совместном правлении двух царей (Ишпуина и Менуи), сказуемое, согласуемое с их именами, ставится во множественном числе, получая при переходных глаголах суффикс -

---

<sup>339</sup> Меликишвили Г.А. Урартские клинообразные надписи. М. АН СССР, 1960.

<sup>340</sup> Мещанинов И.И. Келишинская билингва // Мещанинов И.И. Грамматический строй урартского языка: В 2 ч. – М.: АН СССР, 1962.

<sup>341</sup> Меликишвили Г.А. Урартские клинообразные надписи. М.: АН СССР, 1960.

itu. Этот суффикс может отсутствовать при наличии тех же двух имен, заменяемый объектным суффиксом единственного числа -ni. Такая замена личного окончания глагола обращает на себя внимание в особенности, когда царская титулатура сохраняется только за одним из лиц, указанных в надписи. <...> К сожалению, стела Келишина сохранилась со многими дефектными местами, которые издателям текста приходится реставрировать. Написание имени царевича Менуи без суффикса -ni правильно восстанавливается на стершемся месте строки 4, так же как правильно восстанавливается имя царя Ишпуина с наличием этого суффикса на строках 17 и 26. В таком его написании это ясно читаемое имя выступает на строке 2 той же билингвы: (Iš-)ru-u-i-ni-ni. Начертание имени Менуи без суффикса -ni ясно читается на строке 27: Me-nu-a. В тщательно восстанавливаемом тексте Келишинской билингвы особое внимание обращается на местоположение царского титула. Он помещается в билингве непосредственно за именем Ишпуина, сохраняющим суффикс -ni в его отчетливом чтении (стк. 2–4). С таким суффиксом пишутся имена царей, сопровождаемые царским титулом, и без него, ср., например, над. № 39 Палу: uštabe <sup>m</sup>Menua-ni <sup>m</sup>Išpuinieḫe... <sup>m</sup>Menua-ni <sup>m</sup>Išpuinieḫe ŠARRU DAN.NU ŠARRU alsuine... (стк. 6–7, 18–20). Этим правилам написания царского имени вполне соответствует реставрированный текст билингвы, в котором титулатура царя поставлена за именем Ишпуина и перед именем Менуи. Тем самым подтверждается приурочение царского титула одному Ишпуину. Им совершаются описанные деяния, что подтверждается также ассирийским текстом билингвы, где глагол стоит в 3-м лице единственного числа. Только в третьей части билингвы, в которой к проклятиям Ишпуина присоединяется также Менуа, глагол поставлен в 3-м лице субъекта множественного числа: at-qanad-itu 'пожертвовали-они', tia-itu 'сказали-они' (стк. 28). Анализ текста с отмечаемыми в нем особенностями помещения царской титулатуры и грамматического оформления имен собственных Ишпуина и Менуи позволяют отнести Келишинскую билингву к периоду царствования Ишпуина». <sup>342</sup>

Язык, его грамматика, лексика несут историческую память, которая может помочь в сложных случаях исследования древнейших

---

<sup>342</sup> Мещанинов И.И. Келишинская билингва // Мещанинов И.И. Грамматический строй урартского языка: В 2 ч. – М.: АН СССР, 1962.



народов, их культур, истории. Применение метода лингвистической палеонтологии культуры помогало не только в исследовании древних языков, но и в создании письменности для бесписьменных народов СССР. Лингвистическая палеонтология культуры успешно развивается в настоящее время, создание словарей, фундаментальных исследований способствует пониманию особенностей взаимодействия наших народов, культур, языков.<sup>343</sup>

*Klara Stein, Denis Petrenko*

## LINGUISTIC PALEONTOLOGY OF CULTURE:

### I.I. MESHCHANINOV AND URARTIAN CUNEIFORM INSCRIPTIONS

***Keywords:*** *Meshchaninov, Marr, linguistic paleontology, Urartian inscriptions.*

The analysis of the Urartian inscriptions, presented in the article, is based on the clause that the language, its grammar and vocabulary carry historical memory, which can help in difficult cases of study of the ancient peoples, their culture and history. The application of the linguistic paleontology of culture helped not only in the study of ancient languages, but also in the creation of the writing system for some peoples in the USSR.

---

<sup>343</sup> Петренко Д.И., Штайн К.Э. Лингвистическая палеонтология культуры. – Ростов-на-Дону: «Полиграф-Сервис», 2016.

## THE UNIVERSE, CELESTIAL BODIES AND PHENOMENA IN ARMENIAN MYTHOLOGY

**Key words:** *Universe, Armenian mythology, celestial bodies, Milky Way, Solar System*

The Universe, celestial bodies and phenomena demonstrate a great variety of reflections in many spheres of Armenian mentality and culture, especially in ancient mythology and ritual life. The ideas of the cosmic ocean and the heavenly sea occupy a special place in the Armenian mythological thinking, and reflect the ancient cosmological knowledge, as well as beliefs and cults connected with them.

The first remarkable link between the Universe and Armenian mythology goes back to one of the most ancient gods – *Hayk*. According to *History of the Armenians* by Movses Khorenatsi, the Father of Armenian History (5<sup>th</sup> Ce. AD), Hayk was the patriarch of the nation. After his victory in the battle against the Babylonian king and god Bel, whom he shot with his “wide-arced bow” and “triple-fletched arrow”, the country he had founded was called after him: “Now our country is called Hayk’ after the name of our ancestor Hayk”.<sup>344</sup> Patriarch Hayk was worshipped after his great victory as epic hero and pre-father god. The patriarch’s celestial embodiment in ancient Armenian notions was the stellar-constellation Hayk, corresponding to Greek Orion (Ὠρίων, named after the mythic giant huntsman whom Zeus placed among the stars as a constellation<sup>345</sup>).

The word for the Sun in Armenian is ‘Arev’ or ‘Areg-ak’, and it derives from Ar. The names ‘Armenia’ and ‘Armenians’ come from *Aram/Armen* – the name of the second patriarch of all Armenians. He also struggled against enemies and expanded the country, that was why, as Movses Khorenatsi describes, “he became so powerful and famous that

---

<sup>344</sup> The whole story see: Movses Khorenatsi, *History of the Armenians* (trans. and comment. on the literary sources by Robert W. Thomson), Cambridge, Massachusetts, L., England, 1978, book 1, ch. 10-12.

<sup>345</sup> *Dictionary of Classical Mythology* (by J.E. Zimmerman), Toronto-New York-London-Sydney, p. 184-185.

by his name up to today... the nations living around us call our country”.<sup>346</sup>

The ancient Armenian solar god *Ara*, the dying (departing) and resurrecting (returning) god of spring (as Egyptian Osiris, Phrygian Attis, Greek Adonis, etc.) also correlates to Arev/Sun. Khorenatsi tells us the legend about Ara’s war against Assyrian queen Shamiram (Greek Σεμίραμις – Semiramis), in which Ara was killed.<sup>347</sup> In the earlier version of the myth, the dog-like Aralez gods resurrected Ara, and he returned to his people. This may be confirmed by Plato’s description of an Armenian soldier’s – Er’s (Ar) death at the battle-field, and his rebirth after staying twelve days in the afterlife world.<sup>348</sup> The Greek reminiscence of Ara’s legend indicates the importance of the worship of dying and rising deities as mythic personifications of sunrise and sunset, as well as the hibernation of the nature in winter and its awakening in spring. In Armenian folk beliefs there are dog-like deities – Aralezes, who resurrect heroes fallen on the battle against enemies.<sup>349</sup> Mount Ara in Armenia has the shapes of a lying man – the dead king Ara. And Mount Aragatz is considered to be Ara’s throne where he used to sit after his revival. Ara’s image was also connected with the red planet Mars (like Greek Ares and Roman Mars).

Movses Khorenatsi has also preserved the song of “Vahagn’s Birth” performed by bards in one of the Armenian provinces:

*Heaven was in travail, earth was in travail,  
The purple sea was also in travail;  
In the sea, travail also gripped the red reed.  
From the tube of the reed came forth smoke,  
From the tube of the reed came forth flame.  
From the flame, a blond young boy ran out.  
He had fire hair, and had flame beard,*

---

<sup>346</sup> The whole story see: Movses Khorenatsi, 1, 12-14.

<sup>347</sup> Ibid, 1, 15.

<sup>348</sup> “Er, the son of Armenius..., once upon a time was slain in battle, and when the corpses were taken up on the tenth day already decayed, was found intact, and having been brought home, at the moment of his funeral, on the twelfth day as he lay upon the pyre, revived, and after coming to life related what, he said, he had seen in the world beyond” (Plato, Republic, X, 614c).

<sup>349</sup> ՄլիշանՂ., Հինհայաստանիմեթաֆանասականկրոնքնաշայոց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1895, pp. 177-179; ՂափանցյանԳր., Արագեղեցկիպաշտամունքը, Երևան, 1944, pp. 28-34.

*And his eyes were suns.*<sup>350</sup>

This verse is one of the most ancient Indo-European cosmogonic (or creation) and theogonic myths.<sup>351</sup> The relations between the Earth and the Sky, the Seawater and Plant life, the Sun and Fire are obvious. The world elements make the interconnection in the Universe where the Cosmic Waters – *the purple sea* – the Ubiverse gives birth to the Sun personified in Vahagn.

The Van region, one of the central areas of Indo-Europeans<sup>352</sup>, was also a major center of Sun worship. According to Armenian folk tradition the Sun is a golden-haired youth riding his gold chariot through the sky during the daytime, and at night he goes into Van Lake to have his bath and rest in order to be ready in the morning for his day-long procession. This narrative goes through many fairy tales, generally depicting the Sun (dry) and the Moon (humid) as brother and sister (sometimes vice versa). Another central area of I-E tribes was the Ayrarat region, the biggest one in historical Armenia, situated around Ararat, the Biblical mountain where Noah Ark descended. According to folk tradition, the peak of mount Ararat is the place where the Sun has its rest during the daytime.

In Ararat Kingdom, known as Urartu (Biainili, Van Kingdom – 9<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> Ce.) the gods of the supreme triad – Haldi, Teisheba, Shivini, and their females, personified celestial bodies or phenomena. Haldi symbolized the largest planet of the Solar System, and his wife Arubaini (Bagvarti) was a solar goddess. Teisheba and his wife were thunderous deities. Shivini personified the Sun, his symbol on the seals with sacral contents was the winged solar disk. The planets of the Solar System were personified by different deities: Mercury by Ardi, Venus by Sardi, the Moon by Melardi (Selardi), Saturnus by Sinuardi ('Ardi' meaning 'luminary'). In Urartu

---

<sup>350</sup> Movses Khorenatsi, 1, 31.

<sup>351</sup> Топоров В.Н., Об отражении одного индоевропейского мифа в древнеармянской традиции.- Историко-филологический журнал, Ереван, 1977, № 3, с. 88-106.

<sup>352</sup> About the I-E homeland see: Gamkrelidze Th.V., Ivanov V.V., Indo-European and the Indo-Europeans: A Reconstruction and Historical Analysis of a Proto-Language and a Proto-Culture (Trends in Linguistics: Studies and Monographs 80, 2 Volume Set), Reprint 2010.- <https://www.amazon.com/Indo-European-Indo-Europeans-Reconstruction-Proto-Language-Proto-Culture/dp/3110147289>

the idea of the Tree of Life – the symbol of connection between Heaven (Universe) and Earth (Dungeon) was developed.<sup>353</sup>

In the post-Urartian – the Artashesyan-Ervanduni-Arshakuni (Orontid-Artaxias-Arsacid) periods of Armenian history the supreme god of the pantheon – Aramazd, like Իլալի, was a thunder and lightning deity, similar to Greek Zeus and Roman Jupiter. The rainbow was the divine belt of Aramazd. His wife – the beloved Armenian goddess Anahit was called Gold-haired and Gold-fingered, ‘gold’ symbolizing the Sun-color and rays. The supreme couple’s daughter Astghik, whose name means ‘star’ in Armenian, was the goddess of love and beauty personifying Venus – the brightest star in the morning and evening sky. Aramazd’s messenger Tir – the patron god of writing and the sender of dreams, personified Mercury, Greek Hermes (Ἑρμῆς) – the emissary and messenger of Olympian gods, the conductor of souls into the afterworld.<sup>354</sup>

A typical solar god was Mihr (Mher) whose cult had ancient roots, going back to the worship of fire and home fireplace. Its widespread image is reflected in such words as ‘mehyan’ – heathen temple; the name of February in the Armenian calendar is ‘Mehekan’ meaning ‘Mihrian’. He was the Armenian parallel of Indo-Iranian deities – Vedic Mitra and Zoroastrian Mithra, whose cults were spread in the Roman Empire as Mithraism (1<sup>st</sup> – 4<sup>th</sup> Ce. AD). But unlike Roman Mythra, Armenian Mihr lasted long: echoes of his cult appear in the images of Armenian epic heroes Great Mher (Lion of Sassoun) and Little Mher (7<sup>th</sup> – 9<sup>th</sup> Ce. AD). The latter closed himself in the Raven Rock called Mher’s Door (Kaldian Gates near the Van fortress), because he outraged at the world’s injustices, and he will stay there with his fiery horse until honesty, peace and prosperity win in the world, when “a grain of wheat is as big as the the berry of sweet-briar, and a grain of barley grows to the size of a

---

<sup>353</sup> About Urartian religion see: ՀմայակյանՍ., Վանիթրագավորությանպետականկրոնը, Երևան, 1990; Wartke R.B., Urartu – Das Reich am Ararat.-Kulturgeschichte der Antiken Welt, Bd. 59, Mainz, 1993; Salvini M., Geschichte und Kultur der Urartäer, Darmstadt, 1995; Zimansky P.E., Ancient Ararat. A Handbook of Urartian Studies, New York, 1998; Ayvazyan S., Etymologies of Urartian Theonyms.- Journal of Armenian Studies, Yerevan, 2017, № 1, pp. 22-50.

<sup>354</sup> Dictionary of Classical Mythology, p. 124-125; Burkert Walter, Greek Religion, Harvard University Press, 1985, pp. 156-158.

hazel-nut”, he will be allowed to get out from there.<sup>355</sup> According to a folk legend, in the stone-prison of Mher there is a rotating wheel-of-fate hanging from the sky, keeping the connection between the Cosmos and the Earth, and in some way – between the Space and the epic hero.

In Armenian mythology, a special reflection has the Milky Way. An ancient myth is recorded in *Cosmology and Calendar* by Anania Shirakatsi (7<sup>th</sup> Ce.): *When the prefather of the Armenians Vahagn was stealing straw from the Assyrian king Barsham for his folk in a cold winter time, some straw spilled and made the Straw-Thief’s Way, or the Straw Thief’s Trace – the second name for Milky Way in Armenian.*<sup>356</sup> He also gives the scientific explanation of the cosmic phenomenon.

Of course, the Sun was in the center of all the notions connected with heavenly bodies. General Xenophontis, the Greek historian, witnesses that at Mihr’s festivals in Armenia they used to sacrifice a huge number of stallions, some thousand heads as the horse was one of solar symbols. And he himself gives his horse to the chief of an Armenian village to make a sacrifice to the Sun God.<sup>357</sup>

Some ethnographical traditions keep alive the solar worship up to our days. One of them is the Christian feast of Jesus Presentation at the Temple having some of its roots from the heathen festival of Sun’s magic rebirth. This celebration, called Trndez, is very popular now among the people, especially the youth who makes bonfire, sing and dance around and jump over when it begins to fade. The top of the festivity is the new-weds’ jump; the idea is to achieve good luck and happiness, to have fertile marriage with many children, and prosperous family. Our ancestors celebrated the feast on Mihr’s birthday – the 14<sup>th</sup> of Mehekan-February. The Armenian Apostolic Church celebrates on the same day the feast of Jesus Presentation to the Temple when he was 40 days old (Christmas by the Armenian Apostolic Church calendar is on January 6), and blesses the candles that people take home to make bonfires in their yards.

One of Mihr’s temples, the only surviving heathen temple in Armenia, is in Garni. It is a splendid monument of pre-Christian architecture of the 1<sup>st</sup> century AD built by the Armenian king “the Sun

---

<sup>355</sup> Daredevils of Sassoun. The Armenian Epic by Leon Surmelian, London, 1964, pp. 71-94, 231-250.

<sup>356</sup> ԱնանիաՇիրակացի, Տիեզերագիտութիւննստմար, Երևան, 1940, p. 37.

<sup>357</sup> Xenophontis, Anabasis, IV, 34, 98.

(Helois) Tiridates I of Greater Armenia” in the summer residence of the Arshakuni kings, in Garni fort.<sup>358</sup> The temple has 24 columns symbolizing the hours of the day and the Sun circle around it. The temple is at the edge of a triangular cliff that overlooks the ravine of the Azat River and the Geghama mountains.

Another magnificent archeological monument is in Commagene, built in 40s BC by Armenian king Antiochus I Ervanduni, on the slopes of Nemrut Mountain of the Armenian Taurus. This monument was also dedicated to the Sun. The huge stone sculptures of gods Aramazd, Mihr, Vahagn, goddess Anahit, and the king himself, together with the huge heads of lion and eagle – the symbols of royal power, stand on eastern and western slopes of the artificial hill of 50 m high. The solar gods, the king and the whole group, up to now meet the beloved celestial luminary in the morning, and see it off to retire in the evening, reflecting the worship of sunrise and sunset.

Thus, it is obvious that ancient Armenians’ knowledge of the Space was on a high level, and their beliefs and cults were full of solar, lunar, astral deities, as well as gods and goddesses personifying cosmic and heavenly phenomena, such as sunrise and sunset, thunder and lightning, rainbow, etc. The worship of different deities personifying the Sun and the Moon, planets of the Solar System and stellar-constellations, myths about the Milky Way (Galaxy), and many artifacts prove the unique interpretation of the Universe in Ancient Armenian mentality and culture. The ancient myths about the Universe and the Sky have left traces in the national epic heroes’ images, in temple architecture, and in ethnographic reality of the Armenian people.

*Գոհար Վարդումյան*

**ՏԻԵԶԵՆՔԸ, ԵՐԿՆԱՅԻՆ ՄԱՐՄԻՆՆԵՐԸ ԵՎ ԵՐԵՎՈՒՅԹՆԵՐԸ**

**ՀԱՅՈՑ ԴԻՑԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ**

*Հիմնաբառեր՝ Տիեզերք, հայկական դիցաբանություն, երկնային մարմիններ, Ծիր Գաթին, Արեգակնային համակարգություն*

Հին Հայաստանում Տիեզերքի մասին գիտելիքը բավականին զարգացած էր, և դա իր արտացոլումն է գտել դիցաբանության և բանավոր ստեղծագործության մեջ, որտեղ Երկնային ծովը և Արեգակնային համակարգությունը, Ծիր Գաթինը, աստղերն ու համաստեղությունները,

---

<sup>358</sup>Lang David Marshall, Armenia: Cradle of Civilization. London, 1970, p.144-146.

ծիածանն ու որոտ-կայծակը լայնորեն ներկայացված են ինչպես հայրենիքի համար պայքարող դյուցազնահերոսների, այնպես էլ աստվածների ու դիցուհիների կերպարներում, որոնք մարմնավորում էին այս կամ այն լուսատուն, մոլորակը կամ երևույթը: Նրանց ձևոված տաճարներ ու սրբարաններ են կառուցվել, բազմաթիվ առասպելներ հյուսվել, տոնահանդեսներ կատարվել դեռևս հնագույն ժամանակներից ի վեր: Այդ կերպարները և նրանց նվիրված հուշարձանները պահպանվել են ոչ միայն հետագա դարերում, այլև պատմա-մշակութային ժառանգության, ազգագրական ու բանահյուսական իրողությունների՝ գրույցների, ծեսերի, սովորույթների և ավանդույթների տեսքով հասել մինչ մեր օրերը:

*Гоар Вардумян*

### **ВСЕЛЕННАЯ, НЕБЕСНЫЕ ТЕЛА И ЯВЛЕНИЯ В АРМЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ**

*Ключевые слова:* Вселенная, армянская мифология, небесные тела, Млечный путь, Солнечная система

В древней Армении знания о Вселенной, Космическом океане, небесных телах и явлениях были весьма богаты, и это нашло отражение в мифологии и устном творчестве, где Космос и Солнечная система, Млечный путь, звезды и созвездия, радуга и гром-молния широко представлены как в образах эпических героев, сражающихся за родину, так и богов и богинь, олицетворяющих ту или иную планету, небесное светило или явление. В их честь воздвигали храмы и святилища, о них рассказывали мифы, им были посвящены празднества еще с древнейших времен. Их образы и связанные с ними памятники сохранились не только в последующие века, но и дошли до наших дней в виде историко-культурного наследия, этнографических и фольклорных реалий – обрядов, обычаев, повествований и традиций.



## АРМЯНЕ В НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОМ ДВИЖЕНИИ ИНДИИ В 1870-74 ГОДАХ

**Ключевые слова:** национально-освободительное движение, Ост-Индийская компания, Новая Джульфа, Западная Бенгалия, Индийский национальный конгресс, джугинские армяне

Столетиями проживая в Индии, армяне становились непосредственными очевидцами, а порой и участниками происходивших там исторических событий. Причем ценные сведения об Индии и армяно-индийских отношениях сохранились именно в армянских исторических источниках.

В Британском музее хранятся армянские рукописи, касающиеся Индии и армяно-индийских отношений XVII-XVIII вв., написанные в Сурате, Калькутте, Мадрасе и Н. Джуге. К концу XVIII в. относится работа двух крупных армянских ученых О.Говерана и Г.Инджиджяна «География Индии». Интересным источником по истории Индии конца XVIII в. является «Жизнеописание Хайдара Али» индийского армянина Акопа Симоняна, лично знавшего Хайдара Али. «История Индии» Товмаса Ходжамалаяна содержит уникальную информацию о жизни и деятельности армян Индии. Ценные сведения об Индии и армяно-индийских отношениях содержатся и в известных армянских изданиях Индии - «Аздараре», (Мадрас, 1793-1795); «Штемаране» (Калькутта, 1822-1823); «Азгасере» (Калькутта, 1845-1848); «Азгасере Араратян» (Калькутта, 1848-1852); «Усумнасере» (1849-1853); «Ехбайрасере» (1862-1863); «Ара» (на английском языке, 1898-1895); «Нор Аздараре» (Калькутта, 1949-1955). Материалы этих изданий рассеяны по всему миру - в Матенадаране, в хранилищах армянских рукописей конгрегации мхитаристов-армян в Венеции и Вене, Иерусалимском монастыре Св. Иакова, в сборниках Берлина, Константинополя, Лондона, Парижа и т. д. Но особенно богато хранилище армянских рукописей Исфагана в монастыре Аменапквич, епархии которого в течение многих веков подчинялись армяне Индии и Ирана. Туда посылались дневники, документы деловых операций и завещания персидских и индийских армян, там была собрана основная часть армянских рукописей,

написанных в Индии и соседних странах. Возможно, армяне впервые пришли в Индию около 2000 г. до н.э. из Ассирии вместе с войсками Семирамиды. Самые ранние упоминания о взаимоотношениях армян и индийцев можно найти у Ксенофонта (430-355 до н.э.). Однако известно, что в 327 г. до н.э. армяне пришли в Индию в составе войск Александра Великого. Задолго до появления европейцев в Индии армяне играли значительную роль в жизни страны и вели обширную торговлю почти со всеми крупными странами Европы и Азии, европейцы, поселившиеся в Индии в первой половине XVII в., воспользовались связями армян и через них сумели получить у индийских правителей разрешение на строительство и на торговлю в Индии. Армянином был один из членов французской делегации, отправленной к Аурангзебу из Эфиопии. Франсуа Бернье с недовольством сообщает, что Великий Могол первым принял армянина, имел с ним беседу и одарил его подарками.

В XVII в. армянские общины в Индии начали активно пополняться джугинскими армянами. Это противоречило интересам проникших в Индию европейцев, особенно англичан, стремившихся ограничить деятельность армян в Индии. Они стали привлекать на свою сторону индийских армян и постепенно брать под контроль их деятельность. Англичане предложили индийским армянам проект договора с Ост-Индской компанией, по которому армяне получали все привилегии и права британского гражданства в Индии. Армянам было разрешено поселяться и свободно торговать в городах. В качестве дальнейшего поощрения англичане выделяли армянам земли для церквей, которые должны были первоначально строиться за счет компании. Этот договор был принят частью индийских армян и подписан Ходжа Фанос Калантаром в 1668 г. Однако с середины XVII в. отношения между армянами и английской Ост-Индской компанией резко ухудшились в связи с активным участием армян в индийских восстаниях против европейских захватчиков, о чем подробно сообщает Т. Ходжамалян в «Истории Индии». Новая Джульфа была важна для армянских общин в Индии, хотя присутствие армян на субконтиненте предшествовало созданию Новой Джульфы в 1605 году. В 17 веке купцы Джульфы расширили свою торговую сеть в Южной Азии и в начале 18-го века Предстоятель Новой Джульфы имел юрисдикцию над армянскими конгрегациями в Индии и Яве.

Есть несколько свидетельств, указывающих на армянские поселения на субконтиненте до XVI века. Самый ранний сохранившийся источник для армянских путешественников - это маршрут (Кевоник), который предполагает, что армяне уже были в первой четверти XII века, знакомы с далекими землями Индии, соседними островами Малайского архипелага и Индийским океаном. К началу XVI века армянские купцы начинают фигурировать в европейских источниках как те, кто использовал остров Хормуз в устье Персидского залива для их транзитной торговли с Камбей и Диу, расположенными на западном побережье в Гуджарате, а далее на юг до Гоа. Первые надежные ссылки найдены в португальских источниках с первой четверти XVI века (Гулбенкян). Армянские купцы, которые жили в Пуликате, в королевстве Виджаянагар на юге Индии, первыми привели португальских торговцев в церковь с гробницей апостола святого Фомы в маленьком городке Милапур, впоследствии переименованном в Сан-Томе, на окраины Мадраса (Чинапатам). Франсуа Мартин (1636-1706), который в 1674 году основал Pondichéry (Puducherry), будущую столицу французской колонии в Западной Бенгалии, Армянская миграция ускорилась после основания Новой Джульфы в 1605 году. К середине века торговцы Юлфана посещали и проживали в Хугли (Хугли), Патне и Калькутте на севере Индии, а также в Хайдарабаде, Голконда и Масулипатам (Махили Бандар) на юге. В Священной церкви Калькутты в Назарете, которая была построена в 1724 году на армянском кладбище, самая старая надгробие датирована 1630 годом. Это свидетельствует о том, что армяне поселились около Калькутты не менее чем за 50 лет до того, как Британская Ост-Индская компания основала свою первую фабрику (то есть , укрепленная торговая станция) в 1690 году. Наиболее заметным поселением в Джулфэнне в Бенгалии был Чинсура (Чункура, в документах Джульфы), как маленький Чикра, небольшой городок к северу от Калькутты, недалеко от процветающего порта Гугли. Его армянское присутствие датируется 1640-ми годами а в 1695 году купец-юлфан щедро финансировал строительство церкви Святого Иоанна Крестителя Чинура отказался после 1720 года,

В течение 17-го века Вид Новой Джульфы установил свою юрисдикцию над армянскими конгрегациями в Индии. Примат систематически назначал джульфских священников в церкви

епархии в Индии, чтобы сохранить этнорелигиозную самобытность этих общин и более эффективно собирать налоги и пожертвования от богатых торговцев. Предстоятель Мовсес Джуаеци (1706-1725) официально привел армянские конгрегации в Индии и Яве под юрисдикцию епархии Новой Джульфы. После 1724 года старший священник Священной церкви Назарета в Калькутте имел юрисдикцию в отношении церквей Чинуры, Саидабада (Саидабада) и Джахангира Нагара. К 1793 году, в Бомбее, Шахджаханабаде, Аурангабаде и Лахоре были общины Джульфы. Но армяне жили и на португальском Гоа и французском Пондичери около Мадраса и французского Чандернагора (Чандангагар) недалеко от Калькутты. Самое важное армянское поселение было в Мадрасе, где в первой половине XVIII века армяне были хорошо интегрированы в британскую колониальную администрацию. Юльфанские купцы поселились в Мадрасе уже в 1666 году. Его армянская церковь датируется 1712 годом, а в 1772 году первое здание было заменено другим. Первая армянская пресса в Индии была открыта в Мадрасе, а в Северной тетрака или кочи-йордараке (1772) был опубликован юридический трактат о разработке республиканской конституции для будущего армянского государства. Между 1794 и 1796 годами пресса также опубликовала первый армянский журнал «Азадарар».

Индийское национально-освободительное движение включало широкий спектр политических организаций, философий, и движений, которые объединяла общая цель прекращения британского колониального господства в Южной Азии. Первые организованные движения за освобождение Индии появились в Бенгалии. Вначале они выступали за использование военной силы для обретения независимости, но позднее перешли к политической борьбе, главной вехой в развитии которой стало образование Индийского национального конгресса.

Индийское национально-освободительное движение было массовым движением, в котором приняли участие различные слои общества и которое прошло через процесс постоянной идеологической эволюции. Хотя базовой идеологией движения был антиколониализм, его также вдохновляло идея будущего независимого капиталистического развития в совокупности со светской, демократической, республиканской и либеральной политической структурой. Участие армян в освободительной борьбе индийского народа против Британии было столь значительным, а

армяне пользовались таким огромным уважением у индийцев, что в дни побед над врагом в городах и селах Индии наряду с индийскими знаменами поднимались и армянские знамена с крестом. Видными военачальниками, кроме Горген-Хана (Григор Арутюнян), в освободительном движении в Индии были Петрос Аствацатрян, Казар Акопян, Масех Бабаджян Маркар Арутюнян, В. Калантарян. Освободительная борьба индийского народа, которая происходила при непосредственном участии армян Индии, оказала огромное влияние на формирование идей деятелей армянского освободительного движения в Индии, таких как Иосиф Эмин, Шаамир Шаамирян, Мовсес Баграмян и др. Кроме того, она предопределила будущую победу индийского народа в борьбе за свою свободу и независимость.

*Տիգրան Անանիկյան*

**ՀԱՅԵՐԸ ԵՎ ՀՆԴԿԱՍՏԱՆԻ 1870-74 ԹԹ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԶՍԱԳՐԱԿԱՆ  
ՇԱՐՇՈՒՄԸ**

*Հիմնաբառեր՝ ազգային ազատագրական շարժում, Արևելահնդկական ընկերություն, Նոր Ջուլհա (Ջուլֆա), Արևմտյան Բենգալիա, Հնդկաստանի ազգային կոնգրես, Ջյուդայի հայերը*

Արևելահնդկական անգլիական առևտրական ընկերությունը հայ վաճառականների առևտրատնտեսական կյանքից դուրս մղելու քաղաքականություններ վրում: Շուտով Եվրոպայի առևտրականների հետ հակասությունները վերածվում են թշնամանքի: Հայերը սկսում են մասնակցել տեղի բնակչության եվրոպացիների դեմ մղվող պայքարին: Հայ-Հնդկական համատեղ պայքարի նշանակալի իրադարձություններ տեղի ունեցան 1760-1764թթ. Բենգալիայում:

*Tigran Ananikyan*

**ARMENIANS DURING 1870-1874 NATIONAL LIBERATION  
MOVEMENT IN INDIA**

*Key words: liberation movement, East Indian Company, New Julfa, West Bengal, Indian National Congress. Julfa Armenians*

The British East Indian Company led the police to eject Armenian merchants from trade economic life. Soon the contradictions and discrepancy with European merchants changed into hostility. The Armenians began to participate in the struggle of local inhabitation with European merchants. The important events of Armenian-Indian combined struggle took place in Bengal in 1760-1764.

**ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՑՈՒՄԸ ՄԻՋԱՆԱՐԿԱՅԱԿԱՆ  
ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

(4-րդ դասարանի օրինակով)

***Հանգուցային բառեր՝ մայրենի լեզու, մաթեմատիկա, կերպարվեստ, ժողովրդական բանահյուսություն, գրական ստեղծագործություն, էպոս, հեքիաթ, կոնցերտ, սիմֆոնիա:***

Երաժշտություն և մայրենի լեզու փոխլրացնող իրողություններին անդրադարձել է դեռ հայ մեծ երգահան Կոմիտասը. «Հայ երաժշտությունը այնքան հարագատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն, որքան իր լեզուն ու գրականությունը»<sup>359</sup>: Երաժշտության լեզուն զուգադրվում է խոսակցական լեզվին որպես ժողովրդական հարստություն, որ պետք է լավ իմանա յուրաքանչյուր անհատ:

Մայրենի լեզվի դասերին ուսուցանվում են գրական ստեղծագործություններ, որոնց հեղինակները մի դեպքում ժողովուրդն է, մյուս դեպքում գրողներն են: Երաժշտությունն ու երգն էլ կարող են ստեղծագործել ժողովուրդը և անհատ-կոմպոզիտորներ: Որպես ժողովրդական ստեղծագործության մշակող-հեղինակ՝ աշակերտները ճանաչում են Հովհաննես Թումանյանին: Երաժշտության դասերին նրանք ծանոթանում են Կոմիտասին՝ որպես հայկական ժողովրդական երգի և երաժշտության մշակողի:

Ժողովրդական ստեղծագործության մասին երկու մեծերը՝ Հովհ. Թումանյանը և Կոմիտասը իրենց խոսքն են ասել. «*Ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը, գնացե՛ք և սովորեցե՛ք նրանից*»<sup>360</sup>: «*Հեքիաթները անդունդներ են՝ խորը, անձայր, անվերջ հարուստ ու շքեղ աշխարհ: Հեքիաթը ամենաբարձր ստեղծագործությունն է, նույնիսկ հանճարները հեքիաթներ չեն կարողանում ստեղծել, բայց հեքիաթների են ձգտում*»<sup>361</sup>:

Երաժշտություն առարկայի դասավանդման շրջանակներում 4-րդ դասարանում առաջարկում ենք ունենալ **երաժշտաբառարան**, այն

<sup>359</sup> Յուզբաշյան Յ., Փահլևանյան Ա., Լուսինյան Ա., Երաժշտություն, Դասագիրք հանրակրթական հիմնական դպրոցի 4-րդ դասարանի համար, Երևան, Զանգակ հրատարակչություն, 2014, էջ 5:

<sup>360</sup> Բրուտյան Մ., Երգահան Կոմիտաս վարդապետը, <http://echmiadzin.asj-oa.am/3190/1/18.pdf> Հասանելի է 18. 11. 2018 թ., էջ 18:

<sup>361</sup> Հ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1994, էջ 740:

բաժանել 3 մասի՝ *հեղինակներ, տերմիններ, երգի բառեր*: Աշակերտների բնական հետաքրքրասիրությունը խթանելու և զարգացնելու նպատակով առաջարկում ենք կիրառել պարբերական մոդելի<sup>362</sup> հաճախակի օգտագործման մեթոդաբանությունը՝ ամբողջ տարվա ընթացքում գրառումների, նկարագրողման և գեղարվեստական կոմպոզիցիաների միջոցով լրացնել բառարանը՝ որպես փոքրիկ հանրագիտարան:

1. ***Հեղինակներ*** բաժնում «Կոմիտաս» և «Հովհ. Թումանյան» զուգադրությամբ ենք առաջարկում քննել երկու մեծերի կենսագրությունները՝ հիմքում ունենալով Պ. Սևակի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի առաջին հատվածը: Երկու հեղինակների կենսագրության ուսուցման շրջանակներում աշակերտների ուշադրությանն ենք դարձնում այն տեղանունները, որոնք կապված են հեղինակների կենսագրության հետ:

Թումանյան գրողի կենսագրության մեջ կարևոր են *Լոռի, Դսեղ, Ջալալօղլի, Թիֆլիս, Կոստանդնուպոլիս, Մոսկվա* տեղանունները: Կոմիտաս երգահանի անվան հետ են կապվում *Փոքր Ասիա, Քյոթահիա, Էջմիածին, Բեռլին, Վենետիկ, Շվեյցարիա, Փարիզ, Եգիպտոս, Պոլիս, Երևան* տեղանունները, որոնցից յուրաքանչյուրը կարևոր դեր ունի հեղինակի կենսագրության մեջ: Տեղանուններին զուգահեռ աշակերտները ծանոթանում են նաև հայկական կրթօջախների անվանումներին, որտեղ իրենց ուսումն են ստացել հայ բազմաթիվ հեղինակներ: Տվյալ դեպքում նրանք տեղեկություններ են ներկայացնում Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի և Էջմիածնի Գևորգյան ձեմարանի մասին:

Որպես երաժիշտ հեղինակներ՝ աշակերտները 4-րդ դասարանում ծանոթանում են նաև *Արամ Խաչատրյանի, Գրիգոր Եղիազարյանի, Աշոտ Սաթյանի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Առնո Բաբաջանյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Էդվարդ Միքոդյանի, Ղազարոս Սարյանի, Ռոբերտ Ամիրխանյանի, Արեգ Լուսինյանի* հետ: Արամ Խաչատրյան երաժիշտ հեղինակին աշակերտները ծանոթացել են

---

<sup>362</sup> Կառուցողական կրթության հիմունքները և մեթոդները, Ձեռնարկ ուսուցիչների համար, Տիգրան Մեծ հրատարակչություն, Երևան, 2004, էջ 63:

Մայրենիի դասերին՝ «Արամ Խաչատրյանի հետ»<sup>363</sup> դասի շրջանակներում:

«Երաժշտությունը սահմաններ չի ճանաչում» թեմայի շրջանակներում աշակերտներին են ներկայացվում տեղեկություններ *Մայաթ-Նովայի, Ալեքսանդր Մպենդիարյանի, սփյուռքահայ կոմպոզիտորներ Մերգել Բալասանյանի, Լորիս Ճգնավորյանի, Շառլ Ազնավուրի, Ժորժ Կառվարենցի, Ալան Հովհաննեսի* մասին:

Օտարազգի կոմպոզիտորներից աշակերտներին ներկայացվում են ռուս հեղինակներ *Միխայիլ Իպոլիտով-Իվանովը* և *Անդրեյ Շտոգարենկոն*, որոնց ստեղծագործությունների ուսուցումը կազմակերպում ենք ռուսաց լեզվի դասերի համադրմամբ:

2. *Տեքստներ* բաժնում առանձին խմբով են ուսուցանվում օտարաբանությունները, ինչպես՝ *կվարտետ* բառը լատիներեն է և նշանակում է չորս նվագողներից կամ երգիչներից կազմված խումբ՝ *քառյակ*: Երաժշտական յուրաքանչյուր տերմինի բացատրություն ուղեկցվում է նվագարանների անվանումներով, որոնք բառատեսերերում ներկայացվում են առանձին խմբերով: 4-րդ դասարանում աշակերտները *կվարտետ* հասկացության իմացության շրջանակներում ծանոթանում են *ջութակի, ալտի, թավջութակի* հետ: Այնուհետև իբրև առանձին դաս նրանց են ներկայացվում ժողովրդական նվագարանները *շվին, սրինգը, բլուլը, դուդուկը, զուռնան, պարկապզուկը, սազը, քամանին, քամանչան, թառը, քանոնը, սանթուրը, դափը, դհուլը*<sup>364</sup>: «Օրոր»<sup>365</sup> երգի ուսուցաման շրջանակներում կիրառվում է *սոնիկա* հասկացությունը՝ «*մեղեդիական համակարգի միակ հնչյունը, որ հանդես է գալիս որպես կայուն կենտրոն՝ իր շուրջը համախմբելով և դեպի իրեն ձգելով բոլոր մյուս, անկայուն հնչյունները*»<sup>366</sup> բովանդակությամբ, որը սլավոներեն բառ է՝ «համաձայնեցվածություն, կարգավորվածություն» իմաստով:

<sup>363</sup> Թորոսյան Կ., Մարգարյան Վ., Խաչատրյան Հ., Չիբուխյան Կ., Մայրենի, Դասագիրք 4-րդ դասարանի համար, Մանմար հրատարակչություն, Երևան, 2015, էջ 12:

<sup>364</sup> Յուզբաշյան Յ., Փահլևանյան Ա., Լուսինյան Ա., Երաժշտություն, Դասագիրք հանրակրթական հիմնական դպրոցի 4-րդ դասարանի համար, Երևան, Զանգակ հրատարակչություն, 2014, էջ 40-41:

<sup>365</sup> Նույն տեղում, էջ 33:

<sup>366</sup> Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 4 էջ 467



Արամ Խաչատրյանի կենսագրությանը զուգահեռ ներկայացվում է *կոնցերտ* հասկացության ուսուցումը՝ որպես դասական կոմպոզիտորների արվեստում ձևավորված բազմամաս ստեղծագործություն: Բառն ունի իտալերեն ծագում՝ concerto, և բառացի նշանակում է «համատեղ, համաձայնեցված»: Կոնցերտը գրվում է ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, կազմված է երեք մասից և սկսվում է նախանվագով և շարունակվում ջութակի մենանվագով<sup>367</sup>: Որպես իրար փոխլրացնող իրողություն՝ *կոնցերտ* հասկացությանը զուգահեռ ներկայացվում են նաև *սիմֆոնիա* և *սիմֆոնիկ* հասկացությունները՝ «երաժշտական ստեղծագործություն նվագախմբի համար», «համանվագային» իմաստներով:

Տերմիններ բաժնի երկրորդ ենթամասում են ներկայացվում երաժշտական ժողովրդական ստեղծագործությունների ժանրերը՝ *հորովելը, պարերգերը, օրորոցայինները, քնարական, գեղջկական, աշխատանքային, ծիսական, պանդիստության, հայրենասիրական, մանկական երգերը*, որոնք զուգադրում ենք գրականության ժանրերին՝ *հեքիաթին, առասպելին, առակին և էպոսին*՝ ներկայացնելով էպոսի և հեքիաթների երգվող հատվածներ:

Մայրենիի բոլոր դասագրքերում պատասխիկներ կան հայկական ժողովրդական էպոսից: Կարևորելով էպոսի ուսուցումը և իմացությունը՝ մենք առաջարկում ենք այն համադրել էպոսի երգվող հատվածների կատարմամբ՝ կազմակերպելով ունկնդումներ, քանի որ «*Հայկական էպոսի երգերն ինքնատիպ են մեղեդիների ուրվագծերով: Դրանք առանձնանում են ինչպես համաշխարհային երաժշտության դասակարգման մեջ ընդունված մեղեդիների շարադրանքի ձևից, այնպես էլ՝ հայ ֆոլկլորային երաժշտության այլ ժանրերի պատկանող նմուշներից*»<sup>368</sup>:

3. *Երգի բառեր* բաժնում աշակերտները գրառում են ժողովրդական երգերում հանդիպող բարբառային բառերը՝ գրելով դրանց գրական համարժեքները կամ բացատրությունները, ինչպես՝ *սուլեր – կռիկներ, ծիծեռնիկ – ծիծեռնակ, աղունիկ – աղավնի, քնանա – քնի, չուզեր – չէր ուզում, նմանի – նմանվում է, թոն – անձրև, դրնեն –*

<sup>367</sup> Յուզբաշյան Յ., Փահլևանյան Ա., Ա. Լուսինյան, նշվ. աշխ., էջ 29:

<sup>368</sup> Շախկուլյան Տ., «Ափսոս ու խազար ափսոս» վիպերգի թումաճանական պատասխիկը, «Հասկաքաղ. Միհրան Թումաճան», պատկերագիրք և հողվածների ժողովածու, համադրող՝ Ն. Խատատուրեան, պատասխանատու խմբագիր՝ Գ. Ամիրադյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2018:

դռնից, ախպեր – եղբայր, հոն – այնտեղ, ոստան – տեղանք  
Վասպուրականում, բալաք – չալ, բազմագույն, գյո – ահա, ուռ – ուռենու  
փայտ, ծուռ – խենթ, բարդ – բարդենու փայտ, նամարդ – տմարդի և այլն:  
Նշված բառերը ներկայացվում են համապատասխան երգերում, և  
աշակերտները դրանք հիշում են համատեքստում, գտնում զուգահեռ  
կիրառություններ իրենց բարբառներում՝ հիշելով ավագների խոսքերը:

Երաժշտության ուսուցումը համադրվում է ոչ միայն մայրենիի  
գրական ստեղծագործությունների դասերին, այլ նաև քերականական  
իրողություններին: Մայրենի լեզվի հնչյունները բնութագրվում են  
**ձայնավոր** և **բաղաձայն** հատկանիշներով, որոնք կարևոր են երգի  
ուսուցման համար, օրինակ՝ քնարական երգի ուսուցման  
շրջանակներում բառերը հասկանալի արտասանելու համար պետք է  
«ձայնավորները կատարել երկարաձիգ, իսկ բաղաձայնները՝ կտրուկ,  
հստակ»<sup>369</sup>:

Մայրենիի դասերին հնչյունաշարերով կազմում ենք բառեր,  
բառակապակցություններ, նախադասություններ: Երաժշտության  
դասերին հնչյունաշարի արդյունքում ստացվում է երաժշտություն:  
Մայրենիի հնչյունները արտահայտվում են տառերով, իսկ  
երաժշտության հնչյունները՝ նոտաներով, որոնք 7-ն են՝ *դո, ռե, մի, ֆա,  
սո, լա, սի*, ինչպես տարբեր հնչյունների տարբեր զուգադրումներով  
ստացվում են տարբեր բառեր, տարբեր թվերի տարբեր  
զուգադրումներով ստացվում են տարբեր թվեր, այնպես էլ տարբեր  
նոտաների տարբեր զուգադրումներով ստացվում են տարբեր  
մեղեդիներ: Շարունակելով զարգացնել միջառարկայական  
հարաբերությունները՝ երաժշտական հնչյունների թվային անունները  
բնութագրելիս հիշում ենք կոտորակային թվականների  
առանձնահատկությունները:

Տարրական դասարաններում կոտորակների ուսումնասիրման  
մեթոդիկական պահանջում է աշակերտներին սովորեցնել մասերը  
գոյացնել գործնականորեն, որի համար առաջարկվում է մասերի  
բաժանել երկրաչափական տարբեր մարմիններ՝ որպես «զննական  
պարագաներ»<sup>370</sup>: Մենք առաջարկում ենք կոտորակների ուսուցումը՝  
շարունակել նաև ունկնդրման եղանակով երաժշտության դասերին՝

---

<sup>369</sup> Շախկույյան Տ., նշվ. աշխ.:

<sup>370</sup> Բանտովա Մ., Բելյոյուկովա Գ., Կազանսկի Ն., Տարրական դասարաններում  
մաթեմատիկայի դասավանդման մեթոդիկա, Երևան, Լույս  
հրատարակչություն, Երևան, 1985, էջ 373:

երաժշտական հնչյունների տևողությունները բացահայտելիս. «ամենաերկար տևողության հնչյունը կոչվում է ամբողջ կամ չորս քառորդ և ունի չորս զարկ կամ չորս բախում»<sup>371</sup>: Մրան շարունակում են երկու քառորդ, քառորդ, ութերորդական կոչվող հնչյունները, որոնք բնութագրվում են գիտական նշանակություն ունեցող վանկային անուններով՝ *թա-ա-ա, թա-ա, թա, թի-թի*: «Փափուռի» երգի շրջանակներում ուսուցանվում են տասնվեցերորդական հնչյունները, որոնք հնչում են «*թա թի թե*» վանկային անունով:

Հնչյունների ձայնային անուններին են զուգահեռվում երգերում կրկնվող ձայնարկությունները՝ որպես համապատասխան տրամադրություն ստեղծող ձայնարկություններ, օրինակ՝ «Հո՛յ, Նազան» երգի մեջ՝ *հոյ* և *ջան*, «Օրոր» երգի մեջ՝ *դան, դանի, դանդանա*, «Քաղհան» երգի մեջ՝ *նայ* և այլն: Այսպես են նաև ծիսական երգերում *ջան, լե, լե* և *իլիլի՛-դիլիլի՛* կապակցությունները, որոնք ունեն նաև վերնագրային արժեք:

Երաժշտության դասագրքում կարևորված է նաև երաժշտություն և կերպարվեստ միջառարկայական կապը: Երգերը ներկայացվում են հայ մեծանուն նկարիչների կտավների ուղեկցությամբ. Մ. Սարյան «Հայաստան» պաննո, «Հորովել», «Արամ Խաչատրյան», Ե. Թադևոսյան «Կոմիտաս», Վ. Մախոխյան «Լուսնյակ գիշեր», Սարգիս Պիծակ «Ծունդ»: Կտավների վերլուծության ժամանակ որպես օտարաբանություն-տերմին բացահայտում ենք *պաննո* բառը՝ «գեղանկարչական պատկեր» իմաստով:

Ուսումնական ծրագրերի համադրումները իրենց բնույթով հետազոտական են և խթանում են գիտելիքների հարստացմանը: Համադրման շնորհիվ տեղեկատվության և նոր ընկալումների շնորհիվ ուսուցիչների և աշակերտների նախաձեռնած գրեթե բոլոր միջոցառումները ունենում են հետազոտական բնույթ, որին հատուկ է մանկական հետաքրքրասիրությունն ու արկածախնդրությունը: Համադրված դասերի ընթացքում աշակերտները ստանում են իրենց հետաքրքրող «Ինչպե՞ս է, որ...», «Ինչո՞ւ...» հարցերի պատասխանները՝ անընդհատ հետազոտման, փորձարկման և նոր ոլորտների հայտնաբերման ճանապարհին: Առարկաների համադրումը չպետք է սահմանափակվի մեկ-երկու դասերի ընթացքում, այն պետք է լինի շարունակական և ընդհանրական թե՛ ընդհանուր կրթական

<sup>371</sup> Շախկույյան Տ., նշվ. աշխ.:

հատվածի և թե՛ հատուկ հետաքրքրական բնույթի դասընթացների համար<sup>372</sup>:

Ուսումնական ծրագրերի համադրման դեպքում աշակերտները հնարավորություն են ունենում հետաքրքրական թեմաներով անհատական ուսումնասիրություններ ձեռարկելու: Այդ մասին են վկայում աշակերտների կողմից կազմված երաժշտաբառարանները, որտեղ համադրված են երաժշտության, տեխնոլոգիայի, կերպարվեստի, մայրենիի և մաթեմատիկայի մասին ունեցած գիտելիքները՝ որպես մեկ ամբողջություն:

*Goharik Kharatyan*

## MUSIC TEACHING IN THE CONTEXT OF INTERDISCIPLINARY EDUCATION

(Based on the example of the 4<sup>th</sup> grade)

**Keywords:** *native language; Mathematics; fine arts; folklore; literary work; epos; fairy tale; concerto; symphony.*

The combination of educational programs has an investigatory nature and contributes to knowledge enrichment. Thanks to the combination of information and new perceptions, nearly all events initiated by teachers and students require research, which is peculiar to children's curiosity and adventurousness. The coordination of school subjects should not be limited to one or two classes. It should be continuous and generalized for both general education and special training courses.

The coordination of educational programs provides students with the opportunity to initiate individual research on relevant topics.

*Гоарик Харатян*

## ОБУЧЕНИЕ МУЗЫКЕ В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

(На примере 4-го класса)

**Ключевые слова:** *родной язык, математика, изобразительное искусство, фольклор, литературное произведение, эпос, сказка, концерт, симфония.*

Музыка и родной язык – дополняющие друг друга предметы. Язык музыки сочетается с разговорным языком как национальным достоянием, которое должно быть освоено каждым человеком.

---

<sup>372</sup> Յուզբաշյան Յ., Փահլիսանյան Ա., Լուսինյան Ա., էջ 70:

Мы предлагаем использовать **музыкальный словарь** в процессе обучения музыке в четвертом классе, разделив его на три части: авторы, термины и тексты песен. В целях поощрения и развития интереса у учащихся мы рекомендуем применять методiku использования частоты периодической модели на протяжении всего учебного года, используя словарь как небольшую энциклопедию, заполняя ее примечаниями, иллюстрациями и художественными композициями.

В музыкальном учебнике подчеркивается междисциплинарная связь между музыкой и изобразительным искусством.

Сочетание образовательных программ носит исследовательский характер и способствует обогащению знаний учащихся. Благодаря сочетанию информации и новых восприятий почти все события, инициированные преподавателями и учениками, носят исследовательский характер. Сочетание школьных предметов должно быть непрерывным как для общеобразовательных, так и для специальных учебных курсов. Координация образовательных программ дает студентам возможность инициировать индивидуальные исследования по интересующим их темам.

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ  
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА  
TRANSLATION ISSUES

81.255.

*Мзия Костава*

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕВОДА  
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

**Ключевые слова:** *текст, функциональная эквивалентность, поэтический перевод, стихотворный перевод, филологический перевод.*

Перевод поэтического текста - литературный процесс, требующий не меньше творческих усилий, чем написание оригинала: важно не только передать смысл, но и сохранить эстетическую функцию, прагматику, а также его поэтическую организацию.

Если перевод прозы и можно доверить компьютеру, то в случае поэтического перевода о машинном не может быть и речи. Невозможно также выработать универсальный алгоритм: у каждого переводчика свой стиль, своя интерпретация

К содержанию переводимого материала многие лингвисты относят информацию, которую несет в себе текст. Эта информация многогранна и разнородна, причем она часто не сводится к сумме содержания составляющих ее языковых единиц, а представляет собой взаимодействие информации, закрепленной за единицами языка и дополнительной информации, передаваемой конкретными условиями использования этих единиц.

Передача информации при переводе текста с одного языка на другой - это осуществление коммуникации, так как перевод представляет собой специфическую форму общения между людьми средствами языка. Содержание текста есть смысловая информация, которую можно определить как содержащиеся в тексте сведения, позволяющие установить его соотношенность с некоторым сегментом реальности, с некоторой внеязыковой ситуацией.<sup>373</sup> Формой переводимого материала можно назвать способ

---

<sup>373</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975.

существования смысловой информации, принцип ее упорядоченности, способ выражения содержания, его структурная композиция.

В поэзии мы находим систему организации контекстов: языкового контекста, контекста образов, идейно-эмоционального контекста, и на всех уровнях слова: звуковом, семантическом, грамматическом, синтаксическом - действуют законы пересечения и взаимодействия этих контекстов. Слово не только определяется само по себе этими контекстами, но также оказывает обратное воздействие на соседние слова и контексты, поэтому в поэзии действует механизм контактности слова.

Анализ литературы в области теории и практики перевода показывает, что вопросы стихотворного перевода представляют собой максимальную сложность, так как поэтическое произведение в большей степени зависит от языка, нежели проза, к тому же в силу специфики жанра необходимо передать в переводе не только содержание, но и ритмико-мелодическую и композиционно-структурную сторону подлинника.

Поэты, переводчики, ученые в разные времена и в разных странах считали, что перевод поэзии невозможен, однако поэтические переводы продолжали появляться. В конечном счете, практика перевода доказывает возможность перевода "непереводимого". Говорить о "непереводимости" поэзии, можно только имея в виду невозможность (или ненужность) передачи средствами иного языка в рамках данного текста тех или иных отдельных элементов данного текста.

Однако, в любом тексте, в том числе и в поэтическом, элементы подчинены целому, и невозможность найти иноязычный эквивалент какому-либо из элементов исходного текста не означает невозможность воссоздания всего текста как определенного структурно-семантического единства средствами другого языка".

Итак, создание эквивалентного оригиналу поэтического текста возможно. Принцип поэтического перевода основан на функциональном подходе к оценке как перевода в целом, так и отдельных его аспектов; и теория перевода обосновывает именно эту концепцию и исходит из нее при решении конкретных переводческих проблем.

Поскольку абсолютного тождества подлинника и перевода достичь невозможно, перевод поэзии заключается в достижении

определенной функциональной эквивалентности текста перевода тексту оригинала. Необходимо сохранить определенный инвариант, который является исходным балансом передаваемой информации, критерием для оценки степени соответствия перевода оригиналу является, прежде всего, совпадение или несовпадение содержания, которое выражено с помощью конкретных языковых средств.<sup>374</sup>

От переводчика поэзии требуется восстановление исходного содержания и формирование его языкового выражения, переводчик должен достигнуть определенной функциональной эквивалентности текста перевода тексту подлинника.

Перевод поэзии, будучи одной из наиболее трудных областей переводческой деятельности, требует особых, отличных от перевода прозы принципов и критериев. "Требования передачи ритма, рифмы, строфики и т.п. с одной стороны, и слова - с другой, приходят порой в более резкое столкновение, чем требования точности буквальной и точности смысловой в переводе прозаическом". Иными словами, при переводе поэтических произведений особенно заметно столкновение формы и содержания, и, поскольку воспроизвести в переводе и содержание, и форму удается редко, перевод не обходится без "потерь".

В поэзии формальным элементам уделяется больше внимания, чем обычно в прозе. При переводе поэзии переводчик должен "воспроизвести метрическую форму и сочетать с ней нужные слова, распределить слова и фразы по стихам и строфам в более или менее близком соответствии с оригиналом, сохранить (или видоизменить) деление и связи, заданные подлинником".

При передаче на другой язык поэзии невозможно сохранить все: полное сохранение всех смысловых элементов повлекло бы за собой изменения в форме, а формальные элементы в поэтическом произведении обладают как содержательной, так и эстетической ценностью. В переводе необходимо по возможности точно воссоздать ритмическую структуру, поскольку она образует "скелет" поэтического смысла

Поскольку нельзя достичь абсолютной эквивалентности того и другого в тексте перевода, переводчик должен быть готов к неизбежным потерям содержательных или формальных элементов.

---

<sup>374</sup> Бархударов Л.С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык//Тетради переводчика. -М. 1984. С. 38-48.



Зачастую он вынужден жертвовать референциальными значениями, дабы сохранить структурную организацию стихотворного произведения с ее эстетическим воздействием на читателя. Но иногда случается, что опущение некоторых формальных элементов гораздо важнее для передачи точного смыслового содержания. Переводчик всегда должен искать так называемую золотую середину в выборе между формой и содержанием, так как адекватным можно считать тот перевод, который наиболее полно воссоздал и содержательную, и формальную стороны подлинника. И форма, и содержание в тексте перевода должны в равной степени соответствовать форме и содержанию текста оригинала.

Выделяют несколько методов перевода одного и того же поэтического подлинника. В зависимости от того вида информации, который переводчик желает с максимальной точностью воспроизвести (а это, разумеется, зависит от той коммуникативной функции, какую он избирает для своего творения), возможны три принципиально разных метода перевода одного и того же поэтического подлинника.

1. Поэтический перевод как таковой - единственный способ перевода поэзии, предназначенный для поэтической коммуникации. Поэтическая коммуникация должна удовлетворять, по меньшей мере, двум условиям: во-первых, ее носителем (и возбудителем) должен быть стихотворный текст, а, во-вторых, этот текст должен быть организован таким образом, чтобы оказаться в силах осуществить передачу лаконичными вербальными средствами сложнейшего информационного комплекса. Информационная же плотность поэтического текста столь велика, что интерпретации одного сонета порою посвящаются многотомные исследования десятков ученых.

2. Стихотворный перевод - это такой метод перевода поэзии, при котором фактуальная информация оригинала передается на языке перевода не поэтической, а лишь стихотворной речью.

Этот вид перевода очень близок к оригиналу в отношении слов и выражений, а равно и в стилистическом отношении. Мастерами такого перевода в прошлом веке были у нас такие блистательные поэты как Катенин, Фет, Вяземский, а в нынешнем столетии - А.Блок и М.Гаспаров. К сожалению, этот вид перевода искажает концептуальную информацию и практически не воспроизводит информации эстетической.

3. Филологический перевод поэтического текста выполняется прозой и нацелен на максимально полную (почти дословную) передачу фактуальной информации подлинника.

Это открыто вспомогательный вид перевода, как правило, сопровождающийся параллельным текстом подлинника или обширными комментариями. Значение его - и научное, и практическое - может быть весьма важным. Данный вид перевода не претендует на функцию поэтической коммуникации, но зато с максимальной точностью передает каждую фактологическую деталь оригинала и может служить важным подспорьем в работе исследователя или литератора.

Всякий поэтический текст необходимо рассматривать в трех аспектах: смысловом (что сказано), стилистическом (как сказано) и прагматическом (какую реакцию вызывает сказанное у читателя). Эти три стороны подлинника подлежат воспроизведению при переводе, однако, никогда не должны (да и не могут) передаваться со стопроцентной точностью.

Создание идеального перевода стихов - это не только тема для несмолкающих разговоров у филологов, но и та цель, к которой неизменно стремятся многие. Что касается научного подхода к вопросу, в этом плане мнения делятся на полярные - от воодушевленного "за" до категорического "против".

Если отбросить все лишнее, то поэтический текст предстанет пред очи переводчика как многоуровневая система звуков, символов и, несомненно, образов, которые не только нужно представить, но и передать непосвященному в тонкости читателю. Вот и приближает сей подход филолога не сколько к систематизации перевода, а столько к собственному творчеству. Что же остается оригиналу? Не так уж и мало, поскольку именно он воодушевляет и служит неким посылом, импульсом, музой.

Автор, взявшийся за такое непростое дело как перевод поэзии с иностранного языка, должен быть наделен особыми талантами, как то: филологическое чутье, чувство стиля, знание тонкостей языка и, безусловно, истинный поэтический талант. Но и такой подход может повлечь за собой потерю полной или частичной связи (смысловой или стилистической) между оригиналом и вновь созданным поэтическим произведением.

Переводя поэтические тексты и используя различные методы, возникли некоторые трудности. Довольно сложно зарифмовать

перевод, если нет должного филологического образования, но это возможно. Также трудно передать звучание и размер стихотворения, что может нарушить адекватное восприятие стихотворения.

Чаще всего попадают дословные переводы стихотворений, но и они иногда не могут передать смысл читателю. На примерах многих стихотворений видно, что лучше всего подходят произвольные переводы, может они и не передают стихотворение на другом языке так же, как это хотел сделать автор, но главный смысл остается, приобретая новую форму.

Поэтический перевод обязан стать живым близнецом оригинала и активно включиться в полнокровный литературный процесс на языке перевода. Естественно, что во имя этой цели - сохранения того главного, ради чего и существует поэзия, то есть сохранения и воспроизведения самостоятельной поэтической ценности - переводчик обязан жертвовать близостью в деталях влоростепенных

Таким образом, перевод стихотворения зачастую имеет с оригиналом так мало общего, что начинает жить как самостоятельный текст, созданный "на основе" или "в стиле" исходного

И все же, можно отметить несколько основополагающих пунктов поэтического перевода, которые могут заключаться в следующем:

1. переводчик должен обладать поэтическим талантом, знать поэзию на языке, с которого будет переведено поэтическое произведение, а также владеть искусством стихосложения;

2. автор перевода должен знать все тонкости языка оригинала и, в первую очередь, для себя выполнить качественный дословный перевод, а уже после, учитывая особенности эпохи автора оригинала, слагать стихи;

3. для автора язык перевода должен быть родным.

Не только поэтическое сочинение оригинала многогранно, но и его перевод, поскольку перед филологом стоит сложная задача - выбрать среди множества возможных вариантов единственно верный.

**ON SOME PECULIARITIES OF THE TRANSLATION OF A  
POETIC TEXT**

*Keywords: text, functional equivalence, translation of poetic texts, translation of verses, philological translation*

The article discusses some features of translation of the poetic text. The basic methods of translation as well as the difficulties the translator faces while translating literary works are presented in the article. The paper notes that the author, who takes on such a difficult task as translating poetry from a foreign language, should be endowed with special talents, such as philological intuition, sense of style, knowledge of the subtleties of the language and, of course, true poetic talent.

The conclusion is made: a poetic translation is obliged to become a living twin of the original and to actively engage in a full-fledged literary process in the language of translation.

## ПОЭЗИЯ К.БАЛЬМОНТА В ПЕРЕВОДАХ АРМЯНСКИХ ПОЭТОВ

*Ключевые слова:* Бальмонт, переводы, эквивалентность, Тамразян, Чаренц, Калашян, Анопян, Алексанян, Мартиросян, Лебедь.

«Поэт солнца», одно из самых ярких литературных явлений в русской поэзии Серебряного века, Бальмонт стоял у истоков русского символизма. Литературное наследие его огромно, известно его шутивное предсказание о возможном выходе в свет 93-томного собрания его сочинений. Бальмонт действительно был одним из самых плодовитых поэтов старшей плеяды русских символистов, его перу принадлежат десятки сборников стихов и прозы, которые еще ждут своего исследователя.

Переводы Бальмонта из армянской поэзии, сыграли важнейшую роль в армяно-русском культурном диалоге, однако диалог, как известно, – процесс двусторонний и в этой связи нельзя не отметить огромную роль армянских поэтов, переведивших стихи Бальмонта, ознакомивших армянского читателя с творчеством выдающегося русского поэта и придавших тем самым диалогу обеих культур более глубокий и поистине взаимообогащающий характер.

Первые переводы стихотворений Бальмонта на армянский язык относятся к началу XX века. Значительную роль в ознакомлении армян с поэзией Бальмонта сыграли тифлиссские газеты «Оризон» и «Мшак»,<sup>375</sup> в которых в 1914 году, во время второго приезда Бальмонта на Кавказ, публиковались сообщения о его встречах с армянской интеллигенцией и переводы некоторых его стихов. Однако литературный интерес армянских поэтов и переводчиков к Бальмонту имеет более давнюю историю, поскольку Терьян, например, еще в 1907 году писал Соне Отарян: «Упиваюсь поэзией Бальмонта! Да здравствует Бальмонт!».<sup>376</sup> Восхищение Терьяна поэзией русского поэта относилось к той эпохе, когда, по выражению Брюсова, «Бальмонт безраздельно царил над русской

<sup>375</sup> См: Մշակ. Թիֆլիս. 1915. N 60; 1916. N 80.

<sup>376</sup> Տերյան Շ. Երկերի ժողովածու. 4 հ., շ. 3, Երևան, 1975, էջ 22.

поэзией в конце XIX – начале XX века». <sup>377</sup> Популярность Бальмонта в эти годы отмечал и Вячеслав Иванов: «Поистине, Бальмонту принадлежат победная пальма и дельфийский лавр, за то, что он – поэт, только поэт, всегда и во всем, и каждое дыхание его жизни – поэзия, и каждый звук его свирели – дыхание жизни...». <sup>378</sup> Кроме того, нельзя забывать о том, что, как пишет критик В. Доманский, «с серебряного века начался в русской литературе большой диалог разных поэтических школ, направлений, ориентации, художественных систем – большой диалог в культуре». <sup>379</sup> Мы предполагаем, что Доманский имел в виду процессы, происходящие не только в русской, но и во всей европейской литературе, процессы, которые не могли не отразиться и в новейшей армянской литературе. Действительно, армянская литература начала прошлого века представлена именами творящих почти одновременно таких великих поэтов, как Ованес Туманян, Аветик Исаакян, Ваан Терьян, Егише Чаренц, Мисак Мцаренц, Даниел Варужан, Сиаманто, Рубен Севак, которые находились в исключительно тесном и не имевшем аналога в новейшей армянской истории диалоге с мировой культурой. И это происходило на таком уровне, что этот период, по его значению, можно вполне обоснованно обозначать как Серебряный век армянской литературы.

В контексте естественно возникшего в этот период интереса армянских поэтов к русскому Серебряному веку следует рассматривать и первые переводы на армянский язык поэзии Бальмонта. Однако внимание к Бальмонту не ограничивается началом века, оно наблюдается в армянской переводческой литературе вплоть до нашего времени. На сегодняшний день насчитывается около 30 переводов стихотворений Бальмонта, значительная часть которых (около десяти) принадлежит нашему современнику – Грачья Тамразяну. По одному стихотворению перевели Егише Чаренц («При море черном»), Варлен Алексанян («Закатные цветы») и Ваграм Мартиросян («Безглагольность»),

---

<sup>377</sup> Брюсов В. К.Д. Бальмонт. Статья третья. Злые яры и жар-птица. // Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. М., 1965. Т. 6. С. 265.

<sup>378</sup> Иванов Вяч. О лиризме Бальмонта // Аполлон. М., 1912. № 3-4. С. 42.

<sup>379</sup> Доманский В. Культурологический подход к изучению литературы // Вестник Томского государственного университета. Т. 266. Томск, 1998. С. 92-93.

Г.Калашян, под псевдонимом «Мираж», перевел стихотворение «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» («Ես աշխարհ եկա, որ Արև տեսնեմ»), «Лесные травы» («Ես սիրում եմ սեզնի անտառի») из цикла «Мимолетное», перевод двух стихотворений Бальмонта («Лебедь» и «Она отдалась без упрека») принадлежит Оноприосу Анопьяну.

Хронологически первым переводом произведений Бальмонта на армянский язык является опубликованное в 1907 году «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» (*Ես աշխարհ եկա, որ Արև տեսնեմ*), а в 1908 году в журнале «Гехарвест» (Искусство) стихотворение «Лесные травы» из цикла «Мимолетное». Переводчик подписался псевдонимом «Мираж», которым иногда пользовался поэт Гарник Калашян. По свидетельству литературоведа Г.Гукасяна, Калашян печатался во многих периодических изданиях («Искусство» – «Գեղարվեստ», «Горизонт», «Приток» – «Վտախկ» и других, подписываясь иногда своим именем, иногда – псевдонимами «Менорд», «Мираж», «Прохожий» (Անցորդ), Г.К (Գ.Բ.).<sup>380</sup>

Как многие армянские поэты эпохи, Калашян, кроме оригинального творчества, занимался также переводами. Он первым среди армянских поэтов обратился к стихам «чарующего», по его выражению, Бальмонта.<sup>381</sup> Первым из его переводов (которые, по словам Г.Гукасяна, «в свое время были хорошо приняты»<sup>382</sup>) стало известное стихотворение Бальмонта «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце»:

Я в этот мир пришел, чтоб  
видеть солнце  
И синий кругозор.  
Я в этот мир пришел, чтоб  
видеть солнце  
И выси гор.

Ես աշխարհ եկա, որ Արև տեսնեմ,  
Եվ կապույտ կամար:  
Ես աշխարհ եկա, որ Արև տեսնեմ,  
Լեռներ վեհափառ...<sup>383</sup>

<sup>380</sup> Ղուկասյան Գ. / Առաջարան // Քալաշյան Գ., Ներշնչումներ, Եր.1990,

էջ 9:

<sup>381</sup> Там же, С. 12.

<sup>382</sup> Там же, С. 249

<sup>383</sup> Там же, С. 216

Через год после опубликования этого стихотворения, в 1908 году, в журнале «Гехарвест» было напечатано стихотворение Бальмонта «Лесные травы» в переводе Калашяна. Переведенное Калашяном стихотворение Бальмонта «Лесные травы» – первое в его цикле «Мимолетное», где все стихотворения, по авторскому замыслу были представлены как «острова»: «Бледная трава», «Аромат солнца», «Глушь», «Затон», «Последний луч», «Закатные цветы», «Равнина» и другие. Поэтому неслучайно Бальмонт выбрал эпиграфом к циклу «Мимолетное» строку английского поэта Шелли – «From isle to isle...» («От острова к острову»).<sup>384</sup> Отдельные стихотворения цикла *«абсолютно самодостаточны, закончены, и каждое из них может рассматриваться как отдельная единица, как бы ни были они связаны между собой».* Однако главным здесь является не описание ряда конкретных пейзажей, а объединяющее все стихотворения цикла стремление проникнуть в настроение героя, в его чувства, пробуждаемые природой, в соотношения между реальным и нереальным.

Г.Калашян озаглавил свой перевод стихотворения Бальмонта «Лесные травы» по первой строке: «*Եւ սիրում եմ սեզն անտառի.*». Рассматриваемое в цикле, это название не было бы созвучным заглавиям других стихотворений, однако, поскольку стихотворение переведено отдельно, вне контекста всего цикла, оно, взятое само по себе, обладает несомненной художественной целостностью, поэтому мы считаем подход переводчика приемлемым.

Для наглядности сравнительного анализа, приводим тексты оригинала и перевода:

#### Лесные травы

Я люблю лесные травы,  
Ароматные,  
Поцелуи и забавы,  
Невозвратные.

#### Եւ սիրում եմ սեզն անտառի

Եւ սիրում եմ սեզն անտառի  
Ան և բուրմունքով.  
Եվ հաճույքը համբույրների՝  
Անդարձ հնայքով:

<sup>384</sup> См.: Акопян Л. Основы поэтики лирического цикла. Ер., 2005. С. 64-65.



Колокольные призывы,  
Отдаленные,  
Над ручьем уснувшим ивы,  
Полусонные.

Ձանգակների դողանքն ուժգին՝  
Հեռո՞ւն ու հեռո՞ւն...  
Առվի վրա նիրհող ուռիս՝  
Ուռիս կիսաքուն:

Очертанья лиц мелькнувших  
Неизвестные,  
Тени сказок обманувших,  
Бестелесные.

Եվ խուսափող չքնաղ պատկեր  
Մռա յլ ու մթի ն.  
Հեքիաթների սուտիկ ստվեր.  
Անհա յտ, անմարմի ն:

Все, что манит и обманет  
Нас загадкою,  
И навеки сердце ранит  
Тайной сладкою<sup>385</sup>.

Ի՛նչ խաբում է, հրապուրում  
Մեզ հանելուկով,  
Հավես սիրտն է վիրավորում  
Քաղցրիկ գաղտնիքով...

Միքիաժ<sup>386</sup>

Не можем не согласиться с мнением литературоведа Алмаст Закарян о том, что «*В творчестве Бальмонта испытывается возможность создания оттенков переживаний, придания тому или иному оттенку обоюдострого звучания, отвлеченной обобщенности*».<sup>387</sup> Таковую «отвлеченную обобщенность» мы видим и в этом философском, спокойном стихотворении Бальмонта: все уже пережито, автора не мучают сомнения, картины природы соответствуют общему настроению, дополняя друг друга, и нет возмущения, сомнений, а лишь философское обобщение житейской мудрости:

Все, что манит и обманет  
Нас загадкою,  
И навеки сердце ранит  
Тайной сладкою.

<sup>385</sup> Бальмонт К. Д. Стихотворения. / Репринтное воспроизведение изданий 1900, 1903 гг. М., 1989. С. 367-368.

<sup>386</sup> Գեղարվեստ. Թիֆլիս, 1908. Թիվ 1. էջ 65:

<sup>387</sup> Զարարյան Ա. XX դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը. Գիրք 2. Երևան, 1977. էջ 359:

Перевод полностью соответствует внутреннему настроению стихотворения и, в то же время, звучит настолько по-армянски, что становится творением, равноценным оригиналу:

Ի՛նչ խաբում է, հրաշարում  
Մեզ հանելուկով,  
Հավետ սիրտն է վիրավորում  
Քաղցրիկ գաղտնիքով...

Стихотворение состоит из четырех катренов, составленных пятисложными строками. Если в первых трех катренах пятисложные строки имеют отдельное ударение, читаются раздельно, как бы шаг за шагом приближаясь к некому выводу, то четвертый катрен обобщает смысл перечислений в предыдущих четверостишиях и возвращает читателя к первой строке.

Переводчик при этом использует повторы или созвучия, например, «Հենո՛ւն ու հենո՛ւն...», «ուռի՛ն/Ուռի՛ն կիսաբուն՛», «Մռա՛յլ ու սթի՛ն», «Անհա՛յտ, անսարսի՛ն». Если в оригинале паузы достигаются разделением строк-слов, то переводчик достигает того же эффекта с помощью не только повторов, но и «удлиняющих» знаков (երկարացման նշան), которых нет в русском языке. Применение этих знаков очень типично для терьяновской поэтической интонации. Напомним его строки:

Իմ խոհերը մոլար՝  
Ցրտահա ր, հողմա՛վա ր...

или:

Անուրջնեքս երկնաճի՛ն  
Գնացի՛ն, գնացի՛ն...

В переводе стихотворения «Лесные травы» Калашяну удалось не только остаться верным тексту оригинала, но и с большим чувством выразить то состояние души, которое автор просто спокойно констатирует. Так, в приведенном переводе второго катрена

Колокольные призывы,  
**Отдаленные,**  
Над ручьем уснувшим ивы,  
**Полусонные.**

Զանգակների դողանջն ուժգին՝  
**Հենո՛ւն ու հենո՛ւն...**  
Առվի վրա նիրհող ուռի՛ն՝  
**Ուռի՛ն կիսաբուն:**

причастие «отдаленные» (колокольные призывы), несущее особую семантическую нагрузку (в отличие от возможного – более нейтрального – прилагательного «далекие») переведено Калашяном с помощью повтора, усиливающего смысл: «*hēnn íú ni hēnn íú*». Тот же прием повтора применен переводчиком в этой строфе с той же целью усиления смысла – «*նըհն՝ նըհն՝ զիւարնն*», присутствующего в оригинале («*уснувшие ивы, полусонные*»).

По нашему мнению, это стихотворение относится к числу тех переводческих шедевров, которые, если рассматривать их в отрыве от оригинала, воспринимаются как написанные на языке перевода.

Имя **Оноприоса Анопьяна** несправедливо забыто, до последнего времени оно не упоминалось ни в истории армянской литературы, ни в армянском литературоведении и лишь в 2010 году впервые был издан сборник его стихов<sup>388</sup>, куда был включен и перевод стихотворения Бальмонта «Лебедь». Наше обращение к анализу этого перевода является, таким образом, первой попыткой его научного исследования.

Стихотворение Бальмонта «Лебедь» из цикла «За пределом» было опубликовано в 1895 году в его сборнике стихов «В безбрежности». Написанное в период зарождения русского символизма, это стихотворение является в значительной степени программным для поэта-символиста, в нем обнаруживаются и глубокий подтекст, и многочисленные аллюзии. При этом стиль текстов, как оригинала, так и перевода Анопьяна, подчеркнута прост и близок к структурам прозаических текстов.

Как известно, символисты придавали большое значение названиям своих стихотворений, в которых стремились сразу обозначить главную тему произведения, ту доминанту, вокруг которой они строят все стихотворение, и тот мотив, который в нем конкретизируется. Как отмечал Л.С.Выготский, *«название дается... не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение... всякий рассказ, картинка, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи, и в этом сложном целом всегда*

---

<sup>388</sup> Анопьян О. Стихотворения /Сост., авт. пред. Г.Кубатьян. Ер. 2010. С. 185.

оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального...».<sup>389</sup> Д.С.Мережковский в своих первых теоретических статьях и манифестах русского символизма пишет: «*Новое искусство*» провозглашалось синтезом традиций всей мировой культуры. Творчество К.Бальмонта, впитавшее и объединившее многообразные традиции отечественной и западноевропейской литературы, ориентированное на мифологию и фольклор разных народов, моделировало этот синтез».<sup>390</sup>

Именно в таком аспекте следует рассматривать и заключенный в названии стихотворения Бальмонта образ «лебедя». Как известно, в русском фольклоре образ лебедя встречается преимущественно в своем женском варианте. У того же Бальмонта есть и стихотворение под названием «Белая лебедь», которое отражает естественное для носителей русского культурного сознания с древнейших времен отождествление образа лебедя с образом невесты, о которой поют во время свадебных обрядов и который выражается в устойчивой формуле «лебедь белая»:

Ой по морю, морю синему,  
По синему, по Хвалынскому,  
Плывет лебедь-лебедушка белая...<sup>391</sup>

Идентификация образа лебедя с невестой распространена и в народных сказках.<sup>392</sup>

Как в русской, так и в европейской поэзии, образ лебедя является сюжетообразующей мифологемой. Бальмонт в своем стихотворении обращается к известному в русской поэзии еще со времен Державина и Жуковского мотиву «последней песни умирающей лебеди», где лебедь и «лебединая песня» соответственно символизируют поэта и его последнее, самое

---

<sup>389</sup> Выготский Л. Психология искусства. М., 1968. С. 204.

<sup>390</sup> См.: Будникова Л. Стихотворения К. Бальмонта «Лебедь»... в контексте русской и западноевропейской художественной культуры. // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 2004. С. 6.

<sup>391</sup> Цит.: Акопян Л. Основы поэтики лирического цикла. Ер. 2005. С. 59.

<sup>392</sup> См.: Афанасьев А. Древо жизни. М., 1982. С. 200.

значительное произведение.<sup>393</sup> Символично, что перевод стихотворения Бальмонта «Лебедь» в 1933 году, за год до смерти, стал своего рода лебединой песней Анопьяна, словно предчувствующего свой близкий конец.

В 1888 году Я.Полонский написал свой известный сонет «Лебедь», в котором, как и в знаменитом стихотворении Стефана Малларме, возникает «плененная», замерзающая в ледяном озере лебедь, олицетворяющая неосуществленный полет, нереализованную мечту, неиспользованные творческие возможности, трагическую вину, одиночество и смерть. Русские символисты считают этот сонет Полонского *«прекрасным образцом истинно-символического творчества»*, *«вечной эмблемой самой сокровенной сущности великого “символического движения” <...> трогательным признанием трагизма, лично отметившего всех великих основателей, всех первых борцов за него»*.<sup>394</sup>

Следует отметить, что в армянской поэзии сам образ лебедя, как и тема «умирающего лебедя», не разработаны и, если в армянском языке встречается выражение «лебединая песня», но можно предположить, что оно также имеет культурно-переводческое происхождение. Исключение составляет детская «Лебединая песня», в которой есть следующие слова:

Не плачь, не плачь, мой лебедь,  
Мы тебя вылечим.  
Мы тебя отвезем на север, на юг ...

Перу самого Оноприоса Анопьяна, кроме перевода стихотворения Бальмонта, принадлежат и собственные два стихотворения, образная система которых напоминает сонет Малларме. Первое из них, написанное на армянском, мы приводим в переводе Л.Волошиновой:

Унынье осени сменяет холод зимний,  
забыта теплота сиятельных лучей,  
за снежной пеленой пропала четкость линий,  
и, кажется, замолк под тонким льдом ручей.

---

<sup>393</sup> Будникова Л. Стихотворение К.Бальмонта «Лебедь» в контексте русской и западноевропейской художественной культуры. // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иван. 2004. С. 49.

<sup>394</sup> Смирнов И. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. С.-Пб., 1995.

Он так напоминал желанный голос милой,  
но стужа и его в оковы забрала.  
И вот он недвижим в ее объятьях стылых,  
лишь оттепель одна б его вернуть смогла.

И над землей, теперь лежащей сиротливо,  
без улетевших птиц, без неумных чувств,  
лишь воронье кричит надрывно и тоскливо  
и на ветру скрипит колючий голый куст.<sup>395</sup>

Во втором стихотворении – «Осенняя песня», написанном на русском языке, армянский поэт создает гармоничную, полную грусти, картину природы, где привет своей смерти шлет филин:

...Там далеко за горою  
Плещут солнца янтари,  
И трепещет тень порою  
В криках пурпурной зари.

Небо лик свой в тучах прячет  
И печально слезы льет,  
Где-то филин громко плачет  
И привет свой смерти шлет...<sup>396</sup>

Из приведенных отрывков становится очевидной склонность Анопьяна к символистской эстетике и, следовательно, закономерность обращения его к поэзии Бальмонта.

### Лебедь

Заводь спит. | Молчит вода | зеркальная.  
Только там, | где дремлют | камыши,  
Чья-то песня | слышится, | печальная,  
Как последний | вздох души.

### Չարաշար

Շամբն է քիւսծ: | Լուս են ջրերն | իբր հայելի  
Միայն այնտեղ, | ուր եղեգնուս կա | ակնահաճ,  
Մեկի թախծոս | երգն է լրավում | արտասովորի  
Որպէս հոգու | վերջին հառաջ:

Как видим, армянский переводчик достаточно адекватно воспроизвел структуру бальмонтовского стихосложения. При сравнительном анализе оригинала и перевода становится ясно и то, что ряд параметров не совпадает, поскольку полной

<sup>395</sup> Анопьян О. Стихотворения. / Сост., авт. предисл. Г. Кубатьян. Ереван, 2010. С. 287.

<sup>396</sup> Там же. С. 262.

эквивалентности между двумя языками не может быть. Анопьян, как и любой переводчик «при передаче референциальных значений, выражаемых в исходном тексте»<sup>397</sup>, столкнулся с той основной проблемой, о которой говорил теоретик перевода Л.С.Бархударов: «Это «несовпадение круга значений, свойственных единицам ИЯ и ПЯ. Не существует двух различных языков, у которых смысловые единицы, морфемы, слова, устойчивые словосочетания совпадали бы полностью во всем объеме своих референциальных значений...»<sup>398</sup>.

Тем не менее, нам представляется, что, несмотря на некоторые различия, в этом переводе сохранена коммуникационная эквивалентность, т.е. начальная коммуникативная ценность текста. Мы подчеркиваем это обстоятельство, поскольку обычно сохранение подтекстов оригинала при переводе является наиболее сложной проблемой, не всегда связанной с качеством перевода или профессионализмом переводчика. И это в теории перевода считается максимальным препятствием и кажется непреодолимым на практике. Для того чтобы перевод считался эквивалентным оригиналу, в нем должны сохраняться подтекстовые соотношения с языковой средой. В армянском переводе Анопьяна, как мы попытались показать в процессе анализа, смысловая информация стихотворения сохранилась, однако из-за культурных и языковых различий, оказался утерянным весь подтекст бальмонтовского текста. Это объясняется тем, что, как мы уже отмечали, в армянском поэтическом искусстве отсутствуют ассоциации связанные с образом-символом лебедя, которыми насыщен текст оригинала.

Одним из наиболее удачных переводов из Бальмонта на армянский язык является стихотворение «**При море черном**» («Սի ծովի եզերքին»), которое в 1937 году перевел **Е.Чаренц**. В эти годы Чаренц снова обратился к символизму, который представлялся ему единственной возможной формой выражения своих мыслей и чувств.

При море черном стоят столбы.  
Столбы из камня. Число их восемь.  
Приходят часто сюда рабы.  
И сонмы юных несут гробы.

---

<sup>397</sup> Бархударов Л. Язык и перевод. // Лингвистические аспекты теории перевода. Ереван, 2007. С. 155.

<sup>398</sup> Там же.

Бледнеют зимы. И шепчет осень.

Սև ծովի եզերքին կանգնած կան սյուներ:

Սյուները քարից են: Նրանց թիվը ուրն է:

Հաճախում են այնտեղ հաճախ գերիներ:

Դազաղներ են բերում պարմանիներ:

Զմեռները գունատ են: – Եվ աշունը-մութն է: –

Чаренц передает аллегорическое значение оригинала, ярко выраженное как в заглавии, так и в тексте, в частности, значение столбов-виселиц, встречающихся в стихах самого Чаренца («Видение смерти», «Черная виселица», «Семь повешенных» («Յոթ կախվածներ», 1936)). Несмотря на ряд изменений, Чаренц воспроизвел как символистские, музыкальные принципы организации оригинала, так и всю глубину его подтекста. Успеху перевода несомненно способствовало наличие такого важного ключевого компонента, как фоновые знания.

Мы отмечаем, что в наше время наблюдается возрождение интереса армянских поэтов к творчеству Бальмонта после нескольких десятилетий забвения. Это объясняется, с одной стороны, отношением советской цензуры к эмигрировавшему поэту, с другой - отношением к тому культурному течению, которое, по словам В.Терьяна, сказанным еще в 1914 году «завершило дни своей жизни, а новое еще не заняло его места».

Однако в наше время стремление определить культурные ориентиры русских и армянских поэтов начала века, сопоставить традиции западной поэзии с традициями В.Терьяна и Чаренца, выявить общность культурно-типологических признаков и тенденций в мировой поэзии, подвигло современных армянских поэтов (Г.Тамразян, Г.Бейлерян, А.Варданян, В.Атабекян, В.Мартirosян, А.Епремян, Н.Атабекян) вновь обратиться к поэзии Серебряного века и к переводам Бальмонта. Значительная их часть принадлежит **Г.Тамразяну**, чье обращение к Бальмонту является органическим продолжением собственного творчества, стремлением совместить традиционное и новаторское, склонностью поэта к символистской эстетике. Именно общность эстетических принципов и обусловило удачность его перевода бальмонтовского стихотворения «Луна» («Լուսիկներ») и «Колодец» («Զրհորը»). Дух бальмонтовского цикла «Фейные сказки» («Հնարամիտ Փերիներ»),



его детскую непосредственность и сказочность сохранил Тамразян и в переводе стихотворения «Находка феи».

По одному стихотворению Бальмонта перевели **В.Алексянян** «Надгробные цветы» («Շիրմածաղիկներ») и **В.Мартirosян** «Безглагольность» («Անբարբառություն»). Вполне адекватным оригиналу можно считать перевод В.Мартirosяном стихотворения Бальмонта «Безглагольность», в меньшей степени – перевод В.Алексяняном стихотворения «Надгробные цветы», несколько изменившим основную идею оригинала. Эти поэты в большей степени испытывают влияние национальной, в частности, туманяновской (реже – теряновской) литературной традиции. В целом, переводы поэзии Бальмонта современными армянскими поэтами являются достаточно адекватными, однако, в отличие от переводов поэтами начала века, не обладают присущей поэзии Бальмонта музыкальностью, богатством поэтических образов, аллитераций и ассонансов и представляются скорее относящимися к явлениям армянской поэзии, рассчитанными на восприятие армянского читателя.

*Իրինա Պողոսյան*

**ԿՈՆՍՏԱՆՏԻՆ ԲԱԼՄՈՆՏԻ ՊՈԵԶԻԱՆ ՀԱՅԵՐԵՆ  
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

**Հիմնաբառեր.** Բալմոնտ, թարգմանություններ, համարժեքություն, Թամրազյան, Չարենց, Քալաշյան, Անուպյան, Ալեքսանյան, Մարտիրոսյան, հայերեն, Կարապ:

Հոդվածում ուսումնասիրվում են Կ.Բալմոնտի ստեղծագործությունների՝ Հրաչյա Թամրազյանի, Եղիշե Չարենցի, Գառնիկ Քալաշյանի, Օնուպրիոս Անուպյանի, Վառլեն Ալեքսանյանի, Վահրամ Մարտիրոսյանի կողմից կատարված հայերեն թարգմանությունները և ընդանուր գծերով վերհանվում են թարգմանական արվեստի խնդիրները: Թարգմանությունների վերլուծության արդյունքում հոդվածի հեղինակը գալիս է այն եզրակացության, որ ժամանակակից հայ պոետների կողմից կատարված բալմոնտյան թարգմանությունները շատ մոտ են բնագրին, սակայն դրանցում բավականաչափ արտացոլված չեն Բալմոնտի պոետիկ պատկերների բազմազանությունը, բանաստեղծական հնարների լայն գունապանակը:

**KONSTANTIN BALMOND'S POETRY IN ARMENIAN  
TRANSLATIONS**

**Key words:** *Balmond, translations, Tamrazyan, equality, Charenc, Qalashyan, Anopyan, Alexanyan, Martirosyan, the Armenian language, Swan.*

The article analyses the Armenian translations of K.Balmond's poetry done by Hrachya Tamrazyan, Yeghishe Charents, Garnik Qalashyan, Onoprios Anopyan, Varlen Alexanyan, and Vahram Martirosyan. The problems of translations are also viewed in general aspect. The analysis shows that the Armenian variants of Balmond's translations are very close to the original, but they do not thoroughly reflect the image variety and the large scale of poetic means of Balmond's poetry.

## «ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ» А.РЕМБО В АРМЯНСКИХ И РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

*Ключевые слова:* символизм, переводчик, тема поэта, сборник, творчество, конструкция.

Вершиной французского символизма считается написанная летом 1871 года поэма А.Рембо «Пьяный корабль». Единственным источником послужила копия, сделанная Полем Верленом, характер поправок на которой указывает на то, что она была написана по памяти, хотя нельзя вполне исключить и копирование с очень неразборчивой рукописи. Это одно из самых знаменитых произведений Рембо, которое (по свидетельству Э. Делаэ) нравилось самому поэту. Хотя известно, что автор был очень редко доволен результатами своих творений, признаваясь, что среди его произведений лишь немногие могут заслужить какого-то внимания.

Стихотворение, написанное строгим александрийским гекзаметром и состоящее из 25 катренов, построено в форме монолога путешественника, в роли которого выступает сам автор, пытающийся понять, для чего человек приходит в этот мир, практически до самой смерти ничего не зная о своем предназначении. Необходимо отметить, что художественные средства, манера и стиль, а также эстетические принципы автора полностью отражали дух символизма.

Юный поэт свой шедевр создал тогда, когда еще в жизни ни разу не видел моря. Единственным источником образности оставалось воображение самого автора. Следует отметить, что эта поэма далека от простого изложения хаотичных, бурных, юношеских чувств. В начале стихотворения корабль опьянел от чувства свободы и сдался на волю судьбы. Сам автор отождествляет себя с моряком, который вынужден подчиняться внешним обстоятельствам. Мы узнаем, что когда-то у него были хозяева, управляющие его жизнью, но впоследствии ставшие жертвами индейских племен. Можно предположить, что под хозяевами подразумеваются родители автора, от которых он напрямую зависел в детстве. И когда их не стало, поэт был предоставлен сам себе.

Именно такие жизненные изменения Рембо сравнивает с морским потоком, который несет его в неизвестном направлении. Все эти перемещения по водной глади символизируют судьбу, так как именно здесь, в море, смешались друг с другом как положительные, так и отрицательные эмоции. Становится ясно, что в реальности поэт абсолютно свободен от каких-либо обязательств и условностей, хотя очевидны сомнения в его готовности к самостоятельному плаванию.

Корабль – это “прицельный” символ поэта: точно также как и морское судно, он бросается в пучину жизни. Он пьянеет не только из-за чувства свободы, но и из-за жажды приключений, путешествий, его пленяет все мистическое, неизведанное, незнакомое. На этом пути его поджидают многочисленные разочарования, неудачи, приводящие в конце к полному краху. Автор мечтает, как подвергшийся крушению корабль, оказаться на дне и там умереть. И если в начале четвертого катрена, вспоминая первые дни своей самостоятельной жизни, автор пишет: “О, были неспроста шторма со мной любезны!”<sup>399</sup>, то ниже к нему приходит осознание того, что ему не хватает опыта мореплавателя, и риск быть затянутым в эту опасную пучину, под названием жизнь, достаточно высок. Судя по пережитому, испытания были тяжелыми: “Я ведал небеса в разрывах грозных пятен,/ тайфун, и водоверть, и молнии разбег,/ Зарю, взметённую, как стаи с голубятен,/ И то, что никому не явлено вовек”. Особой гордости за содеянное, автор не испытывает, однако, признается, что все перипетии его жизни только закалили его, сделали сильнее, мудрее и опытнее. И даже в конце своего долгого странствия, поэт так и не смог найти ответ на вопрос, куда и зачем он плывет. Последние строки об этом нам и повествуют: “И больше не могу смотреть на спесь штандарта,/ и не хочу встречать понтона жуткий взор!”

Здесь следует особо выделить интересный композиционный прием автора: только в последних строках (по этой же причине мы более подробно рассмотрим лишь последние два четверостишия) поэт сообщает нам о причинах, по которым корабль начал свое фантастическое путешествие. Он устал плыть, подчиняясь указателям “прозаической” жизни и поддаваясь судьбе, где вообще

---

<sup>399</sup> Перевод Евгения Витковского. Далее в статье используется этот перевод.

нет никаких указателей. Он хочет не просто быть свободным, а быть свободой! Автор расценивает свободу как освобождение от собственной воли, от какой-либо ответственности – ведь судно отдается стихиям, которые уносят его, куда захотят. Чарующие, завораживающие картины тех удивительных мест, куда здравомыслящий моряк никогда не поплывет (именно поэтому раньше он и не видел этих чудес) поражают странника, но такое свободное странствие в конце пути утомляет его, приводя к разочарованиям и к осознанию невозможности вернуться к привычной жизни.

Пусть мой киль разобьет о подводные камни,  
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно...

Как уже было отмечено выше, этот непревзойденный символ поэта – корабль без парусов, без штурвала и руля, опьяневший от беспредельности пространства и от непреодолимого желания посмотреть мир – с головой кидается в водоворот жизни. Стремление автора раскрыть неразгаданное, открыть не обнаруженные доселе земли и хоть как-то утолить жажду странствий, несмотря на разочарования, встречающиеся на его долгом и трудном пути, было погашено усталостью и разбитостью.

Поэт понимал все это будучи еще совсем юным. Очень трудно поверить, что Рембо написал это стихотворение, наполненное многочисленными символами, в 17 лет. И тогда становится вполне закономерным, почему Рембо прекратил писать стихи в 21 год, когда многие только-только начинают свой труд на литературном поприще.

Рассмотрим тексты оригинала и переводов:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
Noire et froide où, vers le crépuscule embaumé  
Un enfant accroupi, plein de tristesses, lâche  
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,  
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,  
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,  
Ni nager sous les yeux horribles des pontons! (1871)

В качестве подстрочника, по причине невладения французским языком, в статье использован самый первый полный перевод, выполненный прозой и напечатанной в книге киевского филолога и философа А. Н. Гилярова (1855-1928) “Предсмертные мысли XIX века во Франции по ее крупнейшим литературным

произведениям” (1901). Данная книга уже давно стала редкостью, однако, этот перевод все еще вызывает неподдельный интерес читателей. Хотя Гиляров обратился к этому произведению, чтобы ознакомить читателя с этим “безобразным произведением”, наделенным лишь “отталкивающим своеобразием”<sup>400</sup>. В 1909 году в Киеве был опубликован первый (но неполный) стихотворный перевод Владимира Эльснера:

Я, вечный искатель манящих утопий,  
Дерзавший стихий сладострастью впивать,  
Как будто печалюсь о старой Европе  
И берег перильчатый рад отыскать...  
О волны, отравленный вашей истомой,  
Соленую горечью моря пронзен,  
Могу ли я плыть, где мосты и паромы  
Пленятся багрянцем шумящих знамен?

Спустя примерно двадцать лет в 1929 в СССР появилась первая публикация полного перевода Давида Бродского:

Если в воды Европы я все же войду,  
Ведь они мне покажутся лужей простою, —  
Я — бумажный кораблик, — со мной не в ладу  
Мальчик, полный печали, на корточках стоя?  
Заступитесь, о волны! Мне, в стольких морях

Побывавшему, мне ли под грузом пристало  
Пробиваться сквозь флаги любительских яхт  
И клейменных баркасов на пристани малой?

В 1935 году появился перевод Б. Лившица:

Нет, если мне нужна Европа, то такая,  
Где перед лужицей в вечерний час дитя  
Сидит на корточках, кораблик свой пуская,  
В пахучем сумраке бог весть о чем грустя.  
Я не могу уже, о волны, пьян от влаги,  
Пересекать пути всех грузовых судов,  
Ни вашей гордостью дышать, огни и флаги,  
Ни плыть под взорами ужасными мостов.

Перевод Павла Антокольского был следующим:

Ну, а если Европа, то пусть она будет,  
Как озябшая лужа, грязна и мелка,

---

<sup>400</sup>Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии //Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М. Наука. 1982. С. 376-377.

Пусть на корточках грустный мальчишка закрутит  
 Свой бумажный кораблик с крылом мотылька.  
 Надоела мне зыбь этой медленной влаги,  
 Паруса караванов, бездомные дни,  
 Надоели торговые чванные флаги  
 И на каторжных страшных понтонах огни!

К тексту «Пьяного корабля» несколько раз обращался Леонид Мартынов. Здесь представлен последний вариант его перевода стихотворения Рембо, «...замечательного поэта, которого никуда не денешь даже не столько из девятнадцатого, породившего его века, сколько из нашего двадцатого, безмерно возвысившего его столетия»<sup>401</sup>.

И если уж вода Европы привлекает,  
 То холодна, черна, в проломах мостовой,  
 Где грустное дитя, присев на корточки, пускает,  
 Как майских мотыльков, кораблик хрупкий свой.  
 О волны, тонущий в истоме ваших стонов,  
 Я ль обгоню купцов-хлопкоторговцев здесь,  
 Где под ужасными глазищами понтонов  
 Огней и вымпелов невыносима спесь!

Имеются еще другие переводы, например:

<i>Перевод Евгения Головина</i>	<b>Перевод Евгения Витковского</b>
Если море Европы... я жажду залива Черные лужи, где пристани путь недалек, Где нахмуренный мальчик следит молчаливо За своим кораблем, нежным, как мотылек. Я не в силах истомам волны отдаваться, Караваны судов грузовых провожать, Созерцать многоцветные вымпелы наций, Под глазами зловещих понтонов дрожать.	Европу вижу я лишь лужей захолустной, Где отражаются под вечер облака И над которою стоит ребёнок грустный, Пуская лодочку, что хрупче мотылька. Нет силы у меня, в морях вкусив азарта, Скитаться и купцам собой являть укор, – И больше не могу смотреть на спесь штандарта, И не хочу встречать понтона жуткий взор!

<sup>401</sup> Мартынов Л. Воздушные фрегаты. М. Современник. 1974. С. 294.// URL: [http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo1\\_1.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo1_1.txt_with-big-pictures.html), (10.10.2018)

<p><b>Перевод Михаила Кудинова</b>  Коль мне нужна вода Европы, то не волны  Ее морей нужны, а лужа, где весной,  Присев на корточки, ребенок,  грусти полный,  Пускает в плаванье кораблик  хрупкий свой.  Я больше не могу, о воды океана,  Вслед за торговыми судами плыть  опять,  Со спесью вымпелов встречаться  постоянно  Иль мимо каторжных баркасов  проплывать</p>	<p><b>Перевод Владимира Набокова</b>  Из европейских вод мне сладостна  была бы  та лужа чёрная, где детская рука,  среди грустных сумерек, челнок  пускает слабый,  напоминающий сквозного  мотылька.  О, волны, не могу, исполненный  истомы,  пересекать волну купеческих  судов,  победно проходить среди знамён и  грома  и проплывать вблизи ужасных глаз  мостов.</p>
<p><b>Перевод Андрея Кроткова</b>  Милей мне черный лед и стын  проточной лужи,  И грустный мальчуган, что на краю  прилег,  Кораблик свой пустил – а тот летит  не хуже,  Чем майским вечером беспечный  мотылек.  О, волны, я устал от стонов ваших  жарких;  Все прочь, уйдите с глаз – купец и  китолов!  Меня вгоняют в дрожь и каторжные  барки,  И спесь надутая торговых  вымпелов.</p>	<p><b>Перевод Натальи Стрижевской</b>  В Европу я тащусь не к  заводям зеркальным –  Отныне дорог мне лишь мутный  водосток,  Где в пряной мгле плывет за  мальчиком печальным  Бумажный парусник, как майский  мотылек.  Я больше не могу влачиться по  заливам  Средь ботов с грузом льна,  пшеницы и мадер,  Ни проплывать в виду флагштоков  горделивых,  Ни с дрожью выносить взгляд  каторжных галер.</p>
<p><b>Перевод Давида Самойлова</b>  Нет! Я хотел бы в ту Европу, где  мальш  В пахучих сумерках перед канавкой  сточной,  Невольно загрузив и вслушиваясь  в тишь,  За лодочкой следит, как мотылек  непрочной.</p>	<p><b>Вольный перевод (2013)</b>  <b>Марии Протасовой</b>  Я тот малыш. И мне никто не  нужен  Всё, что я взял бы из своих пенат –  Кораблик мой в холодной чёрной  луже  Как бабочка – невинен и крылат.   Один лишь он – ни хлопка</p>



Но больше не могу, уставший от валов, Опережать суда, летя навстречу бурям, И не перенесу надменность вымпелов, И жутко мне глядеть в глаза плавающих тюрем.	караваны Ни гордый флаг оставленной страны Ни в сумрачной тюрьме глазок охраны Ни даже лень – мне больше не нужны.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Եվ ինձ՝ ծովերից հուսահատվածիս, իմ Եվրոպայի ջուրն է հմայում,  
Այն ցրտաշունչ ու սառն ջրափոսը, որտեղ խավարի բույրերն են  
մարում,  
Որտեղ մի մանուկ թախծոտ աչքերով իր նավակներն է բաց թողնում  
թղթե,  
Որոնք մայիսյան ժիր թիթեռների նման լողում են անհոգ ու թեթև...

Ես էլ չեմ կարող, ալիքներ, փախչել, արդեն ուժասպառ ձեր  
տառապանքից,  
Բամբակով բեռնված, լիրբ դրոշներով գոռոգ նավերի երկաթե ճանկից,  
Եվ ո՛չ էլ տեսնել ինչպես է փքվում ամեն մի լկտի ու պիղծ առագաստ,  
Ոչ էլ մոտենալ կամրջանավին, որ նայում է ինձ դեմքով անհասաստ:

*Թարգմ. ֆրանսերենից՝ Գուրգեն Գասպարյանի*

Все переводчики (кроме Гаспаряна) сохранили перекрестную рифмовку оригинала, но не все передали анафору последних двух строк. Сохранена она лишь у Лившица, Стрижевской и Протасовой. У Витковского и Самойлова **“ни”** плавно трансформировалось в **“и”**.

По всей поэме разбросаны многочисленные метафоры, эпитеты, конечно же, образы-символы, при создании которых используются не только уже общепринятые нормы и ассоциации, но и авторские открытия. Странно, что большинство переводчиков не сумели передать двух самых простых, но таких значимых слов, как **“черный и холодный”**. Лишь в вольном переводе Марины Протасовой встречается **“в холодной черной луже”**. У Мартынова в последнем варианте появляется **“вода... холодна, черна”**, а у Кроткова вода трансформировалась в свое затвердевшее состояние, уступив место словосочетанию **“черный лед и стынь... лужи”**. У Набокова осталась лишь **“лужа черная”**, а у Антокольского же **“озябшая лужа”**. Абсолютно неясно, почему у Витковского вода оказалась **“лужей захолустной”**, а у Бродского она же стала

“*простою*”. И уж совершенно далеки от оригинала Эльснер, Лившиц и Стрижевская. У читателя может вызвать недоумение перевод Головина. Что за море Европы? Как можно жаждать залива черной лужи? Какой недалекий путь пристани может быть? В переводе Гургена Гаспаряна появляются два синонимичных *զրկաշունչ ու սևին ջրափնիր /прохладная и холодная лужа/*, но выпадает понятие черный. Но как точно и красиво на армянском языке звучит продолжение фразы *արևոյ խափարի բուրբերն են մարմն /где исчезают запахи сумрака/*.

В описании мальчика в первую очередь следует выделить переживаемые в оригинале ребенком чувства – боязнь и страх перед неизведанным: он же не знает, куда поплывет его бумажный корабль. А переводчики не акцентировали нужные эпитеты и получилось:

Бродский	Мальчик, полный печали
Лившиц	Дитя... грустя
Антокольский	грустный мальчишка
Мартынов	Грустное дитя
Головин	нахмуренный мальчик
Витковский	ребёнок грустный
Кудинов	ребенок, грусти полный,
Кротков	грустный мальчуган
Стрижевская	мальчиком печальным
Самойлов	малыш,... Невольно загрустив

И, как видно из примеров, нигде не передано значение *lâche /трусливый/*. В армянском варианте: *мальчик с томными глазами /սի մանկի թախծոս աչքերով/*. Справедливости ради, следует отметить, что в оригинале присутствует как *langueurs /томность, томление, истома/*, так и *yeux /глаза/*.

Многие переводчики забыли упомянуть *бабочку /papillon/*, которая символизирует хрупкость бумажного корабля и его недолговечность. Присутствует она только в переводе Марины Протасовой. У Антокольского, Головина, Витковского, Набокова, Кроткова, Стрижевской, Самойлова встречаем *мотылек*, а Мартынов использовал множественное *мотыльков*, впрочем, и в армянском варианте *թիթենիերի /бабочек/*. Вместе с этим образом пропал и эпитет *de mai*. Мартынов и Стрижевская сохранили *майский*, также поступил Гаспарян */մայիսյան/*. Кротков соединил

*papillon* и *crepuscule* в *майском вечере*, а у Кудинова он передан *весной*.

Завершая разбор, отметим, что на данный момент, скорее всего, лучшими можно признать переводы Антокольского и Мартынова. Последний текстуально более близок к подлиннику, почти полностью воспроизводя интонацию и ритм оригинала. Остальным переводчикам, несомненно, удались отдельные строфы, образы, рифмы. И это вполне закономерно, так как при переводе поэтического текста часто необходимо чем-то жертвовать. Как пишет Брюсов: «Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, – таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков... Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немислимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). Выбор этого элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода.»<sup>402</sup> Из всего вышесказанного следует, что многие переводчики, сохранив размер, ритм и движение стиха, в некоторой степени пожертвовали его стилем. Но эта жертва оправдана. Как пишет В.С.Виноградов: «Полного тождества между оригиналом и переводом достичь нельзя. Оригинал остается единственным и неповторимым материальным результатом индивидуального творчества художника слова и частью национального словесного искусства. Перевод может быть лишь адекватным, относительно равнозначным оригиналу литературным произведением, может бесконечно сближаться с подлинником, но никогда не сольется с ним, ибо у перевода есть свой творец, свой языковой материал и своя жизнь в языковой, литературной и социальной среде, отличающейся от среды подлинника»<sup>403</sup>. Следует признать, что Рембо – поэт своеобразный, которому мало аналогов в оригинальной русской поэзии. Но

---

<sup>402</sup> Брюсов В.Я. Собр. Соч. в 7 тт. М. Худ. Лит.. 1975. Т. VI. С. 105-106.

<sup>403</sup> Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М. Издательство Московского университета. 1978. С. 8.

большинство переводчиков сумели передать и силу, и энергию, и страстность, и нежность лирики великого француза.

*Քրիստինե Բեջանյան*

**Ա.ՌԵՄԲՈՅԻ «ՀԱՐԲԱԾ ՆԱՎԸ» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՌՈՒՍԵՆԵՆ և  
ՀԱՅԵՆԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ**

*Հիմնաբառեր. սիմվոլիզմ, թարգմանիչ, բանաստեղծի թեման, ժողովածու, ստեղծագործություն, կառուցվածք:*

Հոդվածում քննվում է Ա.Ռեմբոյի «Հարբած նավը» բանաստեղծության թարգմանությունները ռուսերեն և հայերեն լեզուներով: Հոդվածում ներկայացված է բանաստեղծության տողաչափի, կառուցվածքի, զանազան ոճաբանական միավորների ուսումնասիրությունը և դրանց արտացոլումը տարբեր թարգմանություններում:

*Kristine Bejanyan*

**ON THE TRANSLATION OF A.REMBAUD'S POEM *THE  
DRUNKEN SHIP* INTO RUSSIAN AND ARMENIAN**

*Key words: symbolism, translator, the topic of the poet, collection, creative work, construction.*

The article analyses the translations of the poem *The Drunken Ship* by A.Rembau's into Russian and Armenian. The analysis of the prosody, composition, various tropes as well as their reflection in different translations are examined in the article.

**ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ**  
**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**  
**ABOUT AUTHORS**

<p>Абрамян Сурен Сергеевич  Աբրահամյան Սուրեն  Abramyan Suren</p>	<p>К.ф.н., доц  Բ.գ.թ., դոց  PhD, Ass.Prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова  Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ  YSULSS after Brusov</p>
<p>Аветисян Баграт Ефремович  Ավետիսյան Բագրատ  Avetissyan Bagrat</p>	<p>К.ф.н., ст.  преп.  Բ.գ.թ., ավ.դաս  PhD, Senior  lecturer</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова  Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ  YSULSS after Brusov</p>
<p>Азарова Елизавета  Сергеевна  Ելիզավետա Ազարովա  Elisaveta Azarova</p>	<p>Асп. Моск.  гос. обл. ун-т  шащ.  Graduate student</p>	<p>ГИТИС  Թատարվեստի ուս.  ին-տ (<b>ԳԻՏԻՍ</b>)  Russian Institute of  theatre arts (GITIS)</p>
<p>Айвазян Асмик Альбертовна  Այվազյան Հասմիկ  Ayvazyan Hasmik</p>	<p>К.ф.н., доц  Բ.գ.թ., դոց  PhD, Ass. Prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова  Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ  YSULSS after Brusov</p>
<p>Ананикян Тигран Азатович  Տիգրան Անանիկյան  Tigran Ananikyan</p>	<p>Преп.  Դաս.  university  lecturer</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова  Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ  YSULSS after Brusov</p>
<p>Антонян Тамара Артуровна  Անտոնյան Թամարա  Antonyan Tamara</p>	<p>Преп.  Դաս.  university  lecturer</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова  Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ  YSULSS after Brusov</p>
<p>Беджанян Кристина  Генриховна  Բեջանյան Քրիստինա  Bejanyan Kristina</p>	<p>К.ф.н., доц  Բ.գ.թ., դոց  PhD, Ass.Prof.</p>	<p>АГПУ им. Х.Абовяна  Խ.Աբովյանի անվ.  ՀՊՄՀ  ASPU after Kh.Abovyan</p>

<p>Вардумян Гоар Дерениковна Վարդումյան Գոհար Vardumyan Gohar</p>	<p>К.ист.н., доц. Պ.գ.թ., դոց. PhD, Ass. Prof.</p>	<p>Институт истории НАН РА ՀՀ ԳԱԱ Պատմ.ին-տ Institute of History of NAS RA</p>
<p>Вион-Дюри Жюльет Վիոն-Դյուրի Ժյուլիետ Vion-Dury Juliette</p>	<p>Д.ф.н. Բ.գ.դ. Doctor of Philology</p>	<p>Университет Paris 13- Sorbonne Paris Cité Paris 13-Sorbonne Paris Cité համալսարան University Paris 13- Sorbonne Paris Cité</p>
<p>Гудков Максим Михайлович Գուդկով Մաքսիմ Gudkov Maxim</p>	<p>Ст. преп. Ավ.դաս. Senior lecturer</p>	<p>СПб ГУ, Россия Ս.Պետերբուրգի ՊՀ, ՌԴ St Petersburg State University, Russia</p>
<p>Гулянян Карина Грачиковна Գուլանյան Կարինա Gulanyan Karina</p>	<p>К.ф.н., доц Բ.գ.թ., դոց PhD, Ass. Prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Джаникян Ани Григорьевна Ջանիկյան Անի Janikyan Ani</p>	<p>К.ф.н., доц Բ.գ.թ., դոց PhD, Ass. Prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Еганян Анна Ваноевна, Եգանյան Աննա Yeganyan Anna,</p>	<p>К.ф.н., доц Բ.գ.թ., դոց PhD, Ass. Prof.</p>	<p>ЕГУ ԵՊՀ YSU</p>
<p>Егизарян Гаяне Виуловна Եղիազարյան Գայանե Yeghiazaryan Gayane</p>	<p>Д.ф.н., проф.. Բ.գ.դ., պրոֆ. Doctor of Philology, Prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Задоян Эвелина Робертовна, Ջադոյան Էվելինա Zadoyan Evelina</p>	<p>К.ф.н., Բ.գ.թ., PhD</p>	<p>ЕГУ ԵՊՀ YSU</p>

<p>Какауридзе Нанули Акакиевна Չակաուրժիդե Նանուլի Kakauridze Nanuli</p>	<p>Д.ф.н., проф.. Բ.գ.դ., պրոֆ. Doctor of Philology, Prof.</p>	<p>Кутаисский ГУ им. Церетели Ա.Ծերետելիի անվ. Քուրթախիի ՊՀ Tsereteli State University, Kutaisi</p>
<p>Квирикадзе Нино Гуриевна Նինո Գվիրիկաձե Nino Kvirikadze</p>	<p>Д.ф.н., проф.. Բ.գ.դ., պրոֆ. Doctor of Philology, Prof.</p>	<p>Кутаисский ГУ им. Церетели Ա.Ծերետելիի անվ. Քուրթախիի ՊՀ Tsereteli State University, Kutaisi</p>
<p>Костава Мзия Тенгизовна Շոատավա Մզիա Kostava Mzia</p>	<p>К.п.н., доц Մ.գ.թ., դոց PhD, Ass. Prof.</p>	<p>Кутаисский ГУ им. Церетели Ա.Ծերետելիի անվ. Քուրթախիի ՊՀ Tsereteli State University, Kutaisi</p>
<p>Литвиненко Нинель Анисимовна Լիտվինենկո Նինել Litvinenko Ninel</p>	<p>Д.ф.н., проф. Բ.գ.դ., պրոֆ. Doctor of Philology, Prof.</p>	<p>Ун-т Росс. академии образования, Москва Ռուսաստանյան Շրթ. ակադեմիայի համալսարան University of Russian Academy of Education, Moscow</p>
<p>Мартиросян Константин Генрихович Շոնատանտին Մարտիրոսյան Konstantin Martirosyan</p>	<p>К.ф.н., доц Բ.գ.թ., դոց PhD, Ass. prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Микадзе Манана Георгиевна Միկաձե Մանանա Mikadze Manana</p>	<p>д.п.н., проф., մ.գ.դ., պրոֆ. Doctor of Pedag., Prof.</p>	<p>Кутаисский ГУ им. Церетели Ա.Ծերետելիի անվ. Քուրթախիի ՊՀ Tsereteli State University, Kutaisi</p>

Ненарокова Мария Равильевна  Նենարակովա Մարիա  Nenarokova Maria	Д.ф.н., ведущий научн.сотр. Բ.գ.դ., անաջ. Գիտաշխ.  PhD, leading researcher	Институт мировой лит- ры им.А.М.Горького РАН, Москва, Россия Մ.Գորկու անվ.համաշխ. գրակ. ինստիտուտ, Մոսկվա, Gorky Institute of World Literature, Moscow
Пахсарьян Наталья Тиграновна Պախսարյան Նատալյա Paskharyan Natalya	Д.ф.н., проф.  Բ.գ.դ., պրոֆ. Doctor in Philology, Prof..	МГУ им.Ломоносова  Լոմոնոսովի անվ. ՄՊՀ Lomonosov Moscow State University
Петренко Денис Иванович Պետրենկո Դենիս  Petrenko Denis	Д.ф.н., проф.. Բ.գ.դ., պրոֆ.  Doctor of Philology, Prof.	Лицей №17,Ставрополь Լիցեյ №17, Ստավրոպոլ Liceum №17, Stavropol
Погосян Ирина Карленовна Պողոսյան Իրինա Pogosyan Irina	К.ф.н., доц Բ.գ.թ., դոց PhD, Ass.Prof.	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Садыхова Лала Гуламовна  Սադիխովա Լալա  Sadykhova Lala	Канд.культуро л.н. доц  Մշակ. թ., դոց.  PhD, Ass.Prof.	Инст-т совр. образоват- технологий (ИСОТ) МГТУ им. Баумана, Москва  Bauman Moscow State Technical University
Согомонян Амалия Սողոմոնյան Ամալյա Soghomonyan Amalya	Аспирант Ասպիրանտ Graduate student	ЕГУ ԵՊՀ YSU
Тер-Габриелян Александр Տեր-Գաբրիելյան Ալեքսանդր Ter-Gabrielyan Alexander	Аспирант Ասպիրանտ	ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ  YSULSS after Brusov



<p>Харатян Ала Арамовна</p> <p>Խարատյան Ալա</p> <p>Kharatyan Ala</p>	<p>К.ф.н., доц</p> <p>Բ.գ.թ., դոց</p> <p>PhD, Ass. Prof.</p>	<p>Ин-т др. рукописей им. Маштоца Матенадаран Մատենադարան M.Mashtots Institute of Ancient Manuscripts Matenadaran</p>
<p>Хачатрян Наталия Михайловна</p> <p>Խաչատրյան Նատալյա</p> <p>Khachatryan Natalya</p>	<p>Д.ф.н., проф.</p> <p>Բ.գ.դ., պրոֆ.</p> <p>Doctor in Philology, Prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова</p> <p>Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ</p> <p>YSULSS after Brusov</p>
<p>Штайн Клара Эрновна</p> <p>Շտայն Կլարա</p> <p>Shtein Klara</p>	<p>Д.ф.н., проф.</p> <p>Բ.գ.դ., պրոֆ.</p> <p>Doctor in Philology, Prof.</p>	<p>Гум. Ин-т Сев.-Кавк. Федер.ун-т Հյուսիս-Չոսկաս. Ֆեդեր. Համալս. Հոմանի.ին-տ Hum. In-t of North- Caucasian Feder.Univers.</p>
<p>Ястребов Андрей Леонидович</p> <p>Յաստրեբով Անդրեյ</p> <p>Yastrebov Andrey</p>	<p>Д.ф.н., проф.</p> <p>Բ.գ.դ., պրոֆ.</p> <p>Doctor in Philology, Prof.</p>	<p>ГИТИС</p> <p>Թատարվեստի ռուս. ին-տ Russian Institute of theatre arts (GITIS)</p>

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ  
ԼԵԶՎԱՀԱՍՏԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ЯЗЫКОВ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК ИМЕНИ  
В.Я. БРЮСОВА

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ  
ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ  
Պրակ Ժ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

*Выпуск 10*

---

Երևանի Վ.Բրյուսովի անվան պետական լեզվաբանական  
համալսարան

Հասցեն՝ Երևան, Թումանյան 42  
Հեռ՝ 530552

Տպաքանակը՝ 200 օր.

Web: <http://www.brusov.am>

E-mail: [yслу@brusov.am](mailto:yслу@brusov.am)



RA, Yerevan, Pushkin 46  
Tel.՝ + 374 (10) 53 96 47, + 374 (55) 78 47 87  
E-mail: [lusabats@netsys.am](mailto:lusabats@netsys.am), [lusabats@mail.ru](mailto:lusabats@mail.ru)

Printed in the "Lusabats Publishing House" printing house  
Տպագրված է «Լուսաբաց հրատարակչատան տպարանում»