

ISSN 1829-4731

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵԶՎԱՀԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ 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 ՀԻՄՆԱԽՆԳԻՐՆԵՐ
Պրակ Ը

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ
Выпуск 8

CONTEMPORARY ISSUES
OF WORLD LITERATURE AND CULTURE
Issue 8

Լինգվա ԵՐԵՎԱՆ
Лингва ЕРЕВАН

2017





ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵզՎԱՀԱՍՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ 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 Ը

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ
Выпуск 8

CONTEMPORARY ISSUES
OF WORLD LITTEATURE AND CILTURE
Issue 8

ЛИНГВА
Ереван
2017

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

Գլխ. խմբագիր՝ Գ. Ռ. Գասպարյան, ր.գ.դ., պրոֆեսոր

Խմբագրական խորհուրդ՝

Խաչատրյան Ն.Ս.

Գուլանյան Կ.Հ.,

Ապրետվա Ս.Վ

ր.գ.թ., պրոֆեսոր

ր.գ.թ., դոցենտ

ր.գ.թ., դոցենտ

**Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ. - Եր.:
Լինգվա, 2017. - 249 էջ:**

Гл. редактор Г.Р.Гаспарян

д.ф.н., профессор

Редакционная коллегия:

Хачатрян Н.М.

Гулянян К.Г.

Апретова С.В.

к.ф.н., профессор;

к.ф.н., доцент.

к.ф.н., доцент

©Լինգվա, 2017

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 (8-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 Ֆրանսիայի, Ռուսաստանի, Վրաստանի և Հայաստանի գիտնականներին մասնակցության համար՝ հետագա արդյունավետ համագործակցության ակնկալիքով:

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Вниманию читателя предлагается очередной (8-ой) 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 Франции, России, Грузии и Армении и надеется на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

FROM THE EDITORIAL BOARD

The 8th issue of the **annual scientific journal** devoted to the problems of the theory and history of literature and culture, published annually by the Chair of World Literature and Culture of Brusov State University of Languages and Social Sciences is submitted to attention of readers.

The texts of the scientific articles submitted to the editorial board were strictly selected, and only those meeting the requirements of this edition were published.

The editorial board thanks the leading scientists from France, Russia, Georgia and Armenia for participation and hopes for further fruitful cooperation.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ
Contents

Համաշխարհային գրականության հիմնախնդիրներ
Проблемы мировой литературы
Problems of World Literature

Սարիա Նենարոկովա Мария Ненарокова Maria Nenarokova	Աղավնու կերպարը միջնադարյան լատինական հիմնագրության մեջ Образ голубя в средневековой латинской гимнографии The Image of Dove in the Medieval Latin Hymnography	10
Նինել Լիտվինենկո Нинель Литвиненко Ninel Litvinenko	Մառախուղի մոտիվը Ու.Էկոյի «Լոանա թագուհու խորհրդավոր հուրը» վեպում Мотив тумана в романе У. Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» The Motif of Fog in «The Mysterious Flame of Queen Loana » by U. Eco	21
Բագրատ Ավետիսյան Баграт Аветисян Bagrat Avetisyan	Պատմողի դերը Իտալո Վալվինոյի վեպերում Роль рассказчика в романах И.Кальвино The Role of the Narrator in the Novels by Italo Calvino	33
Գալինա Վասիլևա Галина Васильева Galina Vasilyeva	«Ֆաուստը» Ֆ.Նիցշեի մշակույթի ձևաբանության մեջ «Фауст» в морфологии культуры Ф. Ницше «Faust» in the Morphology of Culture of F.Nietzsche	41
ժյուլիետ Վիոն-Դյուրի Жюльет Вион-Дюри Juliette Vion-Dury	Սամյուել Բեքեթը երկու մահվան միջև Самюэль Бекетт между двумя смертями Samuel Beckett dans l'entre-deux-morts	50

Կիրիլ Չեկալով	Միջտեքստայնությունը և դասական դետեկտիվը (Գաստոն Լերուի վեպերը)	65
Кирилл Чекалов	Интертекстуальность и классический детектив (романы Гастона Леру)	
Kiril Chekalov	Intertextuality and classic detective fiction (novels by Gaston Leroux)	
Նատալյա Պախսարյան Наталья Пахсарьян Natalya Pakhsaryan	Ֆանտոմասը գրականության մեջ և կինոյում Фантомас в литературе и кино Fantomas in literature and films	84
Նատալյա Խաչատրյան Наталья Хачатрян Natalya Khachatryan	Ալբեր Ռոբիդան՝ նեոռոմանտիկ և ֆանտաստ Альбер Робида – неоромантик и фантаст Albert Robida as a Neo-Romantic and Science Fiction Writer	93
Անի Ջանիկյան Ани Джаникян Ani Janikyan	Հայելին՝ որպես խորհրդանիշ Ժան Կոկտոյի «Օրփեոս» և «Դժոխային մեքենան» դրամաներում Зеркало как символ в драмах Жана Кокто «Орфей» и «Царь Эдип» The Mirror as a Symbol in the plays «Orpheus» and «The Infernal Machine» by Jean Cocteau	102
Լուսինե Մուսախանյան Лусине Мусаханян Lusine Musakhanyan	Չարածճի խաբեբայի, ծաղրածուի և լարախաղացի հատկանիշները Թիլ Ուլենշպիգելի կերպարում Черты плута, шута и канатаходца в образе Тили Уленшпигеля The Features of the Knave, the Buffoon and the Tumbler in the Image of Thyl Ulenspiegel	110

Մոնյա Ապրեսովա	Էրզիստենցիալիզմի որոշ դրույթների արտացոլումը Թ.Ուայլդերի «Սուրբ Լյուդովիկոս արքայի կամուրջը» վիպակում և «Մարտի իդոսները» վեպում	117
Соня Апресова	Отражение некоторых положений экзистенциализма в повести Т.Уайлдера «Мост короля Людовика Святого» и в романе «Мартовские Иды»	
Sonya Apresova	Reflection of Some Theses of Existentialism in “The Brigde of San Luis Rey” and “The Ides of March” by Th.Wilder	
Եկատերինա Բարինովա	Միլվիա Փլաթի պոեզիան. Արտասանված բառեր	124
Екатерина Баринаова	Поэзия Сильвии Плат: Слово звучащее.	
Ekaterina Barinova	The Poetry of Sylvia Plath: The Words Pronounced Aloud	
Շոնաստանտին Մարտիրոսյան	Մինթետիզմը Ի.Ա.Բունինի «Արսենի կյանքը» վեպում	133
Константин Мартиросян	Синтетизм в романе И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева»	
Konstantin Martirosyan	Synthetism in the novel «The Life of Arseniev» by I.Bunin	
Ժան Բաղիյան	Էպիստոլյար ժանրի որոշ առանձնահատկությունների մասին	144
Жан Багиян	О некоторых особенностях эпистолярного жанра	
Zhan Baghiyan	About Some Peculiarities of the Epistolary Genre	
Մայա Նաչկեբիա	Արվեստագետի կերպարը Ամբողջատիրական վարչակարգի ֆոնին. Վացլավ Հավել	156
Майя Начкебия	Портрет творца на фоне тоталитарного режима: Вацлав Гавел	
Maia Nachkebia	The Portrait of the Artist on the Background of Totalitarian Regime: Vaclav Havel	
Իրինա	Վրացական միջնադարյան	164

Նագվլիշվիլի	մատենագրության	պատկերային	
Ирина	Специфика	образности	средневековой
Нацвлишвили	грузинской	летописи	
Irina Natsvlishvili	Specifics of the	Imagology of	Medieval Georgian Chronicles
Աննա	Խորհրդանշի	ինաստավորումը	Թամար 161
Լետոդիանի	թագուհու	դարաշքջանի	պատմական
Анна Летоциани	Значение	символа	в исторических сочинениях эпохи царицы Тамар
Ana Letodiani	The Meaning of Symbols in the Chronicles of Queen Tamar's Epoch	(symbolic meaning of the crown)	
Թամար	Չիտա	Աբաշիձեն	Դավիթ Քրիշվիլի 177
Յիցիշվիլի	Кита	Абашидзе	о творчестве Давида Клдиашвили
Tamar Tsitsishvili	Kita Abashidze about the works of David Kldiashvili		
Համաշխարհային մշակույթի հիմնախնդիրներ			
Проблемы мировой культуры			
Problems of World Culture			
Գոհար	Դիցարանական	թեմաների	դրստորումները 184
Վարդումյան	հին հայոց	դրամներում	
Гоар Вардумян	Отображение	мифологических	тем на древнеармянских монетах
Gohar Vardumyan	Manifestations of Mythological Images on Ancient Armenian Coins		
Մաքսիմ	«Քո	կյանքի	ժամերը». Վ.Սարոյանի 199
Գուդկով	բեմադրությունը	Բրոդվեյում	«վախեցած 1950-ականներին»
Максим Гудков	«Лучшее время вашей жизни»: постановка У. Сарояна на Бродвее в «запуганные 1950-е»		
Maksim Gudkov	«The Time of Your Life»: W.Saroyan's Production on Broadway in the «Frightened Fifties»		
Գագիկ	Մարդու	հիմնախնդիրը	փիլիսոփայության 208
Հովհաննիսյան	մեջ	և արվեստում	

Гагик Оганесян
Gagik
Hovhannisyan

Проблема человека в философии и в искусстве
The Problem of Man in Philosophy and Art

Թարգմանության խնդիրներ
Проблемы перевода
Problems of Translation

Իրինե Սողեբաձե	«Ընձենավորը». Շոթա Ռուսթավելիի պոեմի ռուսերեն ժամանակակից թարգմանությունների յուրահատկությունը «Витязь в тигровой шкуре»: специфика современных переводов поэмы Ш.Руставели на русский язык "The Knight in the Panther's Skin": Specifics of Modern translation of Shota Rustaveli's Poem into Russian	218
Իրինэ Модебадзе		
Irine Modebadze		
Իրինա Պողոսյան Ирина Погосян Irina Poghosyan	Շոտա Բալմոնտի պոեզիան Հրաչյա Թամրազյանի թարգմանություններում Поэзия К.Бальмонта в переводах Г.Тамразяна The Poetry of Konstantin Balmont in Hrachya Tamrazyan's Translation	230
Քրիստինե Բեջանյան Кристина Беджанян Kristina Bedjanyan	Վ.Բրյուսովը և Ա.Կուրսինսկին՝ Թոմաս Մուրի թարգմանիչներ V.Bruišov and A.Kursinskey as Thomas Moor's translators В.Я.Брюсов и А.А.Курсинский – переводчики Томаса Мура.	238
	<i>Տեղեկություններ հեղինակների մասին</i> <i>Сведения об авторах</i> <i>Information about the Authors</i>	244

ОБРАЗ ГОЛУБЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛАТИНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ.

Ключевые слова: голубь, латинская гимнография, Библия, аллегория, символ

Для средневекового человека окружающий его тварный мир был полон значения, поскольку в нем отразилась воля Создателя. Эту волю можно было понять, рассматривая все предметы, явления, события аллегорически: *«Весь этот вот чувственно воспринимаемый мир есть словно бы книга, написанная перстом Божиим, то есть он создан Божественной силой, и отдельные создания суть словно бы некие образы, выдуманнные не по человеческому указанию, но созданные Божественной волей, чтобы открывать премудрость Божию о невидимом»*¹. Аллегория понималась как *«троп, которым обозначается иное, чем говорится»*², иногда она *«возникает при помощи действий, а иногда только при помощи речений»*³. Иными словами, в качестве *«образов..., созданных Божественной волей»*, своеобразных букв, которые складываются в откровение о Промысле Божиим, могут выступать и события, в которых каждое действие участников имеет определенный смысл, и имена участников этих событий, и названия *«известных нам вещей»*⁴. Аллегории⁵ должны были состоять из знакомых средневековому человеку образов, чтобы их можно было толковать по возможности точно. Примеры таких всем понятных *«слов»* приводит свт. Амвросий Медиоланский: *«Многие творения видимы и невидимы: невидимые, как Начала, Силы, Престолы и Господства; видимые, как солнце, луна, звезды, человек, земля. Различны виды, и различна сущность творений. Следовательно, если ты хочешь выразить особенность какого-нибудь творения, ты*

¹Migne J.-P. Patrologiae Latinae Cursus Completus (PL). — On CD-Rom. — Chadwick-Healy, 1993-1995 (далее PL), v.176, col.814B.

² PL, v.90, col.183D.

³ PL, v.90, col.183D.

⁴ PL, v.79, ccol.473A -473B.

⁵

назовешь его либо солнцем, либо луной, либо звездами; и так станет понятно, что, по твоей мысли, должно означать название»⁶. За привычными словами «скрываются божественные суждения, и когда мы опознаем внешние слова, достигаем внутреннего смысла»⁷.

Образованный средневековый человек учился мыслить аллегорически, сопоставляя то, что он видел вокруг себя, со Свящ Писанием и с творениями святых отцов, где приводилось объяснение аллегорий. Необразованное большинство должно было осознавать аллегоричность мира, рассматривая, наблюдая, слушая. Церковные песнопения, облакавшие в доступную и легкую для запоминания форму догматы веры, истории святых, нравственные уроки, были важным подспорьем в религиозном образовании, поскольку усвоению и запоминанию знаний помогали и ритм, и музыка, и богатая образность. При том, что образы поэтических произведений, исполнявшихся за богослужением, связаны с повседневной жизнью средневековых прихожан, они еще и возводятся к текстам, включавшимся в службу, – к Свящ.Писанию, житиям святых, проповедям, а также к комментариям святых отцов к различным библейским книгам.

Особенностью аллегорических образов средневековой гимнографии была их однозначность в отдельно взятом контексте: чтобы избежать появления неверных толкований и, как их следствие, ересей, авторы должны были избегать «тумана сомнения»⁸. Образ голубя является одним из наиболее частотных и известных «птичьих» образов. В святоотеческих текстах голубю придаются следующие значения: «духовная благодать»⁹, связанные с ней «любовь»¹⁰, «прямодушие»¹¹, «простота»¹², «мир»¹³, в том числе и «мир душевный»¹⁴. Состояние мира характеризуется, с

⁶ PL, v.16, col. 842C.

⁷ PL, v.79, ccol.473A -473B

⁸ PL, v.76, col.1041B.

⁹ PL, v. 14, col. 479B.

¹⁰ PL, v.65, col.302D.

¹¹ PL, v.65, col.302D.

¹² PL, v.50, col. 750B; v.16, col. 396B; v. 14, col. 514B.

¹³ PL, v.17, col. 678B.

¹⁴ PL, v.16, col. 392C.

одной стороны, «согласием единства»¹⁵, с другой, когда речь идет о душе, «мир душевный»¹⁶ соотносится с кротостью («голубка, то есть мирная и кроткая»¹⁷), с душевной чистотой («неиспорченность души, ... чистота духа»¹⁸, «мир души, спокойствие духа»¹⁹). Некоторые из этих значений прихожане, даже неграмотные, могли усвоить, слушая песнопения, входившие в состав службы: «Голубки невинности,/ ...мира и согласия...»²⁰ («На Сретение»); «Голубки - невинность/ И взаимное согласие..»²¹ («На Сретение»). Видимо, именно со времени Средних веков голубь стал восприниматься как символ мира: «Уже ныне посланная, несет в клюве голубка/ Дар - ветвь несущей мир оливы»²², «оливу мира/ голубка принесла»²³. Однажды встречаем значение «душевная чистота»: «Голубь вверх поднимается,/ Голуби летят к небу,/ Это проповедует жизнь святого,/ Это проповедует его блаженный конец»²⁴. («О св.Агабии»).

В богословской литературе голубь наиболее часто понимался как Дух Святой: «в виде голубя явился Дух Святой: простое и радостное существо, не неприятный по причине злобы, не свирепый укусами, не жестокий раздиранием когтей»²⁵, «Под образом голубя ... понимаем Святого Духа»²⁶, или просто: «Голубь Дух Святой»²⁷. В этом значении голубь упоминается в новозаветных отрывках, посвященных праздникам Господним, - Богоявлению (Мф 3:16; Лк 3:22) и Сретению (Лк: 22-24). Некоторые фрагменты песнопений, исполнявшихся на Богоявление, представляют собой близкий к тексту пересказ евангельских цитат, например: «В Иордан Христос входит,/ Раб крестит Гоподина, / С неба голос слышится, / Голубь

¹⁵ PL, v. 14, ccol. 524B-524C.

¹⁶ PL, v.16, col. 392C.

¹⁷ PL, v. 14, col. 514B.

¹⁸ PL, v.15, ccol.1406C-1406D.

¹⁹ PL, v.16, col. 392C.

²⁰ Analecta Hymnica Medii Aevi. NY repr - 1061. (далее АН). t..15, p.102

²¹ АН, t.15, p.102.

²² PL, v. 17, col.1175.

²³ АН, t.10,p. 45.

²⁴ АН, t. 22, p.13.

²⁵ PL, v.4, col. 506B.

²⁶ PL, v. 9, col.1036C.

²⁷ PL, v. 50, col.750A.

несет помазание»²⁸ («На Богоявление»). Иногда внимание слушателя сосредоточивается на образе голубя: «Дух Благый, как голубь,/ Сошел на Него, и голос прозвучал:/ Се, Сын Мой есть Сей»²⁹ («На Богоявление»), причем ассоциация настолько прочна, что название птицы может отсутствовать: «Тотчас Святой Дух/ нисходит/ над водой/ освященной»³⁰ («На Богоявление»). Другим праздником, атрибутом которого оказывается голубь, уже как птица, является Сретение, праздник, когда Церковь вспоминает, как «по закону Моисееву» (Лк 2:22) младенец Христос был впервые принесен в Иерусалимский Храм. Тогда родители должны были «принести в жертву, по реченному в законе Господнем, две горлицы или двух птенцов голубиных» (Лк 2:24). В песнопении, обращенном к Пресв.Богородице, говорится: «Радуйся, когда/ за сына приносишь в дар/ Голубок или птенцов горлицы»³¹ («На Сретение»).

Евангельская цитата «будьте ... просты, как голуби» (Мф 10:16) дала начало двум образам, связанным с этой птицей. У святых отцов Сам Христос называется Голубем: «Он есть Голубь, ибо своим святым предписал быть, как голуби, говоря: «...будьте ... просты, как голуби.» (Мф 10:16). ... Голубь есть Христос...»³², и эта же мысль повторяется у Пруденция: «Ты для меня, Христе, Голубь Всемогущий»³³. Но так как человек создан по образу и подобию Божию, то и христиане должны быть как голуби, иметь «голубиную душу»: «Когда мы поем Богу/ голубиной душой,/ Нам дается, без сомнения,/ благодать Божия»³⁴. С голубем, вернее с голубиными глазами, сравниваются свв. Косьма и Дамиан: «Они суть голубиные/ Очи Церкви»³⁵ («О свв.Козьме и Дамиане»).

Пресв.Богородица также выступает в латинской гимнографии как голубка, причем и в этом случае источником образа служит одна из ветхозаветных книг - Песнь Песней. Так, цитата «единственная — она, голубица моя, чистая моя» (Песнь Песней 6:9) пересказывается в «Гимне о Преплаженной Деве Марии»:

²⁸ АН, t.12, p.35.

²⁹ АН, t.19, p.11.

³⁰ АН, t.7, p.54.

³¹ АН, t.24, p.56.

³² PL, v.57, col. 555A.

³³ PL v.59, col. 809A

³⁴ АН, t.15, p.260.

³⁵ АН, t.17, p.70.

«Единственная Голубка Божия»³⁶. О другой цитате - «сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя!» (Песнь Песней 5:2) – напоминает еще один гимн, прославляющий Пресв.Деву: «Голубка, Невеста Прекрасная,/ Мать, Сестра и Госпожа,/ Совершенная, Христа носившая,/ Источник Запечатанный в славе»³⁷ («Гимн о Препблж.Марии»). Образ «голубиных очей» также восходит к Песни Песней, например, «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные» (Песнь Песней 1:14). На праздник Рождества Пресв.Богородицы пели так: «Дщерь Иерусалимская/ Ты, Родительница Божия,/ Полными безыскусности/ Голубиными очами/ Сияющая, прекрасная»³⁸ («На Рождество Пресв.Богородицы»). Многие качества, которые символизировал голубь, становятся характеристиками Пресв.Девы: «Голубка непорочная»³⁹ («На Введение во Храм»), «Голубка кроткая, смиренная»⁴⁰ (На праздник Зачатия Пресв.Богородицы), «прекрасная Голубка, кроткая Мария»⁴¹ («Об именах Пресв.Богородицы»), «Ты безыскуснее голубки»⁴² (Акростих на „Ave Maria“).

Таковы же святые девы и жены. До грехопадения и «Ева была белой голубкой»⁴³, хотя потом «сделалась черной посредством змеиной травы»⁴⁴. Белый цвет символизирует невинность, чистоту души, кротость, поэтому в песнопениях, посвященным святым девам подчеркивается белизна голубинового оперения: «голубка молочно-белая»⁴⁵ («О перенесении мощей св.Бригитты»), «Это Люция светлая./ Прекраснее белой голубки»⁴⁶ («О св.Люции»), «голубки, молоком омытые»⁴⁷ («О св.Урсуле»). Каждую из святых дев характеризует какое-то качество, сближающее ее с голубкой:

³⁶ АН, т.8, p.77.

³⁷ АН, т.2, p.45.

³⁸ АН, т.10, p.21.

³⁹ АН, т.5, p.66.

⁴⁰ АН, т.4, p.44.

⁴¹ АН, т.15, p.63.

⁴² АН, т.15, p.122.

⁴³ PL, 60, 89C-90C.

⁴⁴ PL, 60, 89C-90C.

⁴⁵ АН, т.22, p.65.

⁴⁶ АН, т.22, p.166.

⁴⁷ АН, т.10, p.324.

«невинная голубка»⁴⁸ («О св.Екатерине»), «смиренная голубка»⁴⁹ («О св.Маргарите»). Св.Клару Ассизскую называют «прекрасной голубкой»: «*О голубка прекрасная,/ Клара, дева приятная*»⁵⁰ («О св.Кларе»). Спутниц св.Урсулы, принявших мученичество вместе с ней, называют «голубками небесными»⁵¹ («О св.Урсуле и ее спутницах»), «голубиной когортой»⁵² («О св.Урсуле»). Человек может уподобиться голубю, только омывшись в купели крещения: «*Как голубка, возрожденная/ Сияющей купелью, благочестивым/ Делама она посвятила себя,/ Подавляя змеиное жало*»⁵³ («О св.Годеберте»).

В богословской литературе, в разных ее жанрах, голубка символизирует душу: «*душа – единственная и совершенная голубка, которая безыскусна и духовна, и не мучима страстями плоти, в которой снаружи битвы, внутри страхи*»⁵⁴. Пожалуй, самым известным эпизодом, где видим душу в виде голубя, является отрывок из Жития св.Бенедикта Нурсийского, составленного св.Григорием Великим: «*Вот, после того как в течение трех дней св.Бенедикт пребывал в келье, подняв глаза к небу, он увидел, как душа его сестры, исшедшая из тела, в образе голубки достигла Небесных Тайн*»⁵⁵. Это чудо неоднократно упоминается в песнопениях, исполнявшихся на праздник св.Схоластики: «*В горняя на третий день/ Бросив быстрый взор, святой Бенедикт,/ Узрел родную сестру, по подобию голубки/ восходящую на небо*»⁵⁶ («О св.Схоластике»), «*Святой Бенедикт увидел,/ Как после свершения жизненного круга/ она в небо восходит/ В виде голубки/ По воле Божией*»⁵⁷. («О св.Схоластике»). В одном из гимнов объясняется смысл чуда: «*Она в виде голубки/ Взошла в Чертог Небесный,/ В знак невинности,/ С которой она следовала за Господом*»⁵⁸ («О

⁴⁸ АН, t.3, p.192.

⁴⁹ АН, t.10, p.224.

⁵⁰ АН, t.3, p.142.

⁵¹ АН, t.1, p.143.

⁵² АН, t.10, p.321.

⁵³ АН, t.13, p.159.

⁵⁴ PL, v. 14, ccol. 524B-524C.

⁵⁵ PL, v.66, col.196C.

⁵⁶ АН, t.22, p.247.

⁵⁷ АН, t.22, p.250.

⁵⁸ АН, t.22, p.251.

св.Схоластике»). Св.Схоластика закончила свою жизнь исповедницей, но голубки присутствуют и во многих эпизодах мученичества. Так, когда умерла св.Еввалия, свидетели ее казни видели бедую голубку, вылетевшую из ее уст: *«Когда расторглись члены тела,/ Из ее уст голубка/ Вырвалась удивительным образом по воздуху/ Или в полете весьма быстром,/ Объявляя, что дева победила,/ В Небесных жилищах»*⁵⁹ («О св.Еввалии»). Так же описываются последние мгновения жизни св.Репараты: *«К смерти блаженную приговаривают,/ Святую главу отрубают,/ Из уст голубка вылетает/ И прямо неба достигает»*⁶⁰ («О св.Репарате»), - и св.Теодосии: *«Тотчас же блистающая голубка/ Из уст, словно золотая,/ Ободряя многих, сильная/ Верой восходит в небесная»*⁶¹ («О св.Теодосии»). Несколько реже душа-голубка появляется в песнопениях, посвященных св.мученикам: *«Железной пикой /Проткнули голову/,Из каковой некая/ снежно-белая голубка/ вырвалась»*⁶² («О св.Бенигне»), *«В виде голубки/ Дух в быстром полете/ Устремился к звездам»*⁶³. («О св.Власии»).

В житиях святых птицы и звери часто становятся помощниками святых, служа им или исполняя роль вестников. О чудесах и знамениях, связанных с живыми существами, средневековый христианин мог узнать не только из житийной литературы, но и из песнопений, включенных в праздничные службы святым. Голубя как помощника святых и как вестника, сообщающего Божию волю, иногда иносказательно, встречаем во многих произведениях. Так, появление голубя может быть знамением святости будущего ребенка. Перед рождением св.Ливина *«Над устами матери летала/ ... живая голубка»*⁶⁴ («О св.Ливине»). Значимым было и появление голубя в эпизоде пострижения св.Альдегунды. Ей пришлось преодолеть множество препятствий, прежде чем она оказалась в монастыре, и явление Св.Духа в виде голубя, которого увидели все присутствующие на ее пострижении, убедило их в правильности решения девушки: *«святым предстоятелям, поющим во время посвящения девы положенные*

⁵⁹ АН, t.16, p.117.

⁶⁰ АН, t.22, p.238.

⁶¹ АН, t.22, p.267.

⁶² АН, t. 9, p.125.

⁶³ АН, t.3, p.146.

⁶⁴ АН, t.4, p.183.

гимны, явился Дух Святой в виде голубя и, поддержал лапками и клювом освящаемый покров, который немного стал сползать. А чтобы не возникло какого-либо двусмысленного толкования такого чудесного явления, он на глазах у всех присутствующих в храме, подняв покров с земли, возложил его на главу блаженнейшей девы. Свершив это, голубь, посланный с неба, тотчас же исчез с глаз»⁶⁵. Подобное событие не упоминается в житиях других святых, оно стало отличительным признаком образа св.Альдегунды, поэтому голубь, принесший покров, всегда упоминается в праздничных песнопениях в ее честь: «*Радуйся, жизнь которой достойной объявляется чрез столько знамений,/ Полученных свыше,/Тебе приносит голубка покрывало,/ Знает земля, передает небо/ В тебя дары Духа*»⁶⁶. («О св.Альдегунде»),«*Покров принес Дух/ в виде голубя, / Тобой посланный свыше,/ Бог Великой Силы*»⁶⁷. («О св. Альдегунде»).

Птицы часто помогают святым там, где людская помощь невозможна, например, в пустыне или в тюремном заключении. В эпизодах, где рассказывается о том, как птицы приносят святым пищу, привычнее встретить упоминание ворона, но в подобных контекстах находим и голубей. Так, например, в «Житии св.Екатерины», составленном Яковом Ворагинским, говорится, что «*в течение двенадцати дней тиран, [заключивший святую в темницу], приказал не давать ей еды, Христос в те дни подкреплял ее небесной пищей, послав с неба белоснежного голубя*»⁶⁸. Голубь, приносящий небесные яства святой, появляется во всех ее житиях, а также и в прославляющих ее песнопениях: «*Тебя постоянно истоцал [голод]./ И тебя голубка белая/ Ободряла тем временем,/ Когда приносила небесные яства*»⁶⁹ («О св.Екатерине»), «*Голубка, посланная с неба,/ Яствами подкрепляет ее по воле Божией*»⁷⁰ («О св.Екатерине»).

⁶⁵ Памятники средневековой латинской литературы. X-XI века / Отв.ред. М.С.Касьян. М., 2011. с.115

⁶⁶ АН, t.15, p.181.

⁶⁷ АН, t.12, p.82.

⁶⁸ Iacopo da Varazze. Legenda Aurea. Edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni. 2 ed. Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998.T.2. p.1209.

⁶⁹ АН, t.15, p.217.

⁷⁰ АН, t.16, p.192.

Интересно присутствие голубя в песнопениях, посвященных св.Маргарите. В ее кратком греческом житии, которое помещено в «Минологий Василия II», составленный в Византии в X в., рассказывается о том, как она была крещена. Св.Марина, или Маргарита, Антиохийская во время мучений «*была брошена в озеро, и явившаяся голубка благословила воду и крестила деву*»⁷¹. Хотя в латинских житиях, начиная с «Мартирология»⁷² Рабана Мавра, составленного в IX в., этот эпизод опущен, греческая агиографическая традиция была сохранена в латинских песнопениях. Если в одном из них голубка сообщает о духовной победе мученицы («*Молится под мечом мученица благородная,/ Лавр несет голубка...*»⁷³ («О св.Маргарите»)), то во втором песнопении излагается эпизод крещения, сохраненный в византийской агиографии: «*Радуйся, дева, которую, спасши,/ От вод уберег/ Христос, Который тебя при посредстве голубки/ Увещал к [мученическому] венцу*»⁷⁴ («О св.Маргарите»). Голубь участвует и в крещении короля Хлодвига, которое совершил св.Ремигий: «*Он короля крестил,/ с неба помазание/ священное выпросил, / которое принесла голубка,/ скажи, кто видел такое?*»⁷⁵ («О св.Ремигии»), «*Когда в освященных водах король/ Очищается от грехов,/ Вот необыкновенное чудо:/ Сосуд послан с неба/ в виде дара от Святого Духа/ Предстоятелю при посредстве голубки*»⁷⁶ («О св.Ремигии»).

Голубь часто оказывается вестником Божественной воли в ситуации, когда надо указать на достойного человека, который внешне не выделяется среди окружающих. Так, например, в «Истории франков» Григория Турского появление голубя раскрывает всем духовные дарования св.Аредия, которые тот по своему смирению скрывает от монастырской братии. При королевском дворе юношу Аредия заметил епископ Ницетий, «*муж необыкновенной святости*»⁷⁷, и взял с собой в монастырь, где тот

⁷¹ Migne, J.-P. Patrologiae cursus completus. Series Graeca. P., 1864. v.117., col.547.

⁷² PL, v.110. col.1156B.

⁷³ АН, t.4, p.199.

⁷⁴ АН, t.15, p.221.

⁷⁵ АН, t.10, p.296.

⁷⁶ АН, t.10, p.299.

⁷⁷ PL, v. 71, col. 560B.

принял постриг. Однажды, когда Аредий уже был монахом, «в то время как клирики пели в церкви псалмы, из-под свода спустился голубь и, полетав вокруг Аредия, сел ему на голову»⁷⁸. По мнению автора «Истории франков», «сие означало, ...что он уже был исполнен благодати Духа Святого»⁷⁹. Это событие отражено и в секвенции о св.Аредии: «Миролюбивый /Бог в образе голубя/ Успокоил сердце короля, / Открыв, что Аредий избран свыше»⁸⁰ («О св.Аредии»).

Еще более ярко подобная ситуация описана в «Книге об архиепископах Равенны» Агнелла Равеннского. Если св.Аредий, видимо, не отличался внешне от собратий-монахов, то св.Север, бедный ткач, неожиданно для всех избраный архиепископом Равенны, напротив, резко выделялся из толпы «по причине безобразия одеяний, ибо он был одет в грязное платье»⁸¹. Придя в городской собор посмотреть на выборы нового архиепископа, он постеснялся своей бедной, ненарядной одежды и спрятался за входной дверью. После того как была окончена общая молитва, «сию же минуту с неба спустился голубь белее снега и остановился над головой блаженного исповедника Христова Севера, прятавшегося за дверями. Когда же он отогнал от себя голубя, он, пролетев по воздуху, снова замер над святым мужем и во второй, и в третий раз»⁸². Это событие, по свидетельству Агнелла, настолько потрясло Равенну, что память о нем осталась и в пословице («Блаженна та земля, где во время избрания понтифика сходит Дух Святой, подобный голубю, и рукополагается тот, над чьею головой Он останавливается»⁸³), и в гимнах, исполнявшихся за службой святому, например: «О удивительная благодать Божия, / Когда стоит в церкви / Муж-мирянин, чтобы помолиться, / Голубку видят трижды, / Бедняка в дверях / Избирает клир, чтобы почтить его. / Как Иосиф, он изменяется / И украшается кольцом / Предстоятельской славы. / Север, стоящий в дверях, / Сделался по свидетельству голубки / Из бедняка прелатом»⁸⁴. («О св.Севере»).

⁷⁸ PL, v. 71, col. 560B.

⁷⁹ PL, v. 71, col. 560B.

⁸⁰ АН, t.7, p.138.

⁸¹ PL, v.106, col.494C.

⁸² PL, v.106, ccol.494C-494D.

⁸³ PL, v.106, col. 491D.

⁸⁴ АН, t.5, p.217.

Как видим, голубь, которого средневековый человек мог видеть каждый день, оказывается не только распространенной птицей, привычной деталью окружающего пейзажа, но и знаком, подобным многозначному слову. Значения этого «слова» развивались и освящались текстами Свящ.Писания, житийной литературой, проповедями, церковной поэзией, позволяя читать земной мир как Небесную Книгу.

Maria Nenarokova

THE IMAGE OF DOVE IN THE MEDIEVAL LATIN HYMNOGRAPHY

Keywords: dove, Medieval hymnography, Bible, allegory, symbol

Medieval Christians used to perceive the world allegorically. In their understanding the Universe was a book created by God. All living creatures, objects, events were perceived as signs conveying the will of God. Allegories in the Medieval Latin hymnography are traced in the Bible and theological literature. One of the most famous allegorical images was the image of dove. In different contexts the dove means grace, love, peace, sincerity, Christ, Virgin Mary, the Saints, the Soul. The dove often helps the Saints and proclaims God's will.

МОТИВ ТУМАНА В РОМАНЕ У. ЭКО «ТАИНСВЕННОЕ ПЛАМЯ ЦАРИЦЫ ЛОАНЫ»

Ключевые слова: Умберто Эко, Ж. Роденбах, архетип, туман, символизм, мифологизация, бессознательное, интертекст, идеал, память.

Один из центральных мотивов в романе У. Эко – туман⁸⁵ – обладает «промежуточной» семантикой, связанной со спецификой лежащего в его основе феномена, «ценностно-смыслового ядра», сложившегося в литературе «прасюжета».⁸⁶ В «атмосферной» и метафорической природе этого мотива заложены контрастные антиномии, соотносящие представление о видимом и невидимом, ясном и неразличимом, светом и тьмой, ночью и днем, жизнью и смертью, рациональном и иррациональном. Размытая семантика включает широкое пространство символизации. В архетипе тумана записан «опыт воображения», культурная память, эстетические культурные коды разных эпох. Тяготение к размытости, неопределенности порождает в постмодернистской эстетике «избыточность», пространство новых художественных смыслов.

На различных этапах развития литературы, в поэзии, прозе туман как природное явление, как метафора и символ выполнял различную художественную функцию – был признаком и проявлением мистического начала, элементом готической топики, знаменовал или сопровождал появление «потусторонних сил». Он интенсивно использовался в классицистической лирике, формировал особую технику письма в произведениях живописи (в картинах Каспара Давида Фридриха, Моне, Писарро ...);⁸⁷ черпая из глубин

⁸⁵ Туман как атмосферное явление имеет широкую и разнообразную классификацию. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Туман>

⁸⁶ О концепциях архетипа см.: Альциона. Сетевой литературный альманах. Проблема архетипов и архетипических образов в литературоведении. URL: <http://alcyone.ucoz.ru/blog/2009-05-14-30>

⁸⁷ [Category:Fog in art - Wikimedia Commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fog_in_art) URL: commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fog_in_art

иррационального, он передавал бесконечность и непостижимость универсума, человеческой души... Туман в метафорическом, романтическом, символистском воплощении стал одним из проявлений архетипа бессознательного, одним из модусов бессознательного в романе. Он предвещал, предсказывал, угадывал, предвещал, предостерегал, погружал, манил, пугал... В нем переплетались таинственные нити бытия.

Уже в XIX веке, отталкиваясь от миметического принципа искусства, туман как мотив и архетип содержал и порождает фантастические трансформации, психологические коллизии, связанные с неопределенностью, предощущением перемен, с меняющимися представлениями о структуре личностного сознания. Он создавал особое художественное пространство, был связующим звеном между реальным или вымышленным миром, был «субъектом» и объектом художественного изображения. Использование этого архетипа в литературном произведении неизбежно порождало «потенциальную бесконечность» интерпретаций, ассоциаций, аллюзий, множество смыслов, находящихся разнообразный отклик в сознании автора, героя и читателя. К. Юнг пишет: *«Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, “задает” нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий пробразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества, и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь»*.⁸⁸

Герою романа У. Эко приходится преодолевать ночь беспомощности. Джамбатиста Бальдони, протагонисту автора, приходится прибегнуть не только к «бессознательному одухотворению архетипа», но и к сознательному: мотив тумана позволяет писателю «обрести доступ к глубочайшим источникам жизни» – к своему прошлому, к поэзии и искусству. В этом мотиве

⁸⁸ Юнг К. Архетип и символ. Об отношении аналитической психологии к поэтико—художественному творчеству. URL:<http://knigosite.org/library/read/45737>

заклучен глубокий автобиографический и даже политический подтекст: авторы школьных букварей из его детства «переврали даже туман», в условиях военной маскировки «туман покрывал город защитной пеленой» – и наряду с этим звучат поэтические строки. Эко в одном из интервью говорил, что, подобно своему герою, коллекционировал «туманы».

В «*La misteriosa fiamma della regina Loana*» (2004), как и в других своих романах, У. Эко сосредоточил огромный комплекс проблем, волновавших его на протяжении всей творческой жизни, – философских, эстетических, психологических, общественно-политических. Это роман-итог, затрагивающий различные ветви гуманитарного знания, роман о современности, который охватывает бесконечные горизонты культуры.⁸⁹ Очевидно, что это и роман ретроспективно-воспитательный, автобиографический, поскольку автор вложил в него многие мотивы своих предшествующих произведений, личностных размышлений, факты собственной жизни⁹⁰.

В центре – проблема, которая вновь и вновь привлекает современных писателей, ищущих в игровом пространстве культуры, в индивидуальном сознании опоры, ценности, обладающие универсальным смыслом в условиях дробящегося и ускользающего бытия.

Потеря памяти и поиски на этой основе героем своего прошлого, своей идентичности – достаточно широко используемый прием, в том числе массовой литературой XX века. В романе Эко этот прием своеобразно модифицирован. Главный герой – миланский букинист-антиквар, вследствие инсульта частично утративший память, не помнит всего того, что связано с его личностью. Он утратил память о себе и своих близких, но сохранил в своем сознании огромное пространство знания, «бумажную память» – обо всем, что запечатлено в слове, в том числе, в образах массового и немассового искусства XX века, начиная от комиксов, сериалов, фильмов, до произведений представителей утонченного декаданса, интеллектуальной художественной элиты.

⁸⁹ Трофимов А. «Таинственное пламя царевны Лоаны». Бельские просторы. № 4. 07.05.2012. <http://litbook.ru/article/1019/>

⁹⁰ Читательские отзывы о романе и интервью писателя, переведенное одним из них URL: https://new.vk.com/topic-113250_4003055?post=348

Интертекстуальное пространство романа обнаруживает в героине-повествователе эрудита, ученого-медиевиста, культуролога, литературоведа, семиотика, искусствоведа, подобного библиотечару из «Вавилонской библиотеки» Борхеса.

Эко дифференцирует разнообразные виды памяти – органической, минеральной, «бумажной», семантической, автобиографической, эксплицитной, эпизодической – неоднократно возвращается к опыту Марселя Пруста, поскольку его роман на постмодернистской основе вступает в диалог с ним. *«Память, – говорит герой, – это условное орудие, изобретенное человечеством для работы с преходящим временем».*⁹¹

Хаотично и бурно возвращающееся сознание создает сложные, парадоксальные, иронические связи и соотношения между современной, миром книжного и исторического опыта, политического знания об эпохе, второй мировой войне, итальянской истории и собственной жизни.

В ряду множества эпох и имен, которые возникают в романе, важную роль играет пласт символистских и романтических образов и аллюзий. Мы остановимся на одном из них.

Писатель начинает произведение с описания состояния героя, продирающегося сквозь неясные, размытые, разреженные очертания окружающего мира: *«Я долго спал и проснулся, но был как в сером молоке».* Уже с первых строк в текст романа входит поэзия, она – и след прежней жизни, и глубинная сущность ее, и нечто дальнейшее, что отстоит от нее и пребывает на других берегах. *«Бывал ли я дотопе в Брюгге мертвом? Где меж дворцов туман как ладан снулый? О грустный и серый город – Надгробие в хризантемах, По стенам ошметки тумана Висят как обоев куски».* Эти строки связывают «Тайнственное пламя царицы Лоаны» с известным романом Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» (*Bruges-la-morte*, 1892). Обращение к произведению бельгийского писателя-символиста знаменательно, так как вводит символический пласт изображения, одну из центральных сюжетных коллизий романа Эко – предощущение надвигающегося конца, которое удается герою, возвращающемуся в реальный мир, на время преодолеть. Время – ценою в новую жизнь, обретение прежнего и нового себя. И мотив мертвого Брюгге,

⁹¹ Эко У. Тайнственное пламя царицы Лоаны. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/143925/slug/tainstvennoe-plamya-caricy-loany> (здесь и далее цитаты из романа У.Эко приводятся по данному источнику)

обволакивающего поэтической интонацией, убаюкивающей, навевающей печальные и страшные то ли воспоминания, то ли сны, становится значимым экспозиционным мотивом в романе. В то же время процитированные строки, ассоциативно всплывающие в сознании героя, передают и создают, передают атмосферу, в которой пребывает герой.

У самого Роденбаха в символистской традиции, сближающей его роман с поэтикой раннего Метерлинка, изображен герой, замкнутый в своем одиночестве, страдании, самолюбовании, сосредоточенный на эстетизируемом образе умершей любимой жены, он срастается с городом – образом Брюгге. «Серую душу оттенка города» он дополняет, культивирует в себе и воплощает. Герой Роденбаха совершает свою *«обычную прогулку в сумерки, несмотря на продолжавшийся дождь и частый туман конца осени, – мелкий вертикальный дождь, который точно плачет, тклет воду, наматывает воздух, усеивает иголками гладкие каналы, охватывает и пронизывает душу, подобно птице, попавшей в мокрые сети с бесконечными петлями... в этом старом городе мертвый пепел времени, прах из песочных часов минувших лет положил на все свою молчаливую печать»*.⁹²

«Песчинки вечности» всплывают в сознании героя Эко, «возвращающегося» из «мертвого города» своего беспамятства, заполняют его цитатами, фрагментами, обрывками былых знаний. Туман становится одним из центральных мотивов, передающих состояние героя на этапе возвращения к жизни. *«Вязкий и тусклый»*, он заполняет пространство сознания, он *«окутал весь город и вызвал сонм привидений»*... Это метафора не только состояния героя. В ней звучит мотив, восходящий не только к роману, но и к поэтическим текстам Роденбаха, который в книге «Светлая юность» (1887) создал лирические и философские видения – «Город прошлого»: *«Когда с балкона лет, в виду всего былого, Ты станешь наблюдать задумчивый закат, Тебя подстережет мечта и жажда снова Весь горизонт объять, как целый век назад. Там прошлое твое – с огнями и домами – Подобно городу, и в тусклых небесах Просветы нежные с недвижимыми дымами В тумане, как ручьи, сливаются впотьмах. О солнце юности, ты всё – в кровавых ранах И умираешь*

⁹² Роденбах Ж. Мертвый Брюгге. URL: http://az.lib.ru/r/rodenbah_z/text_1892_bruges_la_morte.shtml

на руках крошевной тьмы, А грезы бледные меж всполохов багряных Совсем запуганы и тают, как дымы. О город прошлого, и ты сотрешься губкой Тумана зыбкого в невидимой руке!.. Но лучик памяти, опасливой и хрупкой... И прошлое спеша восславить и воспеть, К нам колокольный звон, могучий зов Былого, С божественных небес летит, одетый в медь!». ⁹³ Город прошлого у Роденбаха – это и город смерти, и хрупкие лучи памяти, колокольни детства, – гармонизированный образ воскрешаемого мира, погружающегося в «задумчивый закат». «Глубоко личное, неотчуждаемо-интимное» ⁹⁴ формирует личностный миф поэта, опирающийся на символистский архетип образа.

Персонаж У. Эко аналитичен и рационалистичен, он не стремится, подобно лирическому герою Роденбаха, «погрузиться в аквариум» воспоминаний, жить в «изгнании», «в пустоте вчерашней», одиночестве, в мертвом городе, следя за тем, «как подступает смерть», как «душу день за днем уничтожает время». Сама ритмическая интонация стихов Роденбаха создает психологический подтекст, вводит поэтическое и ностальгическое звучание темы. Стихи Роденбаха расширяют смысл художественного изображения в романе Эко, вносят в него новую меланхолическую, трагическую глубину, создают текстовое пространство, связывающее строки романа с символистскими мотивами смерти, но и с сентименталистскими – тщетности и быстротечности всего земного, звучание которых уходит вглубь вековых традиций культуры.

Поэтические цитаты и фрагменты возникают спонтанно, по принципу нанизывания ассоциаций – и туман Брюгге сменяется туманом Кардуччи

«– Можете вы описать туман? – спросил доктор.

– Туман по дикому склону Карабкается и каплет».

У Дж. Кардуччи в «San Martino» элегическая интонация утрачивает меланхолическую задумчивость, приобретает мрачный колорит:

*La nebbia a gl'irti colli
piovigginando sale,*

⁹³ Роденбах Ж. Светлая юность. URL: <http://mreadz.com/read-197880/p3 пер. М. Яснова / «Иностранная литература №11, 2011»>.

⁹⁴ Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка <http://coollib.com/b/233786>

*e sotto il maestrale
urla e biancheggia il mar...
tra le rossastre nubi
storni d'uccelli neri,
com'esuli pensieri,
nel vespero migrar*⁹⁵

Эко не комментирует, не разрабатывает поэтическую тему, но заставляет ее вибрировать, звучать, вводит в нее новые и новые, мрачные оттенки – черные птицы, изгнанники-мысли; ассоциация поэтическая перерастает в предчувствие катастрофы.

Опыт современного восприятия жизни переключается не только с символизмом, но и романтизмом. Романтический катастрофизм входит составляющей в массовое и немассовое сознание современного героя. В этот контекст, перемежаясь с другими образами и мотивами, вписываются: паром, Харон, энцефалограмма, атрибуты пыток, «В исправительной колонии», железная маска, «Приключения Гордона Пима» Э. По, Измаил из романа Мелвилла «Моби Дик». Поток мыслей воспроизводит бессознательно-автоматическое, ассоциативное переплетение обрывков мыслей, образов, попытку преодоления иррационального, попытку прорвать завесу тумана.

Писатель не стремится к созданию мистического подтекста, вкрапляет бытовые впечатления, наблюдения героя, но поэтическая тема, тональность, вбирая интеллектуально-игровую иронию, вновь и вновь возникает на страницах романа. Она – во всплывающих в сознании героя цитируемых строках: «Я жевал туман. – Из лирического цикла «Ноктюрн. Комментарий к сумеркам» (Notturmo. Commentario delle tenebre, 1916) Габриеле Д'Аннунцио, и в строках «Проникает туман, будто кошка...» – из поэмы «Туман» (1916) американского поэта Карла Сэндберга.⁹⁶

⁹⁵ Кардуччи Дж.. Сан Мартино. URL: <http://www.tania-soleil.com/giosue-carducci-san-martino/>

«Белый туман крадется/ Вверх по холмам зеленым;/Под ветерком солёным/
Шумное море бурлит... /Там в облаках лиловых/ Птиц караван угрюмый,
Точно скитальца думы,/В темную ночь летит» (Перевод Солоновича).

⁹⁶ Sandburg Carl URL: http://www.0zd.ru/literatura/biografiya_i_tvorchestvo_pisatelya_ka.html

По контрасту и заземляя текст, в ассоциативном пространстве возникают имена литературных героев, авторов произведений массовой литературы: «*Мегрэ ныряет в такой плотный туман, что даже не видит, куда ступает. Видит, что в тумане полно человеческих фигур. Чем дальше идет комиссар, тем оживленной становится таинственная жизнь в тумане. Мегрэ? Элементарно, дорогой Уотсон, элементарно, как десять негритят, именно туман-то и укрывал собаку Баскервилей*». «Плотный туман» детектива остранен и введен в новый романский контекст. Детективный элемент включает в единое художественное пространство Мегрэ, Уотсона, Агату Кристи, Шерлока Холмса. Мотив таинственного растворяется в преступлении, разгадка которого аналитически постижима. «Сюжетные» туманы писателей-предшественников наслаиваются на спутанное сознание героя. Смещенные акценты интригуют и порождают новые читательские догадки о сцеплении упомянутых детективных сюжетов. На основе собственного «прочтения», разнообразных реинтерпретаций и трансформаций писатель создает новые художественные смыслы.

В романе бессознательное заполнено литературными аллюзиями. Мотив тумана, жизни в тумане включает строки из стихотворения «Странно бродить в тумане!» (1905) из одноименного стихотворения Германа Гессе: «*Странно бродить в тумане! Деревья не видят друг друга, Одинок каждый куст и камень, Не выйти из этого круга!*» (пер. с нем. Р. Филипповой);⁹⁷ строки из стихотворного цикла Джовинни Пасколи «Поцелуй мертвеца» из поэтических книг «Тамариски» (Mugicæ, 1891–1903); из стихотворного цикла поэтической книги «Осенний дневник» (Diario autunnale) из поэтической книги «Песни Кастельвеккьо» (Canti di Castelvecchio, 1912), строки из стихотворения «Поле» (1920) Федерико Гарсиа Лорки. В этом ряду Альберто Савинио; предсмертные слова умирающей Э. Дикинсон «Let us go in; the fog is rising. – Войдем же. Туман поднимается»; «Любовная песнь» Дж. Альфреда Пруфрока Т.С. Элиота (1915); произведения Пиранделло, Витторио Серени, Д'Аннунцио, Г.Флобера, Ш. Бодлера

The fog comes /on little cat feet./It sits looking /over harbor and city/on silent launches / and then moves on»

⁹⁷ Hesse Hermann. Im Nebel URL: poetiko.ru/post/58

«Seltsam, im Nebel zu wandern!/Einsam ist jeder Busch und Stein /Kein Baum sieht den andern,/Jeder ist allein».

(«Предрассветные сумерки» из «Цветов зла», Г. Гейне. Естественно всплывает и «классический» «Туман в верховьях Темзы...» из романа Чарльза Диккенса «Холодный дом» (1853).⁹⁸

Туман становится рефреном, лейтмотивом, символом состояния героя, его полного одиночества во вновь обретенном мире – одиночества, преодолеваемого сознанием, которое черпает поддержку в великом множестве «одиночеств», запечатленных в литературе. Поэтический текст, даже самый «закрытый», замкнутый на лирическом «я», всегда потенциально диалогичен, и поэтому он – средство эстетической психотерапии для героя Эко.

Тема тумана разворачивается и на стадии крепнущего сознания героя, стремящегося обрести себя. Тогда отрывочные фразы, ассоциативно набегающие образы разворачиваются в стихотворения, фрагменты, своеобразную симфонию туманов. И прежние, и новые имена возникают на страницах романа, придавая им удивительную поэтическую объемность, охватывая безмерное поэтическое пространство – мыслей, состояния героя, восполняющего и созидающего на глазах читателя свой образ-мир. Этот мир «фрагментирован», но поэтическое пространство культуры придает ему целостность. И тогда туман становится переходом в новое ценностное измерение – к таинственному свету – иному архетипу – пламени царицы Лоаны, а затем виденью, завершающему роман.

У. Эко использует традиции романтической мифологизации; отталкиваясь от канонов современного массового искусства, страницам, проблемам, образам которого уделено много внимания, он придает им новое, уже не «массовое», глубоко личностное воплощение.

В самом конце, в «голубом свете отдаленья» от таинственного острова, в стремлении уйти от «банальности жизни», устремленный к недостижимому, готовивший себя для встречи с Лилой, образ которой «тоже пришел из книги» – пьесы Ростана («Сирано де Бержерак»), герой Эко, наконец, видит ее мягкую походку, колыхание волос, *«легонькую фигуру Лилы в черной школьной форме»*.

Романист пересоздает в кульминации-развязке – последней главе – пласт по-новому осмысленных картин и впечатлений

⁹⁸ Костюкевич. Комментарии к роману: Эко У. Таинственное пламя царицы Лоаны. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/143925/ slug/ tainstvennoe-plamya-caricy-loany>

детства, юности, понимания жизни. Это вспомненная реальность – при всем круговом обороте памяти, замыкается воспоминанием-видением, в сознании читателя заставляющем воскреснуть идеальные контуры Лауры или Беатриче. Лишенные жизненной реальности, они остались только в отражениях, созданных влюбленными в эти образы поэтов. Сама мерцающая реальность придавала и придает им архетипический, масштабный смысл.

В отличие от своих великих предшественников, герой не уверен, была ли она, – или это плод его воображения: «Если б я увидел лицо Лилы, я уверился бы, что она существовала на свете». Но гораздо значимее, и безусловно, она существует в его сознании, он создает ее, видит в самые последние мгновенья жизни. И в этом – уже не туман, а пламя царицы Лоаны, воскрешающей черты его идеала. Архетип пламени, резко, контрастно противопоставленный туману, воплощает извечную и страстно переживаемую героем-повествователем потребность абсолютной любви.

Его собственная царица Лоана, «переработанная... воображением», не такая, как в комиксах или романах Хаггарда, – «значительно более эфирная и бестелесная». Эко видит в ней *«хранительницу таинственного пламени воскресения, способную оживить “каменных гостей” из любого, самого отдаленного былого»*.

Прежде, чем возникнет «последнее» видение героя, Эко несколько страниц романа посвящает спутанному сознанию героя-повествователя – фантазмагории цитат, фрагментов, имен, героев, утрачивающих логическую связь между собой. Ожидаемое «воскресение» перенесено в будущее, которого у героя нет: *«Она сойдет еще целомудреннее, еще соблазнительней, в черном школьном переднике, светя, чем солнце даже, сильнее, и светлее, чем луна, и белее, гибкая, не ведающая, что она есть средоточие и истинный пуп земли (l'ombelico del mondo). Я увижу ее славное личико, прямой нос, губы, из-под которых при улыбке чуть выглядывают верхние резцы, как у кролика, она мой ангорский кролик, мой кот Мату, мурлычущий, легонько потряхивая мягкую шерсть, моя голубка, горностаи, моя белочка. Она опустится на землю, как утренняя изморозь, и, увидев меня, сделает легкий знак рукой не то чтобы пригласить, но все же – чтобы удержать, чтоб воспрепятствовать моему повторному от нее бегству. Наконец я узнаю, как играется бесконечно сцена развязки моего “Сирано”,*

узнаю, кого же я искал всю на этой земле жизнь, от Паолы до Сибиллы. И воссоединюсь. И пребуду с покоем».

Перечень ласкательных прозвищ-метафор неизменно банален, но не сочетание, не совокупность их... Мотив белого цвета – смерти, возникает вновь, чтобы смениться не туманом, но тьмой, черным солнцем. Возврат в прошлое – иллюзия, которую дарит автор своему герою – и читателю. В переводе Е. Костюкевич «Улучу, наконец, свою Оказию». В оригинале «Finalmente dovrò cogliere l'Occasione» – «Наконец, я должен воспользоваться этой Возможностью»...⁹⁹ Последнее слово написано с прописной буквы. Идеал и жизнь совместимы в смерти, но все-таки совместимы – в произведении искусства, в сознании, в памяти...

В предсмертном видении, знаменующем итог жизненных исканий героя, Эко не прибегает к размытым контурам, напротив, цвет и свет, образы приобретают отчетливость, определенность с тем, чтобы смениться предсмертным туманом, «загораживающим дверь», и тьмой:

«Ma un leggero fumifugium color topo si sta diffondendo al sommo della scalinata, velando l'entrata.

Sento una folata di freddo, alzo gli occhi.

Perché il sole si sta facendo nero?»

Герой Эко до последней секунды сохраняет способность мыслить, чувствовать и любить. Целостность, аналитизм, верность гуманистическим традициям европейской культуры, этический интеллект отличают его, как и его создателя, от многих персонажей и произведений постмодернистской романистики XX века.

У Эко выносит идеал за пределы земной жизни, это внутреннее состояние души героя; его любовь не грандиозна, не «движет солнце и светила», но – смысл и цель жизни, «легкий знак рукой». Идеальное, вечное – в предсмертном видении, – как в романтизме, в предощущении, искании идеала, – в глубине души, в неизменно трагическом и прекрасном творении художника, писателя, поэта. Но и в памяти. Архетип тумана, воплощенный во множестве переплетающихся и перекликающихся интертекстуальных мотивов, формирует этот идеал. Современный

⁹⁹ Eco U. La misteriosa fiamma della regina Loana. URL: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Admin/Мои%20документы/\[Umberto_Eco\]_La_misteriosa_fiamma_della_regina_Lo\(BookZZ.org\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Admin/Мои%20документы/[Umberto_Eco]_La_misteriosa_fiamma_della_regina_Lo(BookZZ.org).pdf)

критик имел основание назвать «Таинственное пламя царицы Лоаны» «уникальным романом» о «самой искренней и чистой любви в истории современной литературы».¹⁰⁰

Интертекстуальное пространство романа, как и в других произведениях Эко, широко распахнуто в мировую культуру, в нем проступают традиции, мифологемы, мифы, скрытая в глубине сознания современного человека потребность исповедания идеала. Один из итальянских критиков обоснованно отметил сходство романа Эко с «Амаркордом» Феллини, стремление писателя «сохранить в искусстве все», восхождение героя к истокам собственной и космической жизни¹⁰¹ – к архетипу жизни как таковой.

Ninel Litvinenko

THE MOTIF OF FOG IN «THE MYSTERIOUS FLAME OF QUEEN LOANA» BY U. ECO

Keywords: *Umberto Eco, Rodenbach, motif, archetype, fog, symbolism, mythologizing, subconscious, inter-text, ideal, memory.*

The article explores artistic embodiment of the motif of fog as the archetype of subconscious, literary-poetic allusions based on it, some intertextual relations between the motif of fog and Symbolism, psychoanalytic collisions defining the strategy, the poetics and the genre of the novel.

The article also explores the relations between the archetypes of fog and flame, which form the structure of narration and the concept of love in the novel.

¹⁰⁰ [Colella Benedetta](http://guide.supereva.it/greco/interventi/2004/08/171083.shtml). La misteriosa fiamma della regina Loana. L'opera della maturità di Umberto Eco URL: <http://guide.supereva.it/greco/interventi/2004/08/171083.shtml>

¹⁰¹ Desideri Giovanni. L'ultimo romanzo di Umberto Eco da Cartesio a Kubrick URL: <http://www.ilquotidiano.it/articoli/2004/07/20/22715/la-misteriosa-fiamma-della-regina-loana>

ՊԱՏՄՈՂԻ ԴԵՐԸ ԻՏԱԼՈ ԿԱԼՎԻՆՈՅԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Հիմնաբաներ՝ Ի. Կալվինո, պատմող, հումորի եզետիկ, հետերոդիեզետիկ, Տոդորով, Ժրնետ

20-րդ դարի իտալական արձակյալ նշանավոր ներկայացուցիչ Ի. Կալվինոյի վեպերի աչքի ընկնող հատկություններից է պատումի կառուցման գործընթացը: Հեղինակը կիրառել է պատումի պատկերման տարբեր միջոցներ, որոնց ընտրությունը կախված է թե՛ ժանրից, թե՛ ներքին բովանդակությունից: Սակայն բոլոր արտահայտչամիջոցների ընտրությունը սերտորեն կապված է բուն գործընթացը ներկայացնողի՝ **պատմողի** (*narrator*) հետ, որի նշանակության հարցն էլ կփորձենք քննել՝ ներկայացնելով «Մեր նախնիները» եռերգության մաս կազմող երեք վեպերի, ինչպես նաև հեղինակի ուշ «համակցման» շրջանի (*combinatorio*) երկու՝ «Խաչված ճակատագրերի ամբողջը» և «Անտեսանելի քաղաքները» վեպերի պատմողական տարբեր բաղադրիչներ:

Ինչպես նշեցինք, պատմողական գործընթացն ու նրա կառուցումը առաջին հերթին կախված են ժանրային ասպեկտից: Կալվինոյի «Մեր նախնիները» եռերգությունը հագեցած է ֆանտաստիկ տարրերով, ուստի վերջինիս պատումի ձևավորման հարցում առաջին հերթին «պատասխանատվություն» է կրում ֆանտաստիկ ժանրը: Ըստ Տոդորովի՝ «*Երևակայական պատմողը և ֆանտաստիկ ժանրը համապատասխանում են իրար*»:¹⁰² «Մեր նախնիները» այդ մտքի վառ ապացույցն են: Կալվինոն ընտրում է ոչ թե չեզոք հեղինակային, երրորդ դեմքի, այլ ականատեսի պատում: Պատումային ներքին պրոցեսի՝ դիեզետիկ և առաջին ու երրորդ դեմքով պատումների մասին իր լայնածավալ ուսումնասիրության մեջ գրականության տեսաբան Ժ. Ժրնետը առանձնացնում է երկու տեսակի պատում. «*Այսպիսով՝ պատումները կրթական են երկու խմբի՝ առաջինը, որում պատմողը բացակա է (ինչպես, օրինակ, Հոմերոսը “Ոդիսականում” և Ֆլոբերը “Մենտիմենտալ դաստիարակության մեջ”)* և երկրորդը, որում պատմողը ներկա է (օրինակ՝ “Ժիլ Բլասը” և “Մոլեզին հողմերի

¹⁰² Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.73

դարավանդը”): *Ակնհայտ պատճառներով առաջինն անվանում եմ հետերոդոիեգետիկ, իսկ երկրորդը՝ հոմոդոիեգետիկ*»:¹⁰³

Հետաքրքրական է, որ որպես «ես» ներկայացող պատմողը պատումից բացակա լինելու դեպքում չի համարվում հոմոդոիեգետիկ: Եռերգության առաջին երկու վեպերում պատմողները հենց սկզբից ներկայանում են և պլոմեում գործում որպես կերպար, հետևաբար նրանց կարելի է համարել հոմոդոիեգետիկ:

Բացի այդ, ըստ Տոդորովի՝ «*կերպարը կարող է նաև ստել, իսկ պատմողին ստել չի կարելի*»:¹⁰⁴ Սա վիճելի դրույթ է, Կալվինոյի վեպերն ապացուցում են, որ պատմողը, նույնիսկ ականատես լինելով՝ կարող է ստել, գրականագետ Ու.Ք.Բութի սահմանամար դառնալով անվստահելի պատմող (*unreliable narrator*):¹⁰⁵ Ինչպես ֆանտաստիկ պատումը, այնպես էլ առաջին դեմքով պատմված ցանկացած տեքստ, սուբյեկտիվ է, ուստի և կարող է սուտ լինել:

«Կիսված վիկոնտը» և «Բարոնը ծառի վրա» վեպերում երկու պատմողներն էլ հասուն տարիքում են և պատմում են իրենց մանկական տպավորությունների մասին: Բազմաթիվ գրականագետներ են շեշտել ֆանտաստիկի արտահայտման մեջ մանկական ապրումը: Հենց դա է այս ժանրի ստեղծագործությունները մոտեցնում պատանեկան գրականությանը: «*Ֆանտաստիկ ժանրի համար մեծ նշանակություն չունի այն հարցը, թե արդյո՞ք այն առաջանում է մանկությունից կամ սնահավատ անցյալից: Երկու պարագաներում էլ ֆանտաստիկի մեջ գործում են իռացիոնալը և չհասունացածը, և երկուսում էլ այն նոստալգիայի արտահայտություն է*»:¹⁰⁶ Այսինքն՝ վիկոնտի երկակի գոյությունը, բարոնի կյանքը ծառերի վրա պատմողների մանկական տպավորությունների երևակայության ու չափազանցության արդյունք են: Աշխարհը, որ մանկության տարիներին թվացել է անբացատրելի, իր ֆանտաստիկ արտահայտությունն է գտել պատումի մեջ: «Կիսված վիկոնտը» վեպում մանկական տպավորությունների առկայությունն ավելի ակնհայտ է,

¹⁰³ Genette G. Narrative Discourse. An essay in method. Cornell University Press. New York 1983. P. 244-245

¹⁰⁴ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.74

¹⁰⁵ Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press. 1983. P. 339

¹⁰⁶ Sandner D. Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831. Ashgate Publishing. Fullerton 2011. P. 9

պատմողը, որը ներկայանում է որպես վիկոնտի զարմիկ, իր պատմության հերոսի հետ պատահած որոշ իրադարձություններին ակննատես է եղել, մյուսների մասին միայն լսել է: Հետաքրքրական է, որ այստեղ պատմողը չի հասունանում. նրա հուշերը սկսվում և ավարտվում են մանուկ ժամանակ: Այլ է պատմողի ներկայությունը «Բարոնը ծառի վրա» վեպում: Այստեղ պատմողը, որը գլխավոր հերոսի՝ Կոզիմոյի եղբայրն է, հասունանում է՝ ավարտելով իր պատմությունը ծերության տարիներին, թեև աշխարհայացքը մնում է անփոփոխ:

Հատկանշական է, որ նրա դերն այստեղ ավելի չեզոք է, քան եռերգության մաս կազմող մյուս երկու վեպերում: Կոզիմոյի եղբայրն ընդամենը նրա տարեգիրն է, որը փորձում է եղբոր պատմությունը ներկայացնել առավելագույն ճշգրտությամբ: Կոզիմոյի արկածների մասին նա հիմնականում լսել է հենց եղբորից, սակայն խոստովանում է, որ Կոզիմոն հաճախ *«կատարում էր նոր հավելումներ, ընդարձակումներ, չափազանցություններ, նոր կերպարներ և դրվագներ էր ներմուծում, սրանով պատմությունն աղավաղվում էր, դառնում ավելի հնարովի, քան սկզբում էր»*:¹⁰⁷ Փաստորեն գրքում կա երկու պատմող. մեկը Կոզիմոն է, որն անկասկած «անվստահելի պատմող» է, մյուսը՝ իր տարեգիր եղբայրը, որն իր տեսածն ու լսածը ջանում է ճշգրտությամբ թղթին հանձնել: Այդպիսով տպավորություն է ստեղծվում, որ պատմողը կարծես փորձում է պատումի չճշգրտության պատասխանատվությունը ցրել իր վրայից և հայցել ընթերցողի ներողամտությունը անհնարինն ու անհեթեթն իրականի տեղ ներկայացնելու համար: Վեպի վերջին գլուխներից մեկի սկզբում Բիաջոն գրում է.

«Կոզիմոն շատ է պատմել պատերազմի ժամանակ անտառներում կատարած իր սխրանքների մասին, որոնք այնքան անհավատալի են, որ այս կամ այն տարբերակը պատմելու ցանկություն չունեն: Այստեղ խոսքը փոխանցում եմ նրան...»:¹⁰⁸ Կոզիմոյի անունից պատմված այս միակ գլխում ստեղծվում է անհավատալի, անհնարին, ֆանտաստիկ մի պատմություն, որ Կոզիմոյին նմանեցնում է բարոն Մյունխհաուզենին: Կոզիմոյի բարոնի տիտղոսը նույնպես հղում է այդ հայտնի «ստախոս պատմողին»:

«Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպում պատմողը մենաստանում փակված քույր Թեոդորա է, որն, ինչպես ինքն է մեզ

¹⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 137

¹⁰⁸ Նույն տեղում, էջ 224

համոզում, պատմում է այն, ինչ լսել է միանձնուհիներից, սակայն իրականում, ինչպես կպարզվի հետագայում, վեպի իրադարձությունների ականատեսն ու մասնակիցն է: Սակայն այստեղ նրա դերը առավել խնդրահարույց է, քան առաջին երկու վեպերում: Պատումն այստեղ առաջին երեք գլուխներում երրորդ դեմքով է, և միայն չորրորդ գլխում է ներկայանում հետերոդիեգետիկ պատմողը. «Ես այս դեպքերի մասին պատմողս, քույր Թեոդորան եմ, Սան Կոլոմբանոյի կարգի միանձնուհի: Գրում եմ մենաստանում փակված՝ վերհիշելով հին քարտերը, զրուցարանում լսած խոսակցությունները և դրսից եկած վկայությունները: Մեզ՝ միանձնուհիներին համար քիչ առիթ է լինում զինվորների հետ խոսել: Այն, ինչի մասին չգիտեմ, փորձում եմ երևակայել, թե չէ էլ ո՞նց էի անելու: Այս պատմության մեջ ամեն ինչ չէ, որ հայտնի է»:¹⁰⁹

Այսպիսով՝ ընդհանուր պատումը ներկայացված է որպես պատմողի կողմից հավաքված և շարադրված զրույցներ: Հիշեցնենք, որ եռերգության տեքստը պատմվում է **ներկայից**: Սակայն, երբ հետագայում պարզվում է, որ Թեոդորան վեպի իրադարձությունների ականատեսն ու մասնակիցն է, հետերոդիեգետիկ պատմողը դառնում է հոմոդիեգետիկ: Այսինքն՝ այստեղ տեղի է ունենում հեղինակի ինքնության ինքնատիպ բացահայտում: Գոյություն չունեցող ասպետի պատմությունը պատմող քույր Թեոդորան գլխավոր հերոսներից մեկն է՝ Բրադամանտեն՝ մի կին մարտիկ, որ սիրահարվել էր դատարկ գենք ու գրահի մեջ փակված ասպետին և մեկնել որոնելու նրան: Այս պլոմետային շրջադարձին՝ որպես վեպի պատումի կարևոր տարր, անդրադարձել է գրաքննադատ Տերեզա դե Լաուրենտիսը: Ըստ նրա՝ Բրադամանտեն վեպում երկու գործառույթ է կատարում. կին-մարտիկ Բրադամանտե և պատմող քույր Թեոդորա: Նրա երկվությունն ու երկու կերպարների վերջնական նույնացումը մեխանիկական են և ցույց են տալիս, որ հեղինակը՝ հոմոդիեգետիկ, թե հետերոդիեգետիկ, առհասարակ չի կարող ազդել պլոմետային զարգացումների վրա:¹¹⁰ Այս դեպքում տեղի է ունենում վիպական կերպարի և հեղինակի նույնացում, այսինքն՝ հեղինակը փնտրում է իր ինքնությունը և վերջապես այն գտնում կերպարներից մեկի մեջ: Հնարավոր ենք

¹⁰⁹ Calvino I. Il cavaliere inesistente. Oscar Mondadori. Milano. 2014. P. 29 (թարգմ.՝ հեղ.)

¹¹⁰ Laurentis de T. Narrative discourse in Calvino: Praxis or Poesis? PMLA. vol. 90. n. 3). University of Wisconsin-Milwaukee. Milwaukee 1975. P. 416

համարում նաև, որ այս առանձնահատկությունը, ինչպես առաջին երկու վեպերի պատմողների պարագայում, հերթական փորձն է պատմողի և պատմվածի միջև որևէ կապ ստեղծելու: Բոլոր երեք վեպերում պատմողները փորձում են, որքանով որ մոտենան, նույնքանով էլ հեռանան պատումից, այսինքն՝ «խաղի», «կոնֆլիկտի» մասը և՛ կազմել, և՛ չկազմել:

Եթե համեմատենք «Մեր նախնիները» եռերգության պատումը Կալվինոյի ուշ՝ «համակցման շրջանի» վեպերի հետ, ապա անհնար է չնկատել, որ առաջինում պատումը դեռ «զծային», «ավանդական» է, կատարում է «պատմություն պատմելու» իր գործառնությունը, պատմողն էլ երբեք դուրս չի գալիս տեքստի սահմաններից: Եռերգության մեջ ողջ «նախաձեռնությունը» գտնվում է պատմողների ձեռքում. իրենք սկսում, իրենք էլ ավարտում են պատումը, իսկ ընթերցողի դերն այստեղ նվազագույն է: «Խաչված ճակատագրերի ամրոցը», «Անտեսանելի քաղաքներ» վեպերում հեղինակային տեքստը չի օտարում ընթերցողին:

Ուսումնասիրելով «Խաչված ճակատագրերի ամրոցը» վեպի պատմողի գործառնությունը՝ կնկատենք, որ ինչպես «Մեր նախնիներ»-ում, այս վեպի նախաբանում նույնպես հումորիզացիոնալ պատմողը ներկայացնում է այուժեի ելակետային իրադրությունը: Անանուն պատմողը հայտնվում է «*խիտ անտառի մի ամրոցում*», որտեղ ապաստան են գտնում նաև հոգնածության պատճառով խոսելու կարողությունից զրկված մի խումբ ճանապարհորդներ. «*Թվաց՝ գտնվում եմ մի հարուստ արքունիքում, որ դժվար թե տեսնեիր այդ համեստ ու անշուք ամրոցում, և ոչ միայն թանկարժեք կահույքի և հախճապակյա սպասքի, այլև այն հանգստության ու թեթևության շնորհիվ, որ տիրում էր սեղանի շուրջ հավաքվածների մոտ*»:¹¹¹

Պատմողի դերին անդրադարձած գրաքննադատներից մեջբերենք Մոսկալևի կարծիքը. «Պատմողն «Ամրոցում» ընդամենը պատմություն պատմող չէ, նա ավելի շուտ տարրի քարտերի «լեզվի» թարգմանիչ է, այսինքն՝ միաժամանակ և՛ ընթերցող, և՛ գրող»:¹¹² Այսինքն, պատմողը նախ կարդում է տարրի քարտերը, որոնք հատուկ հերթականությամբ նետելով՝ ներկաները փորձում են իրենց պատմությունը պատմել՝ ապա փորձում վերձանել, միաժամանակ և գրել, սակայն այստեղ գրում է միայն իր հասկացածը, իր ենթադրածը հոգնակի առաջին դեմքով՝

¹¹¹ Calvino I. Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P.5

¹¹² Москалев М.В. Своеобразие поздних романов И.Кальвино//Пятые андреевские чтения. УРАО. М. 2007. С. 224

«մենք»-ով՝ փորձելով դա վերագրել նաև ներկաներին: Սակայն շատ հնարավոր է, որ սեղանակիցները այլ բան հասկացած լինեն: Մոսկվայի համոզմամբ՝ «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում» ընթերցողի և պատմողի դերը միաժամանակ կատարում է անանուն պատմողը: Նա ինքն է փորձում դուրս գալ պատմությունների այս խառնաշփոթից և արդյունքում բերում է մի քանի վարկածներ, որոնք յուրաքանչյուրն էլ կարող են ճիշտ լինել: Իսկ համր պատմողները այստեղ վերջում սկսում են նույնանալ կերպարների հետ:

Պատումի իրական և անիրական լինելու, ստախոս պատմողի, ունկնդրի և պատումի միջև փոխհարաբերության բարդ համակարգ է ներկայացված «Անտեսանելի քաղաքներ» վեպում: Նշենք, որ վեպը բաղկացած է գլխավոր պատումային շրջանակից և նրա մեջ միահյուսված վինյետներից՝ արձակ պոեմներից, որոնցում «երգվում են» քաղաքները: Վեպը պատմված է երրորդ դեմքով, հեղինակի կողմից, որը հենց սկզբից հայտնում է, որ իր պատումը իրական չէ: Այսինքն՝ նա «անվստահելի պատմող» է, որին նույնիսկ իր ունկնդիրը չի հավատալու: Հետաքրքիր է, որ Կալվինոն նախ ստեղծում է երկու հերոսների՝ Խանի և Մաչկո Պոլոյի միջև բառերի լեզվով հաղորդակցվելու պատրանքը, հետո հայտնում, որ «*Նոր ժամանած և Արևելքի լեզուներին անծանոթ՝ Մարկո Պոլոն չէր կարող արտահայտվել այլ կերպ, քան ժեստերով, թռիչքներով, հրճվանքի կամ սարսափի ճիշտերով, կենդանիների հաչոցներով կամ բառաչներով և ձեռքի տակ գտնվող առարկաներով՝ ջայլամի փետուրներով, որձաքարերով, որոնք շախմատի քարերի պես դնում էր իր առաջ*»:¹¹³

Այսպիսով, եթե «Ամրոցում» Կալվինոն պատումը կառուցում է հին միջնադարյան պատկերների և պատմողների ժեստերի միջոցով, ապա «Անտեսանելի քաղաքներում» հաղորդակցման միջոցներն ավելի սահմանափակ են: Պատկերները, որոնք «Ամրոցում» իրենց մեջ քիչ թե շատ պատմություն էին պարունակում, այստեղ բացակայում են, ուստի ընկալման ընթացքն ու արդյունքը շատ ավելի բարդ են:

Գրականագետ Մ.Բրերան վեպին նվիրված ուսումնասիրության մեջ կենտրոնանում է տեքստի բազմաշերտ ընթերցման և ընկալման խնդրին. «Կալվինոյի հղումը լեզվին ու դրա գործությանն ակնհայտ է քաղաքների նկարագրության մեջ և էլ ավելի բացահայտ է պատումի

¹¹³ Նույն տեղում, Էջ 21

շրջանակներում՝ Մարկո Պոլոյի, և թաթարների կայսեր նշանային կատարումների միջև»:¹¹⁴

Կավլինոն շարունակ նոր միջոցներ է ներմուծում պատմող-ունկնդրի փոխհարաբերություններում. Մարկո Պոլոն յուրացնում է կայսրության բարբառները և սկսում Խանի հետ բառերի լեզվով հաղորդակցվել, սակայն Խանը որոշում է կրկին փոխել նշանները՝ շախմատի քարեր ներմուծելով: Այսպիսով՝ վեպում նոր նշանային դաշտ է ստեղծվում:

Մարկոն և Խանը ոչ միայն պատմող և լսող են, այլև հեղինակ և ընթերցող: Կուբլա Խանը ներկայացնում է տարբեր տեսակի ու որակի ընթերցողների. Մ.Բրերան իր ուսումնասիրության մեջ գրում է. «*Հաշվի առնելով ընթերցող/հեղինակ երկակիությունը, որի մասին խոսել ենք կհամարենք, որ այստեղ ավելի շուտ հեղինակն է, որը թույլ է տալիս ընթերցողին հասկանալ ավելին: Այս կետում մենք բախվում ենք Էկոյի տեսաբանած “օրինակելի հեղինակ” և “օրինակելի ընթերցող” փոխհարաբերությանը, և այստեղ հենց առաջինն է, որ առաջնորդի դերում է*»:¹¹⁵ Հավելենք, որ վեպի տեքստը մեծ մասամբ պատկանում է Մարկո Պոլոյին, որն այն կառուցում է տարբեր միջոցներով, իսկ Խանը՝ ընթերցողը, պահանջում է նրանից առավել բարդացնել իր տեքստը, քանի որ քաղաքները բառերով պատմված լինելու դեպքում կարող են իրեն չհետաքրքրել: Պատմող և լսող, հեղինակ և ընթերցող փոխհարաբերություններն այստեղ հետաքրքիր են նաև հոգեբանական առումով, դրանք արտահայտում են կասկած, որոնում, հետաքրքրություն: «Անտեսանելի քաղաքներում» պատմողի և ունկնդրի շփման գործում առավելապես կարևորվում է հաղորդակցության հարցը, որ, չնայած արձարծվել էր «Խաչված ճակատագրերի ամբողջում» (առավել իմպլիցիտ, «քողարկված կերպով» նաև «Մեր նախնիները» եռերգության մեջ) անկասկած ավելի դրաամատիկ է պարունակում է զարմանալի խորքայնություն:

¹¹⁴ Brera M. At the Court of Kublai Kan: Storytelling as Semiotic Art in Le città invisibili by Italo Calvino. Symposium. Vol. 65, No. 4. University of Edinburgh 2011. P. 272

¹¹⁵ Նույն տեղում, էջ 275

РОЛЬ РАССКАЗЧИКА В РОМАНАХ ИТАЛО КАЛЬВИНО

Ключевые слова: *И.Кальвино, рассказчик, гомодиегетический, гетеродиегетический, Ц.Тодоров, Ж Женетт.*

В статье анализируется значение образа рассказчика в трилогии И.Кальвино «Наши предки» и романах «Замок закрестившихся судеб» и «Невидимые города». Исследование отдельных компонентов составляющих нарратива выявляет сложность, противоречивость и запутанность взаимосвязей между рассказчиком и отдельными элементами собственно нарратива.

Bagrat Avetisyan

THE ROLE OF THE NARRATOR IN THE NOVELS BY ITALO CALVINO

Keywords: *I.Calvino, narrator, homodiegetic, heterodiegetic, Ts.Todorov, G.Genette.*

The main subject of the paper is the role and the function of the narrator in the trilogy «Our Ancestors», «The Castle of Crossed Destinies» and «The Invisible Cities» by Italo Calvino. The contemplation of single narrative components in the novels shows how complex, controversial and often intricate is the relation between the narrator and different narrative acts.

«ФАУСТ» В МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ Ф. НИЦШЕ

Ключевые слова: сократическая культура, многозвучная сила, опера, дактилическая этика, преобразованная природа

Среди сочинений Ницше отсутствуют аналитические «этюды», посвященные «Фаусту» Гёте. Его мысли нашли отражение в разрозненных высказываниях, сокращенных умозаключениях (что позволило избежать теоретической ангажированности). «Артистическая метафизика», интуиции проявляются как переживания – моральные, эстетические, религиозные. Для них характерны отклонения в сторону. Философ обозначает круг проблем, внутри которого можно строить концепцию.

Вопрос о связи культурфилософских идей Ницше с творчеством Гёте оказался периферийным и недостаточно разработанным. В контексте эстетики и этики Ницше исследователи обращаются к образу «Übermensch»¹¹⁶. Религиозный публицист С.П. Знаменский цитирует Духа земли из трагедии Гёте: «*Welch'erbärmlich Grauen fast Übermenschen dich*». «В это слово, которое Гёте высказал как-то вскользь и иронически, Ницше вложил самостоятельное и оригинальное содержание»¹¹⁷. Изучаются музыкальные рецепции образа «сверхчеловека». Ф. Бузони в опере «Доктор Фауст» (1924) предлагает ницшеанское толкование «фаустовского» архетипа¹¹⁸. Ф.Г. Юнгер, только упоминая Гёте, отдельную главу посвящает теме «Гельдерлин и Ницше»¹¹⁹. Монография К.А. Свасьяна «Философское

¹¹⁶ Михайлов А.В. Из истории «нигилизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. СС. 537-623

¹¹⁷ Знаменский С.П. Сверхчеловек» Ницше // Ницше: pro et contra. Антология / Отв. ред. тома Д.К. Бурлака, изд. подгот. Ю.В. Синеокая. СПб.: РХГИ, 2001. С. 911. (Серия «Русский путь»)

¹¹⁸ Busoni F. Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des «Doktor Faust». Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926

¹¹⁹ Юнгер Ф.Г. Ницше / Пер. с нем. А.В. Михайловский. М.: Праксис, 2001. С. 98–99, 82–90. (Серия «Идеологии»)

мировоззрение Гёте» стала звеном, связавшим занятия ученого с проектом Ницше. Но проблема «Фауста» не является титульной. В связи с «Рождением трагедии» А.Л. Доброхотов замечает: «<...> в олимпийском аристократизме Гёте была уже идея “культуры” как всеоправдывающей эстетической игры». И подводит итог: «<...> великая провокация Ницше может быть понята как эвокация духов Веймара и Йены, чье наследие пора внимательно перечитать»¹²⁰.

На протяжении всей жизни Ницше искал модель, в которой бы гармонично согласовывались все составляющие. В его морфологию культуры входят два измерения универсума – сущее и должное. Это понятия с высоким уровнем обобщения. Гёте воплотил цель его философии завершающего этапа: создание проекта идеальной культуры и «лучшего» человека. Ницше предлагает канон, набор требований, с помощью которых могут состояться культура, профессиональный художник. Одним из основных понятий стал «дух музыки»: его роль в достижении культурного синтеза. С помощью индивидуальных примеров философ исследует генезис идеи, предполагающей онтологизацию музыки в системе культуры. Ницше подчеркивает внутреннюю музыкальность сочинений Гёте, их акустическую семантику¹²¹.

Судьбу человека Ницше воспринимал как музыкально организованный материал. Он включает в себя такие параметры как динамические оттенки, интервальные соотношения, эмоциональная доминанта, мелодекламация. Философ называл подобными музыке тех людей, которые «привыкли постоянно покоиться в самих себе и гармонически устраиваться среди всех своих способностей»¹²². Медленный темп – наряду с гармонией, отсутствием метрических контрастов – передает покой и созерцание. Эта «музыка состоит из одних протяжных гармонических аккордов, причем не

¹²⁰ Доброхотов А.Л. Избранное. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2008. С. 313, 315. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»)

¹²¹ По словам В. Вольфа, явление «интермедийности» направлено на включение (соединение) различных средств выразительности и коммуникации. См.: Wolf W. Stichwort Intennedialität // Metzler-Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe / Hrsg. von A. Nünning. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001. S. 284

¹²² Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел девятый. Человек наедине с собой. С. 305.

обнаруживается даже и зачатка какой-либо расчлененной подвижной мелодии». Она связана с эстетикой «звучащего молчания» и «незвучащей» основы творческого процесса. *«Как редко встретишь теперь человека, который и в тесноте может радостно и мирно жить с самим собой, говоря себе, подобно Гёте: “Лучшее – это та глубокая тишина, в которой я живу и развиваюсь в отношении к миру и в которой я приобретаю то, чего они не могут отнять у меня огнем и мечом”»*¹²³. Творчество Гёте несет в себе прообраз всех культур. Тишина нематериальна, неисчерпаема по смыслу. Она принадлежит миру природы, и является элементом любого вида искусства. Ее сущность нельзя количественно измерить, эмпирически доказать, ввести в рамки научных дефиниций.

Любое описываемое действие предстает в звуковом воплощении. В звучании человеческого голоса происходит слияние музыки и слова. Ницше соотносит голос с истиной¹²⁴. В этюде «Звук голоса в различных возрастах жизни» он различает характеристики различных тембров. Среди них *«тон, которым говорят юноши», «тон более зрелого возраста»* и тон старости, вносящей *«в звук некоторую кротость и снисходительность»*¹²⁵. Творчество он связывает с воспитанием внутреннего слуха, с *«искусством быть услышанным»*¹²⁶. В «Путаных мнениях и изречениях» Ницше отмечал, что после долгих поисков в одиночестве готов внимательно слушать голоса ушедших мыслителей. Он выделил четыре пары: Эпикур и Монтень, Гёте и Спиноза, Платон и Руссо, Паскаль и Шопенгауэр¹²⁷. Ницше ищет соответствия в чужих смыслах и отражение собственных значений в художественном образе. Он замечает: *«Шопенгауэр имел неопишное счастье видеть гения вблизи – не только в себе, но и вне себя, в Гёте; это двойное отражение основательно научило и умудрило его относительно всех ученых целей и культур. Благодаря этому опыту он знал, каким*

¹²³ Там же, с. 306.

¹²⁴ Там же. С. 299

¹²⁵ Там же, с. 301

¹²⁶ Там же. Отдел четвертый. Из души художников и писателей / Пер. с нем. С.Л. Франка. Т. 2. С. 144

¹²⁷ Ницше Ф. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 15

должен быть свободный и сильный человек, к которому стремится всякая художественная культура»¹²⁸.

Ницше размышляет о филологических и философских темах в музыкальном контексте. Вслед за В. Гумбольдтом, он признает язык важным средством ретрансляции и знакового воплощения культуры. Ницше характеризует акустический феномен немецкого языка. «В многозвучной силе его корней» он отмечает «удивительные предрасположенность и предуготованность к музыке – к истинной музыке». И далее приводит конкретное имя композитора, что подчеркивает роль творца в создании произведения. «В поэзии Вагнера чувствуется наслаждение немецким языком, какая-то задушевность и искренность общения с ним; это, за исключением Гёте, не чувствуется в такой степени ни в одном немецком писателе»¹²⁹. Слово, относящееся к речи, трихотомично (фонема, морфема, семантема). В музыкальном слове проявляется символическая дихотомия звука и смысла. Ритмоинтонационные обороты, артикуляционные варианты изменения переводят язык в музыку. Голоса Гёте и Вагнера обретают музыкальные качества. Музыка служит актом самопознания. Она помогает понять, благодаря каким внутренним силам духовная жизнь обретает форму самовыражения, и суметь управлять ими. «Для сравнения» Ницше ставит Фауста рядом с Сократом: «<...> чтобы убедиться, как современный человек начинает уже сознавать в своем предчувствии границы этой сократической радости познания и стремится из широкого пустынного моря знания к какому-нибудь берегу»¹³⁰. «Внутреннее содержание сократической культуры» Ницше определяет как «культуру оперы» (курсив Ф. Ницше)¹³¹.

Музыкальная и моральная концептосфера Ницше включает в себя имя Сократа: он выражает чистоту античной мысли. Как

¹²⁸ Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель / Пер. с нем. С.Л. Франка // Ницше Ф. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 386

¹²⁹ Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байройте / Пер. с нем. Т.Б. Гейликмана // Ницше Ф. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 450

¹³⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. с нем. Г.А. Рачинского // Ницше Ф. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 116

¹³¹ Там же, с. 120

отметит А.Ф. Лосев, развивая мысль Ницше, телеология Сократа всецело связана с проблемой жизни и смысла. В моральном сознании человека отвлеченно общее становится Единым¹³². В диалоге Платона «Государство» Сократ полагает, что разные виды музыки выражают определенные состояния ума и души. Некоторые из них оказывают негативное воздействие на душу человека и должны быть запрещены. Другие способствуют развитию добродетелей. Аристотель в «Поэтике» утверждал связь музыки с поэзией и риторикой. В теории катарсиса он развивает идею Сократа о влиянии драмы на мораль. Отмечает, *«сколь тесно связана мораль с качествами интеллекта»*¹³³. С точки зрения Ницше, музыку определяет парэнетика – то есть сумма мудрости, институт «истории мысли». Философ является автором «парэнетической работы» «Шопенгауэр как воспитатель»¹³⁴. Ницше вводит понятие «дактилическая этика». «Величайший пианист-виртуоз» должен *«размышлять о технических условиях и специальной пригодности, негодности, полезности и доступности обучения каждого пальца»*¹³⁵. В сфере исполнительской артикуляции, содержательного исполнительского интонирования пересекаются вопросы музыкальной семантики и педагогики.

Философ соотносит творчество Гёте с оперой, искусством общемирового культурного значения. Он называет оперу *«во всех отношениях современной формой искусства»*¹³⁶. С помощью сценической иллюзии опера увлекает в другой мир. Ницше использует обобщенный образ, хотя опера не является однородной в жанровом отношении. Лексема «опера» обретает философско-метафорическое смысловое наполнение. Является художественной

¹³² Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 2. Софисты, Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. С. 79–82

¹³³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел второй. К истории моральных чувств / Пер. с нем. С.Л. Франка. Т. 2. С. 72

¹³⁴ Там же. Отдел пятый. Признаки высшей и низшей культуры / Пер. с нем. С.Л. Франка. Т. 2. С. 186

¹³⁵ Там же. Отдел четвертый. Из души художников и писателей / Пер. с нем. С.Л. Франка. Т. 2. СС. 148-149

¹³⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. с нем. Г.А. Рачинского // Ницше Ф. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 122

категорией: обозначает музыкальный сверхжанр, как понятие «симфония».

Но философ не склонен бесконечно расширять языковые границы музыки. Он остается в сфере музыкального искусства. Этим вызвано внимание к древним способам высказывания. Через обращение к идиллии, пасторали происходит актуализация понятия жанра «оперы». Пастораль как явление культуры XVII–XVIII веков принадлежит разным видам искусства. Ницше выделяет пасторальные образы, идиллические составляющие в музыкальном тексте. По его наблюдению, потребность в опере *«сводится к тоске по идиллии, к вере в первобытное существование доброго и одаренного художественными наклонностями человека»*. Они образуют *«вновь обретенную родину этого идиллического или героически доброго существа»*¹³⁷. В опере философ отмечает *«ничем не смущаемое наслаждение идиллической действительностью»*¹³⁸. Римская оперная пастораль генетически связана с оперой *seria*. Наряду с другими жанрами, она создавала для нее драматическую основу. Музыкальная трагедия, то есть опера-сериа, имеет четкую структуру, можно выделить ее конститутивные параметры.

Опера дает возможность воплотить идеальные творческие намерения. Сценическое движение проецирует внутреннюю форму. Голос оперного певца отличается от естественного певческого голоса, далек от звуков реальной жизни. Голос-инструмент как явление существовал до рождения оперы. Но благодаря эстетическим устремлениям оперного театра он канонизируется в качестве *«преобразованной природы»*. Певец настраивает вокальный аппарат. С помощью искусства он улучшает *«естественную природность»*. Слушатель должен принять этот факт.

Понимание оперы предполагает определенный уровень подготовки. Гармония мелодических сочетаний требует навыков восприятия, душевных усилий. В речевой модуляции персонажа необходимо расслышать мелодию и постичь породивший ее смысл. В музыкальной мифологии Ницше особое место занимает имя Вагнера. Сочинения Вагнера неподготовленный слушатель не воспримет. Одно из свойств публики — трудное привыкание к новому, приверженность традициям, клише. Например, премьера в

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Там же, с. 125

1859 г. оперы Гуно «Фауст» успеха не имела. Ницше, называя «Фауста» загадкой, относит трагедию к одной из разновидностей паремий – народных афоризмов. Он создает этнокультурный фон для восприятия. Философ увидел в тексте *«воплощение самой ненародной загадки, которую задали себе новые времена в лице жаждущего жизни теоретического человека»*¹³⁹. Ницше выделяет в новом времени *«три образа человека, из созерцания которых смертные, вероятно, еще долго будут черпать стремление к преобразению своей собственной жизни; это – человек Руссо, человек Гёте и человек Шопенгауэра»*. О человеке Гёте он говорит, что тот *«создан лишь для немногих, именно для созерцательных натур в крупном стиле, и непонятен для массы»*¹⁴⁰. *«...» его Фауст был высшей и смелейшей копией человека Руссо, по крайней мере поскольку нужно было изобразить последнего в его голоде по жизни, в его недовольстве и тоске, в его общении с демонами сердца. И теперь посмотрите, что рождается из всего этого скопления туч, – наверное, уже не молния! Здесь именно и сказывается новый образ человека – человека Гёте. Можно было бы подумать, что Фауст проходит через всю эту стесненную жизнь как ненасытный бунтарь и освободитель, как сила, отрицающая из благодати, как подлинный религиозный и демонический гений переворота, – в противоположность к его совсем не демоническому спутнику»*.¹⁴¹ *«Человек Гёте» «есть созерцательный человек высокого уровня, который лишь потому не погибает на земле от голода, что собирает для своего пропитания все великое и достопримечательное, что когда-либо было и еще есть на свете, хотя жизнь есть здесь лишь переход от одного вождения к другому; он не деятельный человек <...>»*¹⁴².

Динамический, тональный размах оперной роли приводит к размаху мысли, выходит далеко за ограничения жанра. Жизнь человечества с ее поступательным движением Ницше именовал оперой. «Эстетика жизни» отражает единство динамики существования и эстетических феноменов. Материалом для суждений является музыка: ее синтез со словом и живописью – в

¹³⁹ Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байройте ... Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 464–465

¹⁴⁰ Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель... С. 349

¹⁴¹ Там же, с. 350

¹⁴² Там же, с. 351

опере, с пластикой и живописью – в балете. Ницше воплощает идею «панмузыкальности», типичную для эстетики романтизма и символизма, для исканий Шопенгауэра. В основе его метафизических интуиций лежит понятие «жизни». В опере человек *«хотел снова дать душу Полигимнии»*¹⁴³, одной из девяти муз в греческой мифологии, покровительнице гимнов. В жанре оперы все согласуется, чтобы выразить сферу чувственности, дионисийский жизненный элемент: красота голоса, величественное действие, акустическая сочетаемость элементов, ритм. Ницше формирует понимание оперы как формы жизни, способной свободно воплощаться в действие, слово и музыку. Искусство может изучаться, как и явления органического мира, с помощью методов наук о жизни. Ницше не приписывает энергии мысли полезные цели. Она не служебна, ее не нужно применять и прилагать. Мысль имеет целью саму себя: *«первобытное, дико-цветущее, причудливо-прекрасное и богатырски-произвольное, начиная от народной песни вплоть до “великого варвара” Шекспира», «<...> мы обильно пользуемся “варварскими преимуществами” (“barbarische Avantagen”), к которым апеллировал Гёте против Шиллера, чтобы выставить в более благоприятном свете бесформенность своего Фауста»*¹⁴⁴. Гёте для Ницше – *«один из тех победителей, которые, познав глубочайшее, должны полюбить самую основу жизни». «Поэтому в их присутствии мы действительно чувствуем себя человечно и естественно и готовы воскликнуть вместе с Гёте: “Какая роскошная, драгоценная вещь – живое! Как приноровлено оно к своему состоянию, как истинно, как реально!”»*¹⁴⁵.

Таким образом, Ницше создает философский музыкально-теоретический дискурс, который, прежде всего, составляют тексты Гёте, Вагнера, Шопенгауэра. По убеждению Ницше, в творчестве Гёте происходит онтологизация музыки, рассматриваемой как синтетическая форма искусства. Она определяет художественность текста, выявляет его символическое содержание. Становятся подвижными границы между философией и культом, искусством и религией. Музыкальная философия помогает избежать рассудочных конструкций и лексического комбинирования. Иметь

¹⁴³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел четвертый... Т. 2. С. 160

¹⁴⁴ Там же, С. 162, 163

¹⁴⁵ Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель ... С. 331

дело не с проблемами, не с понятиями явлений, но с самими явлениями и жизнью.

Galina Vasilyeva

**«FAUST» IN THE MORPHOLOGY OF CULTURE OF F.
NIETZSCHE**

Keywords: *Socratic culture, Polyphonic power, opera, dactyl-ethics, transformed nature*

The connection of Nietzsche's ideas with Goethe's works turned to be a peripheral issue which is not developed enough. The German writer aimed at creating a project of ideal culture. On the examples of Goethe's works he examines the issue of the artist, professionalism, co-authorship. He discovers inner melodiousness and acoustic semantics of Goethe's works.

SAMUEL BECKETT DANS L'ENTRE-DEUX-MORTS

Mots-clés : Samuel Beckett, Antigone, «entre-deux morts», Sophocle.

« Entre-deux morts » est une expression que le psychiatre et psychanalyste français Jacques Lacan, contemporain de Samuel Beckett, emploie dans son Séminaire VII intitulé *L'Éthique de la psychanalyse*. Il y étudie la tragédie de Sophocle, *Antigone*, et utilise l'expression « entre-deux-morts » pour désigner l'état psychique dans lequel se trouve le personnage d'Antigone, héroïne tragique. Cet état psychique est matériellement représenté par le mur derrière lequel la jeune femme se voit enfermée vivante pour y mourrir.

L'on sait qu'Antigone a été condamnée à une double mort, d'abord par la séparation, puis par la faim et la soif, après qu'elle a désobéi à la loi de Créon, en donnant à son frère mort une inhumation symbolique alors que, traité en ennemi, il devait mourrir sans tombe. Mais Antigone a obéi aux lois de la famille - la sienne, celle des Labdacides, est particulièrement dysfonctionnelle dirait-on aujourd'hui — plutôt qu'aux lois de la cité que Créon représente.

Antigone s'en explique d'ailleurs, dans des vers qui sont apparus jusqu'au XIX^{ème} siècle comme tellement scandaleux qu'on ne les traduisait pas et qu'on les supprimait tout simplement du texte de Sophocle, les considérant comme n'ayant pas pu avoir été écrits par lui. Antigone, donc, dit qu'elle n'aurait pas pris le risque mortel de désobéir pour ensevelir un époux, si elle en avait eu un, parce qu'un époux mort peut-être remplacé. Qu'elle n'aurait pas pris le risque mortel de désobéir pour ensevelir un enfant, si elle en avait eu un, parce qu'il est possible d'avoir un autre enfant si un enfant est mort. Mais qu'elle n'aura jamais un autre frère.

Obéissant aux lois de la famille, Antigone obéit également aux lois des dieux d'en-bas, des dieux chthoniens, des dieux d'avant la religion olympienne. Ce sont des dieux jaloux, des dieux d'un passé qui ne se laisse pas facilement oublier. A leur troupe appartiennent par exemple les Erynnies, ces furies, les « mouches » de Sartre, qui poursuivent les matricides (*l'Orestie* d'Eschyle montre comment la déesse olympienne Athéna réussit à les transformer en Euménides, déesse du pardon et de la

réconciliation mais Antigone vit dans le monde des Erinyes, pas à celui des Euménides). A cette troupe de divinités chthoniennes appartient aussi la gorgone Méduse, qui pétrifie ceux qui la regardent.

Un dieu fait le lien entre la religion pré-olympienne des Grecs et les divinités olympiennes. Il s'agit de Dionysos, dieu du théâtre tout autant et sans doute bien plus qu'Apollon, qui une fois par an descend sous terre, à partir d'un labyrinthe, dans l'Hadès, le royaume des morts, et en ramène les choses anciennes qui n'ont pas été prises en compte, les problèmes non résolus. Dionysos repose les questions du passé. Or, ce dieu est justement le dieu de l'entre-deux : entre vivant et mort, entre humain et animalité, entre jeune et vieux, entre homme et femme. Vous le croyez bien loin de Beckett. Il n'en est rien. Les lois de la famille, les lois de la mort, la dissolution des identités, la tentative de réparation, ou du moins de symbolisation, par le théâtre, sont siennes, nouvel Oreste, moderne Antigone, poète dionysiaque contre toute apparence.

Agie par d'autres lois, l'Antigone de Sophocle n'a donc eu d'autre choix que de transgresser les lois communes. Ce faisant, elle a franchi une limite symbolique, une frontière, que les Grecs appelaient *âté*. Les héros tragiques grecs, et comme eux Samuel Beckett, dramaturge autant que héros tragique, ont affaire à l'*ananké*, la nécessité. Qu'est-ce que la nécessité ? Ce à quoi nous, humains, et chez les Grecs les dieux non plus, ne pouvons rien. Il s'agit pour les dieux de la naissance (car les dieux grecs naissent), pour les hommes de la mort, du corps, de l'histoire, des impossibilités, des contraintes et des limitations.

Ainsi Antigone, soumise à l'*ananké* de sa famille et des dieux d'en-bas, a-t-elle franchi l'*âté*. Une fois cette ligne franchie, pour elle, comme pour quelque héros tragique que ce soit, il n'y a plus de retour possible. Antigone a passé la limite, elle est emmurée vivante, elle se tient là, dans cet autre lieu, sacré (vous savez que le sens étymologique de sacré est « séparé ») où elle ne peut plus qu'*être et parler*. Lacan appelle donc ce lieu l'entre-deux-morts. Il a trouvé la formule « entre-deux-mort » chez un poète gallois, Dylan Thomas, et chez les mystiques. Parmi eux, Saint François d'Assise. Dans le *Cantique du Soleil*, ou *Cantique des créatures*, Saint François mourant s'adresse au soleil, à la lune, au feu, comme à des frères et des soeurs. Il termine son action de grâce en disant :

Loué sois-tu, mon Seigneur,
pour notre sœur la Mort corporelle
à qui nul homme vivant ne peut échapper.
Malheur à ceux qui meurent en péché mortel ;

heureux ceux qu'elle surprendra faisant ta volonté,
car la seconde mort ne leur fera pas de mal.

« La seconde mort » : s'il existe une « seconde » mort, c'est qu'alors il y a bien deux morts. Quelles sont-elles? Comment comprendre cette mauvaise nouvelle? La première mort serait la mort physique, celle qui se définissait autrefois par la fin des battements du coeur, qui se définit aujourd'hui par la fin du fonctionnement cérébral. La seconde se déplace en delà et en deçà de la première.

Saint François, indubitablement, pense à la mort d'après la mort physique, celle du Jugement dernier, la mort de l'âme que tuent les péchés mortels, justement. Alors pas de vie éternelle auprès de Dieu, mais l'enfer, ou le néant de l'absence divine. De cette seconde mort-là, Beckett ne parle pas, ou très peu dans son oeuvre. Elle n'en est pas moins présente par intertextualité. Samuel Beckett, en effet, était un lecteur passionné de l'*Enfer* de Dante, qu'il lisait, relisait et connaissait littéralement par coeur. Ses premières oeuvres en sont imprégnées de manière explicite. Ses oeuvres ultérieures en sont une réécriture indéniable mais plus confidentielle, implicite, dans laquelle l'enfer est déplacé ici-bas. Au milieu du chemin de sa vie, le poète reste dans la forêt obscure de notre monde. L'enfer, ce ne sont pas non plus pour lui les autres, comme pour Sartre, mais lui-même, ici et maintenant.

Entre la mort physique et la mort de l'âme, cette seconde mort de la damnation, tel est donc le premier sens d'entre-deux-morts, peu pertinent en tant que tel pour lire l'oeuvre de l'athée Beckett, si l'on excepte la présence du sous-texte dantesque. Mais même pour qui ne croit en aucun dieu, il est possible de penser et de décrire une seconde mort qui se situe *post mortem*. Il s'agit de la mort que veulent infliger ceux qui tuent deux fois.

Car on peut viser la destruction après la mort. L'histoire humaine abonde en exemples dans le monde réel, le théâtre de Shakespeare, par exemple, que connaissait parfaitement Beckett, en regorge, dans le monde du théâtre. On peut détruire un être dans sa descendance, dans son héritage, dans sa réputation. On peut profaner sa tombe ou lui en refuser une. Telle est même la caractéristique de l'acte sadique, qui cherche à réduire l'être à l'excrément et cherche à effacer les noms qui témoignent de la préexistence, puis de la persistance, de l'être. Car nos parents nous nomment avant notre naissance, ceux qui nous ont connu se souviennent de notre nom après notre mort, ceux qui nous appellent le font par notre nom pour que nous tournions vers eux notre visage.

Plus encore, le psychanalyste André Green montre, dans « Pourquoi le mal est-il sans pourquoi », le dernier chapitre de *La Déliaison*, que le mal paraît toujours incompréhensible, absurde, parce que les véritables agents du mal en font disparaître la trace et porter la cause et, le cas échéant, la faute, à leur victime. La victime, une personne, un peuple, est morte, exterminée, de sa faute ; elle est tuée deux fois, d'abord comme être et ensuite comme victime du meurtre ; et avec elle est tuée simultanément la possibilité de comprendre, la signification de ce qui s'est passé, partant, toute signification.

Les personnages de Beckett ne sont pas assassinés, réduits ni effacés par d'autres personnages de ses pièces ou de ses romans. Je crains en revanche qu'ils ne le soient par leur auteur. De nom, ils n'en ont pas, ou à peine. Hamm et Clov, dans *Fin de partie* étaient A et B dans les tapuscrits. Même devenus « Hamm » et « Clov », « âme » ou « Hamlet » pour Hamm, « Clovis » glorieux guerrier pour Clov, ils n'en restent pas moins « marteau » (*hammer*) et « clou », ou encore « jambon » (*ham*) et « girofle », peu de choses. Jusqu'à « l'innommable » du roman éponyme. Réduits à l'excrément, ses personnages le sont presque, par Beckett, clochardisés, enterrés, enfoncés dans des poubelles comme des détritits. Quant au sens de leur vie et à l'accès à leur histoire, les deux leurs sont refusés, comme ils sont refusés au lecteur ou au spectateur.

Car Beckett refuse au metteur en scène - à l'exception de Blin, au début de leur relation et encore seulement parfois - une quelconque mise en scène autre que celle qu'il impose. Il entre dans des colères noires et écrit des commentaires acerbes quand quelqu'un ose s'en écarter. De même refuse-t-il aux acteurs de « jouer ». Il doivent seulement « faire ce qu'il dit », mais pas « jouer ». Tout comme il discrédite à l'avance les interprétations des critiques et des universitaires. « Il n'y a rien d'autre à comprendre que ce qui est écrit », répète-t-il. « C'est simple » est son *Leitmotiv*. Si Beckett marque un moment de l'histoire littéraire, c'est peut-être d'abord en cela que parmi les premiers il interdit ou réfute toute interprétation.

Le maître de sa jeunesse, l'écrivain irlandais James Joyce, pour lequel Beckett avait beaucoup travaillé et fait des recherches, avait le projet de s'en prendre aux mots de la langue anglaise. Et y était parvenu, auteur d'une nouvelle langue dissoute et recomposée, comme par exemple dans ses mots-porte-manteaux. Pour Joyce, le prénom de Tristram signifie à la fois le héros de Sterne, Tristram Shandy, « triste », « Tristan » et « ram » (le bélier en anglais). Joyce s'en était pris aussi à

l'alternance du récit, du dialogue et de la description, composants traditionnels du roman (les *mimesis et diegesis* de Platon et d'Aristote), au profit du flux de conscience, le *stream of consciousness*, qui reproduit la pensée intérieure, encore informelle, du personnage. Mais du moins Joyce laissait-il à son lecteur du travail « pour les siècles à venir ». Beckett le lui refuse, qui s'en prend au processus même de la pensée.

Désobéissons-lui. Lisons-le, écoutons-le, cherchons à l'interpréter.

Le sens de tout cela, ou plutôt l'un des multiples sens possibles de son oeuvre plurivoque comme le sont par nature les oeuvre d'art, peut se trouver dans l'autre acception de l'expression d'entre-deux-morts. Si la seconde mort se déplace avant la mort physique, elle décrit une mort psychique. Ainsi des exilés, vivants en étrangers mais habités par la nostalgie de leur pays perdu, ainsi des humiliés, portant leur corps mais ayant perdu la face, ainsi des pauvres, immobilisés ou déplacés par la misère, ainsi des endeuillés habités par la douleur de la perte. Les personnages de Beckett se trouvent tous en ce lieu, dont ils tirent leur triple caractère de beauté, d'éclat et de véridicité.

Car comme Antigone, lorsque chœur tragique la contemple alors que le mur va se refermer sur elle, comme Juliette, l'héroïne de Shakespeare, quand Roméo la contemple endormie dans son tombeau, comme le Christ sur la croix que contemplent les mystiques catholiques, les personnages beckettien anonymes, réduits et au sens propres insignifiants retiennent notre regard et disent la vérité. L'entre-deux-morts est en fait un lieu poétique, générateur de création, et esthétique, générateur de beau. Probablement l'entre-deux-mort est-il le lieu essentiel de l'art. C'est là, et seulement là, sans concession jamais, que Beckett a choisi de situer son oeuvre.

C'est également là qu'il se trouvait lui-même. Si les personnages de Beckett n'ont plus le même rapport à l'espace-temps, s'ils sont déterminés par la répétition et un ordre toujours duel, si leurs phrases ou leurs mots semblent des îles séparées les unes des autres entre lesquelles aucune conjonction de coordination ou de subordination ne vient jeter de pont de signification ou du moins de continuité, c'est parce que l'oeuvre de Beckett est dans son contenu et dans sa forme, qui ont un fonctionnement métonymiques, une autobiographie.

Les souffrances physiques de Beckett, son anorexie, son alcoolisme, ses pensées suicidaires, ses silences, son aboulie, ... nombre des signes de son existence disent une souffrance dépressive, non au sens devenu courant aujourd'hui, mais au sens de la psychose maniaco-

dépressive, ou maladie bipolaire, mélancolie, humeur noire, qu'Aristote prêtait aux poètes et créateurs, qu'Hamlet incarnait sur la scène élisabéthaine et à laquelle Hemingway donnait, de manière contemporaine à Beckett, en Espagne, en France ou aux Etats-Unis, une forme journalistique également agencée dans la déliaison de phrases courtes, factuelles, épurées, objectivée, évidées.

Le psychanalyste Didier Anzieu interprète l'oeuvre de Beckett comme un compte-rendu, puis une poursuite autonome de l'analyse entreprise pendant deux ans, et abandonnée, de Beckett auprès de Bion, un psychanalyste kleinien d'origine anglo-indienne. Didier Anzieu remarque l'extraordinaire symétrie des travaux des deux hommes, sur le mode clinique et théorique pour Bion, sur le mode cathartique et littéraire pour Beckett. Il est en effet non seulement non seulement possible - et à mon avis légitime - de lire l'oeuvre de Beckett comme une auto-analyse à visée auto-thérapeutique, plutôt réussie, car Beckett vit, et mène une vie créative, mais aussi possible de la lire comme une élaboration littéraire de la psychanalyse des psychoses. Strindberg, après sa rencontre avec Charcot avait inventé le « théâtre intime », Maupassant le « Holà », Beckett donne à voir l'inconscient comme un langage, les fantasmes et les angoisses les plus archaïques, liées au contenant et au contenu, les relations très précoces avec la mère.

Il aurait voulu se débarrasser de la sienne, la tuer. Mais « il aurait fallu le faire avant que je sois né », ajoutait-il. Il disait aussi souvent qu'il « n'était pas né ». Sa plainte est celle qui parcourt l'oeuvre du romancier et photographe espagnol Juan Rulfo, dont l'un des personnages est un fœtus dans le ventre de sa mère qui ne viendra jamais au monde et un autre un fils venu chercher son père et qui raconte son histoire depuis sa tombe.

La plainte de Beckett est celle des pensées orientales dans lesquelles se reconnaissait le philosophe Arthur Schopenhauer, dont l'influence est essentielle sur l'oeuvre de Beckett. Il lui doit la dichotomie entre la Volonté et la Représentation, la vie aveugle et impersonnelle qui nous traverse et le regard subjectif, mais marqué du sceau de la mort, que nous mettons sur elle. Il lui doit l'idée d'une irréprésentabilité de l'objet. « La vie oscille comme un pendule, de droite à gauche, entre la souffrance et l'ennui », écrivait Schopenhauer, et aurait pu écrire Beckett. Comment sortir de ce mouvement pendulaire entre-deux-morts ? Par ce qu'a tenté de créer Beckett dans son oeuvre, par son oeuvre : un espace transitionnel.

L'espace transitionnel, que nous pourrions pour terminer opposer à l'entre-deux-morts, désigne au départ l'espace qui se situe entre le regard de la mère, ou de la personne maternante, quel que soit son sexe et son statut, et celui de l'enfant. Plus tard l'espace transitionnel devient le lieu dans lequel l'enfant apprend à supporter la séparation d'avec sa mère. A cet égard on peut rapprocher la tentative esthétique de Beckett de celle du peintre Francis Bacon exposant ses auto-portraits sous une verre de manière à ce que les spectateurs s'y reflètent.

A l'espace transitionnel appartient selon le psychanalyste anglais Donald W. Winnicott (auquel la Winnie de *Oh les beaux jours* pourrait bien devoir un peu son nom) l'objet transitionnel, première possession du bébé en dehors de son corps, que vous connaissez tous sous le nom plus trivial de « doudou ».

La littérature, l'art, sont héritiers de cet objet transitionnel et en possèdent les caractéristiques. En recréant cet espace, si difficilement cela soit-il, Beckett se donne une autre chance d'entrer en relation, d'entrer dans ou de maintenir un processus de symbolisation, de devenir, ou de rester créatif. Dans l'espace transitionnel, l'enfant devient capable de jouer. Beckett joue aux échecs avec ses personnages, il réussit à faire jouer au théâtre ce qui se figeait dans ses romans. L'oeuvre de Beckett est un jeu. Elle lui donne, elle nous donne, du jeu.

Ժյուլիետ Վիոն-Ղյուրի

ՄԱՍՈՒԵԼ ԲԵԿԿԵՏԸ՝ ԵՐԿՈՒ ՄԱՀԵՐԻ ՄԻՋԵՎ

(Թարգ. *Գրիգոր Ջանիկյան*)

«Երկու մահերի միջև»-ը արտահայտություն է, որը Սամուել Բեկկետի ժամանակակից ֆրանսիացի հոգեբույժ ու հոգեվերլուծաբան Ժակ Լաքանն օգտագործում է իր՝ Հոգեվերլուծության էթիկան խորագրած 7-րդ սեմինարում: Այնտեղ նա քննարկում է Սոֆոկլեսի Անտիգոնեն և «Երկու մահերի միջև» արտահայտությանը դիմում է մարմնական այն վիճակը՝ բնորոշելու համար, որի մեջ գտնվում է ողբերգական հերոսուհին՝ Անտիգոնեն: Վերջինիս մարմնական վիճակը, գիտենք, նյութականորեն ներկայացված է պատի տեսքով, որի ետևում երիտասարդ կինը ողջ-ողջ ներփակված է տեղում մեռնելու համար:

Հայտնի է, որ Անտիգոնեն դատապարտված էր կրկնակի մահվան՝ նախ մեկուսացման, ապա՝ քաղցի ու ծարավի՝ Կրեոնի հրամանին չենթարկվելու՝ մեռած եղբորը խորհրդանշականորեն

հուղարկավորելու համար՝ այն դեպքում, երբ նա, քանի որ թշնամի էր համարվում, անշիբիմ պիտի մնար: Անտիգոնեն, սակայն, անսաց ոչ թե քաղաքացիական օրենքներին, որ ներկայացնում էր Կրեոնը, այլ իր ընտանեկան՝ Լաբդասիդեսների օրենքին, որն ինչպես այսօր կասեին՝ բնավ տեղին չէր:

Անտիգոնեի արարքը բացատրվում է այն բանաստեղծություններով, որոնք տարածվել էին մինչև 19-րդ դարը և այնքան աղմկահարույց համարվել, որ չէին թարգմանվում, ավելին՝ հրատարակիչները բացեիքաց կրճատում էին բնագրից՝ հայտարարելով, որ Մոֆոկլետը չէր կարող այդպիսի բաներ գրած լինել: Անտիգոնեն, ուրեմն, այդ բանաստեղծություններում ասում է, որ նա ամուսնուն, եթե անգամ մեկն ունեցած լիներ, հողին հանձնելու համար չենթարկվելու մահացու հանդգնությանը չէր դիմի, որովհետև կորցրած կողակիցը կարող է փոխարինվել: Առավել ևս՝ զավակին, եթե անգամ մեկն ունեցած լիներ, հողին հանձնելու համար չենթարկվելու մահացու հանդգնությանը չէր դիմի՝ մեռած երեխայի փոխարեն հնարավոր է ուրիշն ունենալ: Մինչդեռ ուրիշ եղբայր նա այլևս երբեք չի ունենա:

Ենթարկվելով ընտանեկան օրենքներին, միաժամանակ Անտիգոնեն ենթարկվում է այն մյուս՝ դժոխային, նախաօլիմպիական աստվածների օրենքներին: Վերջիններս չարակամ աստվածներ էին ու չնայած պատկանում էին անցյալին, թույլ չէին տալիս, որ իրենց հեշտությամբ մոռանան: Նրանց թվին էին պատկանում, օրինակ, Էրինիները՝ յուրահատուկ դիցուհիները, Մարտի «ճանճերը», որոնք հալածում էին մայրասպաններին (Էսքիլեսը Օրեստում ցույց է տալիս, թե ինչպես է օլիմպիական աստվածուհի Աթենասը կարողանում նրանց փոխակերպել էվմենիդների՝ ներողամտության ու հաշտության աստվածուհիների, չնայած Անտիգոնեն ապրում էր ոչ թե էվմենիդների, այլ Էրինիների միջավայրում): Դժոխային աստվածությունների այս խմբին էր պատկանում նաև գորգոն Մեդուզան, որը քարացնում էր իրեն նայողին:

Այնուամենայնիվ՝ մի աստված կապ հանդիսացավ հույների նախաօլիմպիական կրոնի ու օլիմպիական աստվածությունների միջև: Խոսքը նույնքան ու անտարակույս շատ ավելի Դիոնիսոսի՝ թատրոնի աստծու, քան Ապոլոնի մասին է, ով տարին մի անգամ լաբիրինթոսով Հադեսի ստորգետնյա՝ մեռելների թագավորությունն էր իջնում, այնտեղից հնություններ բերում, բայց քանի որ հիմնախնդիրները չէին լուծվում, ուշադրության չէր արժանանում: Դիոնիսոսը հանգիստ էր

թողնում անցյալի հարցերը: Այս հիրավի երկակի աստված էր՝ գտնվում էր ողջերի ու մեռածների, մարդկանց ու կենդանիների, երիտասարդների ու ծերերի, տղամարդկանց ու կանանց միջև: Մի՛ կարծեք, որ նա հեռու է Բեկկետից, այդպես չէ: Ընտանեկան օրենքները, մահվան օրենքները, ինքնությունների տարրալուծումը, վերականգնման ճիգը կամ առնվազն թատրոնի միջոցով խորհրդահիմաստավորումը, ի հեճուկա արտաքին տպավորության, իրենն են՝ նոր Օրեստի՛նը, արդիական Անտիգոնե՛ինը, դիոիսուսյան բանաստեղծի՛նը:

Առաջնորդվելով այլ օրենքներով՝ Սոֆոկլեսի Անտիգոնեն ընդհանրական օրենքները ռոնահարելուց բացի ուրիշ ընտրություն չունի: Այս անելիս նա անցավ խորհրդանշականի սահմանագիծը, որը հույները áté էին կոչում: Հունական ողբերգական, ինչպես նաև Սամուել Բեկկետի հերոսները՝ հեղինակ, որ նույնքան թատերագիր է, որքան ողբերգական հերոս, գործ ունեն ananké-ի՝ անհրաժեշտականության հետ: Ի՞նչ է անհրաժեշտականությունը: Դա այն է, ինչը մենք՝ մահկանացուներս, հույների աստվածներն առավել ևս, ոչինչ անել չենք կարող: Խոսքը աստվածների դեպքում ծննդյան (քանի որ հունական աստվածները ծնվում էին), մարդկանց դեպքում մահվան, մարմնի, պատմության, անհնարինությունների, հակասությունների ու սահմանափակումների մասին է:

Այսպիսով, Անտիգոնեն, ենթարկվելով ընտանեկան ու հին աստվածությունների ananké-ին, հաղթահարեց áté-ն: Այդ սահմանն անցնելուց հետո ո՛չ իր, ո՛չ ցանկացած ողբերգական հերոսի համար հնարավոր հետդարձ չկա: Անտիգոնեն անցել է սահմանը, ողջ-ողջ զնդանվել, նա մնում է այնտեղ՝ այդ ուրիշ, սրբազան վայրում (մենք գիտենք, որ սրբազան բառի ստուգաբանական իմաստը «գատում, տարանջատում»-ն է), որտեղ կարող է միայն լինել ու խոսել: Լաքանն, ուրեմն, այս տեղը կոչում է «երկու մահերի միջև»: Ձևակերպումը նա գտել է ուելսցի բանաստեղծ Դիլան Թոմասի ու միստիկների՝ որոնց թվում սուրբ Ֆրանսուա դ'Ասսիզի մոտ: Օրհներգ արևին կամ Օրհներգ արարչագործությանը աղոթասացություններում մեռնող սուրբ Ֆրանսուան արևին, լուսնին, կրակին դիմում է ինչպես հոգևոր քույրերի ու եղբայրների: Իր երախտագիտությունն նա այսպես է եզրափակում.

Փառք քեզ, Տե՛ր իմ,
մեր քրոջ՝ մարմնական Մահվան համար,
որից ոչ մի կենդանի էակ չի կարող խույս տալ:

Դժբախտ են նրանք, ովքեր մեռնում են մահացու մեղքով,
երջանիկ նրանք, որոնց մահն անակնկալի կրերի՝ կատարելով քո
կամքը,

որովհետև երկրորդ մահը նրանց ցավ չի պատճառի:

«Երկրորդ մահ»... Եթե կա «երկրորդ» մահ, ուրեմն երկու մահ կա:
Որո՞նք են այս երկու մահերը, ինչպե՞ս հասկանալ նման տխուր
խրոդությունը: Առաջին մահը ուրեմն մարմնական մահն է, որը մի
ժամանակ սահմանվում էր սրտի բաբախյունի կանգով, այսօր՝ ուղեղի
գործունեության դադարով:

Երկրորդ մահն առաջինի այս ու այն կողմում է:

Սուրբ Ֆրանսուան, անկասկած, նկատի ունի մարմնական
մահվանը հաջորդող վերջին Դատաստանի՝ հենց մահացու մեղք
գործածների հոգեկան մահը: Ուրեմն հավիտենական կյանքը ոչ թե
Աստծո մոտ է, այլ դժոխքում կամ աստվածության չգոյության
անևությունում: Այս երկրորդ մահվան մասին Բեկկետն իր երկերում
չի խոսում կամ գրեթե չի խոսում: Այն նույնքան բացակա է
ենթատեքստերում: Մինչդեռ Բեկկետը Դանթեի Դժոխքի մոլի
երկրպագուն էր, անընդհատ ընթերցում, վերընթերցում էր ու
բառացիորեն անգիր գիտեր: Նրա առաջին երկերը հազեցած են այդ
ազդեցությամբ ու մեկնությունների բնույթ ունեն, հետագաները
անժխտելիորեն վերաշարադրումներ լինելով հանդերձ, անհամեմատ
զաղտնախորհուրդ, ներակա են, նրանք դժոխքը փոխադրում են մեր
աշխարհը: Իր կյանքի ճանապարհին բանաստեղծը մնում է հենց մեր
աշխարհի մթին անտառում, նրա, ինչպես նաև Սարտրի համար
դժոխքը ուրիշը չէ, հենց ինքն է, հիմա է ու այստեղ է:

Ուրեմն մարմնական մահվան ու հոգեկան մահվան՝ նզովման
այդ երկրորդ մահվան միջև է «երկու մահվան միջև»-ի առաջին
իմաստը՝ որպես այդպիսին՝ քիչ համոզիչ աստվածամերժ Բեկկետի
երկերի ընթերցման պարագայում, եթե, իհարկե, բացառում ենք
դանթեական ենթատեքստի առկայությունը: Մակայն, նույնիսկ նա, ով
չի հավատում ոչ մի աստծո, կարող է պատկերացնել ու նկարագրել
երկրորդ մահը, որը գտնվում է post mortem-ում: Խոսքը այն մահվան
մասին է, որը ձգտում են պարտադրել նրանք, ովքեր սպանում են
երկու անգամ: Որովհետև մահվանից հետո կարելի է միայն ոչնչացման
միտել: Մարդկության պատմությունը լեցուն է իրական աշխարհի
օրինակներով, Շեքսպիրի թատերգությունն, օրինակ, որը Բեկկետը
հիանալի գիտեր, դրանցով ողողել է բեմական աշխարհը: Որևէ մեկին
հնարավոր է կործանել՝ կործանելով հետնորդներին, ժառանգությունը,

հեղինակությունը: Կարելի է պղծել շիրիմը կամ հուղարկավորության չարժանացնել: Այդպիսին է հենց սաղիստական արարքի էությունը, որը ձգտում է ոչնչության վերածել անհատին ու միջոցներ է որոնում ջնջելու համար անհատի նախագոյությունն ու ապա՝ հետգոյությունը վկայող անունները: Չէ՞ որ մեր ծնողները մեզ անվանակոչում են մեր ծնվելուց առաջ, նրանք, ովքեր մեզ ճանաչել են, մեր մահից հետո մեզ հիշում են մեր անուններով, ովքեր մեզ ձայնում են, որպեսզի իրենց կողմը շրջվենք, ձայնում են մեր անուններով:

Ավելին հոգեվերլուծաբան Անդրե Գրինը «Ինչ^ո է ցավն առանց ինչու»-ի վերջին՝ Ապակապակցում գլխում բացահայտում է, որ ցավը միշտ թվում է անհասկանալի ու անհեթեթ, որովհետև մահվան բուն միջնորդները վերացնում են հետքերն ու պատճառը, անհրաժեշտության դեպքում նաև իրենց զոհի մեղքը: Ձուր՝ լինի անհատ, թե ժողովուրդ, մեռնում, բնաջնջվում է իր մեղքի պատճառով: Նա սպանվում է երկու անգամ՝ նախ որպես էակ և ապա՝ որպես ոճրի զոհ: Միաժամանակ, նրա հետ, կորցնելով ամեն իմաստ, սպանվում է տեղի ունեցածի իմաստը հասկանալու հնարավորությունը:

Բեկկետի կերպարներին իր թատերախաղերի կամ վեպերի մյուս կերպարները չեն սպանում, վերացնում կամ ոչնչացնում: Փոխարենը ես վախենում եմ, որ նրանց ոճրագործ կդարձնի հենց ինքը՝ հեղինակը: Բեկկետի կերպարները անուններ չունեն կամ հազիվ թե ունեն: Խաղի վերջի Համն ու Կլովը ձեռագիր ու մեքենագիր տարբերակում եղել են Ա ու Բ: Նույնիսկ «Համ» ու «Կլով» դառնալով (Համը՝ «հոգի»՝ «âme» կամ «Համլետ»), (Կլովը՝ «Կլովիս», «փառապանծ մարտիկ»՝ «glorieux guerrier»), նրանք շարունակում են մնալ «մուրճ»՝ «marteau» (hammer) և «գամ»՝ «clou», մինչև անգամ «խոզապուխտ»՝ «jambon» (ham) և «մեխակ»՝ «girofle»՝ չասելու համար ավելին: Ընդհուպ մինչև անվանադիր վեպերի «անանվանելիությունը»: Հասցնելով ոչնչության՝ ըստ Բեկկետի իր կերպարները գրեթե այդպիսին են, նա նրանց պատկերում է տնանկ, թաղված, թափոնների նման աղբամանները լցված: Ինչ վերաբերվում է կյանքի իմաստին կամ անցյալին, երկուսն էլ նրանց մերժվում են, ինչպես մերժվում են ընթերցողին կամ հանդիսատեսին: Մանավանդ որ Բեկկետը, բացառությամբ Բլենի՝ այն էլ իրենց համագործակցության սկզբում, հետագայում էլ՝ մերթընդմերթ, իր բեմադրիչներին թատերախաղում առաջադրվածից բացի որևէ այլ բեմականացում թույլ չէր տալիս: Ու եթե որևէ մեկը նման փորձ էր կատարում, համակվում էր սև ցասումով, մոլեգին մեկնաբանություններ հրապարակում: Ճիշտ նույն կերպ նա

դերասաններին արգելում էր «խաղալ»: Նրանք պարտավոր էին միայն՝ «անել այն, ինչ ինքը գրել է», բայց «խաղալ»՝ երբեք: Ընդհուպ նախօրոք քննադատների ու համալսարանականների մեկնաբանությունները պախարակելը: «Այն ամենից բացի, ինչ գրված է, հասկանալու ոչինչ չկա»՝ կրկնում էր նա: «Ամեն ինչ պարզ է»-ն իր լեյտմոտիվն է: Եթե Բեկկետը գրականության պատմության մեջ ինքնատիպությունն ունի, ապա այն թերևս առաջին հերթին արտահայտվում է ցանկացած մեկնաբանության մերժմամբ:

Երիտասարդ տարիների ուսուցիչը՝ իռլանդացի գրող Ջեյմս Ջոյսը, ում համար Բեկկետը շատ է աշխատել, որոնումներ կատարել, ձգտում էր անգլերենի բառապաշարը խաղարկել: Նա հանձին, օրինակ, իր «ծածկիմաստ» բառերի, հանդես եկավ որպես նոր՝ կազմալուծված ու վերակազմված լեզվի հեղինակ: Ջոյսի համար Թրիստրմ անունը միաժամանակ Ստերնի հերոսն էր՝ Թրիստրմ Շենդը, «տխուր», «Տրիստան» և «ram»-ը (անգլերեն՝ խոյ): Ջոյսը հակադրվեց նաև վեպի ավանդական բաղադրատարրերին՝ պատումի, երկխոսության, նկարագրության հերթագայությանը (Պլատոնի ու Արիստոտելի mimesis -ին ու diegesis-ին)՝ ի նպաստ ենթագիտակցության հոսքին՝ stream of consciousness-ին, որը վերարտադրում է կերպարի ներքին, դեռևս չձևավորված մտածումները: Բայց Ջոյսն իր ընթերցողին գոնե «գալիք դարերի համար» անելիք թողնում էր: Բեկկետը դրա հնարավորությունն էլ չի տալիս, մերժում է անգամ մտածողության շարժընթացը:

Չենթարկվե՞նք նրան: Նրան կարդանք, ունկնդրենք, փորձենք մեկնաբանել:

Իր երկերի իմաստը կամ իր բազմիմաստ գործերից, ինչպիսին են բնույթով արվեստի գործերը, մեկի՝ առնվազն մի իմաստը կարելի է գտնել «երկու մահերի միջև» արտահայտության այլ ձևակերպման մեջ: Եթե երկրորդ մահը նախորդում է մարմնական մահվանը, այն հոգեկան մահ է դառնում: Ինչպես քսոթականները, որոնք ծվարում են օտարությունում, բայց ապրում են իրենց կորցրած բնօրրանի կարոտով, ինչպես նվաստները, որոնք կորցնում են դեմքները, բայց պահպանում են մարմինները, ինչպես ընչազուրկները, որոնց անշարժացնում կամ տեղաշարժում է թշվառությունը, ինչպես սզավորները, որոնց տվախում է կորստի ցավը: Բեկկետի բոլոր հերոսները նույնպես գտնվում են այս հարթությունում, այստեղից են ստանում իրենց գեղեցկության, փառահեղության, արժանավատության եռադեմ բնույթը...

Որովհետև այնպես, ինչպես Անտիգոնեն, երբ պատը վրան փակվելու պահին ողբերգության երգչախումբը դիտում է նրան, ինչպես շիրմափոսում ննջող Ջուլիետը՝ Շեքսպիրի հերոսուհին, երբ Ռոմեոն դիտում է նրան, խաչի վրայի Հիսուսը, ում դիտում են մուլեռանդ կաթոլիկները, բեկկետյան անանուն՝ աննկատ ու բառի բուն իմաստով աննշան հերոսները իրենց վրա են սևեռում մեր հայացքն ու ճշմարտություններ են ասում: «Երկու մահվան միջև»-ը, հիրավի, բանաստեղծական վայր է, արարման ու գեղագիտության շարժիչ, գեղեցիկի շարժիչ: Բնականաբար՝ «Երկու մահվան միջև»-ը արվեստի էական հիմնավայրն է: Այդտեղ, միայն այդտեղ է առանց որևէ փոխգիջման Բեկկետը նախընտրում տեղակայել իր երկը:

Այդտեղ է գտնվում նաև հենց ինքը: Եթե Բեկկետի կերպարներն այլևս տարածական-ժամանակային նույն հարաբերությունը չունեն, եթե նրանք սահմանված են կրկնողականությամբ ու մշտական երկակիության հրամայականով, եթե նրանց արտաբերած նախադասություններն ու բառերը միմյանցից բաժանված կղզյակներ են թվում, որոնց միջև համադասության կամ ստորադասության որևէ շաղկապ իմաստային, գոնե շարունակականության կամուրջ չի նետում, պատճառն այն է, որ Բեկկետի գրականությունն այդպիսին ուրույն է իր ձևով ու բովանդակությամբ, այն փոխանվանական գործառույթ ունի, ինքնակենսագրություն է:

Բեկկետի մարմնական տառապանքները, նրա՝ ախորժակի իսպառ բացակայությունը, ալկոհոլամոլությունը, ինքնասպանական մտասևեռումները, լրամփոփությունը, թուլակամությունը... կենսական բազմաթիվ այլ երևույթներ վկայում են ընկճախտային տառապանքները (ոչ մեր օրերում առօրեական դարձած, այլ մտագարական-ընկճախտային հոգեգարության իմաստով), որ կոչվում է նաև՝ երկբևեռ հիվանդություն, մելամաղձոտություն, սև տրամադրություն (Արիստոտելն այն վերագրում էր բանաստեղծներին ու ընդհանրապես ստեղծագործողներին, Համլետը մարմնավորում էր Էլիզաբեթյան բեմում և որին Հեմինգուեյը՝ բեկկետյան սկզբունքով, Իսպանիայում, Ֆրանսիայում ու Միացյալ Նահանգներում տալիս էր լրագրական ձև՝ նույնպես արտահայտելով կարճ, վավերական, սեղմ, ընդհանրական, դիպուկ նախադասությունների անկապակցվածությամբ:

Հոգեվերլուծաբան Դիդիե Անգլիեն Բեկկետի գրականությունը դիտարկում է որպես յուրօրինակ հաշվետվություն, ապա երկու տարի ինքնական զբաղվելով ու չավարտելով ծագումով անգլիական հնդիկ

քլեյնացի հոգեվերլուծաբան Բիռնի ու Բեկկետի հոգեվերլուծական համեմատական ուսումնասիրությունը, զարմանալի համանմանություն է նկատում երկուսի աշխատանքներում, Բիռնի դեպքում՝ բուժիետազոտական ու տեսական, Բեկկետի դեպքում՝ ինքնամաքողական ու գրական: Հիրավի, ոչ միայն հնարավոր է, այլև ըստ իս՝ օրինակարգային Բեկկետի գրքերը կարողալ որպես ինքնաբուժմանը միտված, հիմնականում հաջողված ինքնավերլուծումներ, քանի որ Բեկկետը ապրում է՝ ստեղծագործական կյանքով է ապրում... Նույնքան հնարավոր է, սակայն, Բեկկետի երկերը դիտարկել որպես հոգեգարության հոգեվերլուծության գրական մշակումներ: Ստրեյնբերգը Շարկոյի հետ հանդիպելուց հետո «մտերմիկ թատրոնը» հորինեց, Մուպասանը՝ «Նուլան»: Բեկկետը թելադրում է անգիտակցականը դիտարկել որպես լեզու, բովանդակությանն ու պարունակությանն առնչվող հնագույն տեսիլներն ու տազնապները խիստ վաղահաս հարաբերություններ մոր հետ:

Նա կուզենար մորից ձեռքազատվել, նրան սպանել: Մակայն, «դա պետք է արվեր նախքան իմ ծնվելը» հավելում է գրողը: Հաճախ նա ասում է նաև, որ «ինքը չէր ծնվել»: Մա նույն բողոքն է, որ առկա է իսպանացի վիպասան ու լուսանկարիչ Խուան Ռուլֆոյի երկերում, որի հերոսներից մեկը մոր արգանդում մնացած սաղմ է ու երբեք լույս աշխարհ չի գա, մի ուրիշը՝ որդի, որը փնտրում է հորը, և վերջինս շիրմաթմբից է պատմում իր կյանքը:

Բեկկետյան բողոքը արևելյան մտածողությանն է բնորոշ, այնտեղ առկա է նաև Արթուր Շոպենհաուերի փիլիսոփայությունը (վերջինիս ազդեցությունը նշանակալի է Բեկկետի երկերի վրա): Գրողը նրան է պարտական Կամփի և Արտահայտության երկատման, մեր միջով անցնող կույր ու անդեմ կյանքի ու ներանձնական հայացքի համար, որը կրում է մահվան դրոշմը, և որով մենք ենք այն կնքում: Բեկկետը Շոպենհաուերին է պարտական առարկայի աններկայացչականության գաղափարը: «Կյանքը ժամացույցի ճոճանակի նման տարուբերվում է աջից ձախ՝ տառապանքի ու ձանձրույթի միջև» գրում էր Շոպենհաուերը, կարող էր գրած լինել նաև Բեկկետը: «Երկու մահերի միջև» ինչպե՞ս դուրս գալ ճոճանակային այս տարուբերումից: Նրանով, ինչն իր երկերում, իր երկերով փորձել է ստեղծել Բեկկետը՝ անցումային տարածքով:

Անցումային տարածք, որը մենք ի վերջո կարող էինք հակադրել «երկու մահերի միջև»-ին, և որն ի սկզբանե ցույց է տալիս այն

տարածքը, որը գտնվում է մոր կամ մայրացող անձի, ինչ սեռի էլ որ պատկանի ու ինչ կարգավիճակ էլ որ ունենա և զավակի հայացքների միջև: Ավելի ուշ՝ անցումային տարածքը դառնում է մի վայր, որտեղ զավակը սովորում է դիմանալ մոր բաժանմանը: Այս առումով կարելի է դատապարտել բեկկետյան՝ գեղանկարիչ Ֆրանսիս Բակոնի իրականացրած գեղագիտական փորձը, որն իր ինքնանկարները տեղադրում էր ապակու տակ՝ այնպես, որ հանդիսատեսի դեմքն էլ արտացոլվի:

Ըստ անգլիացի հոգեվերլուծաբան Դոնալդ Վ. Վիննիքոթի (ում Օ՛, երանելի օրերի Վիննին հնարավոր է, որ մասամբ պարտական է իր անվան համար) անցումային տարածքին է պատկանում անցումային առարկան, նորածնի՝ իր մարմնից դուրս գտնվող առաջին ձեռքբերումը, որին մենք բոլորս ծանոթ ենք «դուդու» անհեթեթ անվանմամբ:

Գրականությունը, արվեստն այս անցումային առարկայի ժառանգորդներն են, ունեն նրա առանձնահատկությունները: Վերակերտելով այս տարածքը, ինչքան էլ որ դժվար լինի, Բեկկետն իրեն խորհրդափաստավորման շարժընթացի հետ հարաբերվելու, շարժընթացը պահպանելու կամ շարժընթացի մեջ մտնելու, հեղինակ դառնալու, թերևս մնալու ևս մի հնարավորություն է ընձեռում: Անցումային այդ տարածքում երեխան ունակ է դառնում խաղալու: Բեկկետն իր կերպարների հետ ճատրակ է խաղում, կարողանում է թատրոնում խաղացնել տալ այն ամենը, ինչ անշարժ է մնում իր վեպերում:

Բեկկետի գրականությունը խաղ է:

Այն նրան, նաև մեզ խաղ է պարզևում:

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И КЛАССИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ (РОМАНЫ ГАСТОНА ЛЕРУ)

Ключевые слова: детектив, интертекстуальность, роман, сыщик, преступление, цитата, аллюзия, пародия, миф

В нашей статье мы обратимся к одной из наиболее плодотворных эпох в истории детективного жанра – первому десятилетию XX столетия. Действительно, этот период оказался насыщенным событиями, связанными с окончательным вычленением детектива в качестве автономной жанровой категории – с одной стороны, и с появлением на свет нескольких ставших затем знаменитых «литературных сыщиков» – с другой.

Именно в этот период во Франции начинает по-настоящему греметь имя Конан Дойла (хотя на языке оригинала его рассказы выходили с 1887 года). А в июле 1905 года на страницах парижского журнала *Je sais tout* публикуется новелла Мориса Леблана под названием «Арест Арсена Люпена», с которой началась карьера знаменитого впоследствии «джентльмена-сыщика». Именно в этот период начинает писать свои произведения американец с французским именем Жак Фатрелл; если бы он не погиб в катастрофе «Титаника», его имя, возможно, стало бы в один ряд с Честертоном и Агатой Кристи. В цикле новелл Фатрелла «Мыслящая машина» (1906) действовал гениальный сыщик – профессор Ван Дузен, доктор философии, медицины и юриспруденции, с его девизом: «Логика, логика, одна только логика».

Что касается Честертона, то его самый знаменитый персонаж – патер Браун впервые появился в новелле «Сапфировый крест», которая вышла в сентябре 1910 года, как бы венчая собой избранное нами десятилетие.

В 1907 году другой англичанин, Ричард Остин Фримен, выпустил свой первый роман «Красный отпечаток пальца», где впервые появляется сыщик-любитель, человек энциклопедических познаний доктор Торндайк; произведения Фримена – детективы

навыорот, где имя преступника становится известно с самого начала. Иногда их называют «обратными детективами».

В нашей статье мы (вслед за С.Н. Филошкиной¹⁴⁶) придерживаемся расширительного понимания термина «классический детектив» и фактически включаем в него те явления, которые Ж.-П. Колен, М. Литс, Ж.-Кл. Варей и другие известные ученые именуют «архаическим детективом»; с точки зрения этих исследователей, все образцы жанра, созданные до 1920 года, можно считать «архаическими»¹⁴⁷. Однако нам представляется, что уже в 1900-х годах жанр обретает свои канонические черты, так что считать «эпоху Конан Дойла» архаикой не кажется обоснованным.

В своем анализе проблемы мы сосредоточимся на творчестве одного писателя, который в том же 1907 году выпустил роман, ставший этапным событием в развитии именно большой детективной формы. Это «Тайна Желтой Комнаты».

Автор книги Гастон Леру (1868-1927) принадлежит к прозаикам, чье творчество долгое время пребывало за пределами академического литературоведения; продолжатель традиций массового чтения XIX века, он воспринимался как корифей «бульварного романа»¹⁴⁸, то есть явления, заведомо недостойного серьезного филологического анализа. В настоящее время ситуация изменилась; во Франции имеется целый ряд исследований о Гастоне Леру, хотя предпочтение отдается главным образом довольно узкому кругу его произведений, и в первую очередь роману «Призрак Оперы» (1910).

Леру снискал известность как мастер таинственных сюжетов – детективных («Тайна Жёлтой Комнаты», 1907), криминальных («Человек ночи», 1897), квазимистических («Человек, вернувшийся издалека», 1917), мистических («Взломанное сердце», 1920), научно-фантастических («Кровавая кукла», 1923) и пр. Он отдал дань и весьма тщательно разработанной во французской литературе традиции «городских тайн», артикулировав соответствующие топосы на материале как парижского «городского текста» (роман

¹⁴⁶ Филошкина С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра. Воронеж, 2012.

¹⁴⁷ Colin J.-P. Le Roman policier archaïque : un essai de lecture groupée. Verne, Lang, 1984.

¹⁴⁸ Динерштейн Е.А. А.С. Суворин: человек, сделавший карьеру. М.: РОССПЭН, 1998. С. 160.

«Король Тайна», 1908), так и петербургского («Рультабийль у царя», 1912). Но всё-таки его вклад в историю словесности определяется прежде всего серьезным обновлением детективного жанра. Именно благодаря мощному импульсу, исходившему от «Тайны Желтой Комнаты» и ее продолжения «Аромат дамы в черном» (1908), жанр детективного романа (не новеллы, как у По и Конан Дойла) начал обретать свою самостоятельность (на фоне других нарративов на «полицейскую» тему) и стал предметом довольно серьезной теоретической рефлексии.

Вместе с тем Гастон Леру (начиная со своего первого романа «Человек ночи») был склонен чрезвычайно активно прибегать к интертекстуальной игре, что придает его произведениям отчетливо металитературный характер. Металитературность выражена в отдельных его романах в разных формах и в разной степени – вплоть до создания буффонного палимпсеста «Графа Монте-Кристо» в романе «Король Тайна». Между тем палимпсест можно считать «привилегированным образом интертекстуальности»¹⁴⁹.

Как мы показали в ранее опубликованной статье, наибольшая плотность интертекстуальных слоев свойственна самому известному роману Леру – «Призрак Оперы»¹⁵⁰. В этой книге Гастон Леру прибегает к различным вариантам интертекстуальности:

- 1) переработка газетного варианта собственного текста (в первую очередь за счет сокращения);
- 2) цитирование оперных либретто и косвенные оперные аллюзии;
- 3) литературные аллюзии (с указанием источника или без указания);
- 4) литературные цитаты и микроцитаты;
- 5) скрытые цитаты из документальных источников (мемуаров, газетных и журнальных статей).

Выявление некоторых из использованных Гастоном Леру предтекстов оказывается делом далеко не простым: здесь в полной мере применим постулат А.Д. Васильева: «Для верной оценки роли интертекстуальности и прецедентных феноменов <...> читателю

¹⁴⁹ Пьеге-Гро, Натали. Введение в теорию интертекстуальности. Изд. 2-е. М., ЛЕНАЛЕНД, 2015. С. 165.

¹⁵⁰ Чекалов К.А. Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак Оперы» // Вестник Воронежского Государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. 2016, № 3. Стр. 94-98.

наличие не только общекультурной компетенции (или, выражаясь уже, начитанности), но и пристального внимания к тексту, сугубой сосредоточенности на нем»¹⁵¹. Однако предъявленным выше требованиям не всегда соответствуют не только рядовые читатели, но и переводчики его произведений, что приводит к неточностям даже в наиболее удачных из имеющихся переводов Гастона Леру (о чем нам также приходилось писать¹⁵²).

Следует признать, что «Призрак Оперы», хотя и заключает в себе детективные составляющие (и нередко публикуется в составе соответствующих издательских серий, то есть причисляется к детективу на институциональном уровне), всё же не может быть в полной мере отнесен к интересующему нас жанру.

В настоящей статье будут рассмотрены романы из цикла о Рультабийле, в первую очередь уже упоминавшиеся первые два произведения цикла. Мы привлечем также к рассмотрению и другие, менее популярные у читателей романы «Рультабийлианы», а также выходящие за пределы цикла произведения Леру – «Пуллулу» и «Семерка трэф».

При анализе интертекстуального универсума детективов Гастона Леру следует прежде всего учитывать совершенно открыто высказанное писателем намерение «переплюнуть» Конан Дойла и Эдгара По, двух корифеев детективного жанра. Вот что он сказал по этому поводу в своем интервью, напечатанном за два года до смерти писателя: *«Мне надлежало написать увлекательнее, чем это сделал Эдгар По в “Преступлении на улице Морг”, увлекательнее, чем Конан Дойл в “Пестрой ленте”*: нужно было, чтобы преступление произошло в герметично запертой комнате, неприступной, как сейф»¹⁵³. Тем самым сразу же оказываются обозначенными два важнейших пласта «прецедентных текстов»: новеллы По о Дюпене и новеллы о Холмсе. Неудивительно поэтому, что разнообразные виды «взаимопересечений» Леру с указанными авторами (пастиши,

¹⁵¹ Васильев А.Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены. Учебное пособие. Изд. 2-е. М, ФЛИНТА-Наука, 2015. С. 30.

¹⁵² Чекалов К.А. Малые тайны «Жёлтой Комнаты» // Современные тенденции развития науки и технологий. 2016, № 11, ч. 6. Белгород, АПНИ, 2016. С. 97-98.

¹⁵³ Une heure avec ... Gaston Leroux // Leroux G. Oeuvres. P., Robert Laffont, 1984. P. 994.

аллюзии и прямые ссылки на их тексты) встречаются в различных произведениях Леру (и не только в «Рультабийлиане»).

Собственно, уже на первых страницах «Тайны Желтой Комнаты» мы обнаруживаем соответствующую отсылку. Повествование ведется от приятеля главного героя – адвоката Сенклера, который выступает в роли побочной и «сниженной» расследующей инстанции и отчасти субституирует в романе доктора Ватсона. В первой главе именно на его долю приходится первая отсылка к прецедентным текстам: *«поистине я не думаю, что в какой-либо области реального или воображаемого, даже у автора "Убийства на улице Морг», даже в сочинениях подражателей Эдгара По или захватывающих рассказах Конан Дойля, можно найти что-либо, что сравнилось бы по таинственности с историей Желтой Комнаты»*¹⁵⁴.

Дальнейшее свое развитие эта тема получает уже в связи с конкретными деталями повествования, причем Эдгар По вновь упоминается «в тандеме» с Конан Дойлем. Комментируя преступление, совершенное в запертом помещении замка Гландье, Сенклер сравнивает случившееся с событиями всё тех же произведений – «Убийства на улице Морг» и «Пестрой ленты»; в первом случае убийцей оказывается обезьяна, во втором – пробравшаяся через «отдушину размером с монету» змея. Однако в «Желтой Комнате» Леру устраняет «бестиарное» объяснение случившегося; как выясняется позднее, попытка убийства Матильды Стейнджерсон совершена была Балмейером//Ларсаном (отцом Рультабийля!), но ... не в самой Желтой Комнате, а за ее пределами, так что Комната оказывается лишь фиктивным местом преступления.

В творчестве Леру имеется, правда, пример того, как гипнотическая зависимость писателя от указанных классиков жанра всё-таки побуждает его поддаться соблазну и прибегнуть к использованию «бестиарной» мотивировки. Речь идет об опубликованном лишь в 1990 году романе «Пулулү» (соч. около 1914; переиздан в 2011 под названием «Тайна чайной коробки»). В полной мере детективным романом книгу не назовешь, однако соответствующий сюжет как бы обрамляет запутанные события

¹⁵⁴ Леру Г. Тайна Желтой Комнаты // Французский классический детектив. М., ЭКСМО, 2010. С. 323. Здесь и далее перевод И. Русецкого приводится с нашими коррективами.

«Пулулу». Здесь Леру в очередной раз прибегает к мотиву «преступление в запертой комнате», но заменяет орангутанга из «Убийства на улице Морг» на крошечную дрессированную обезьянку уистити, которая живет в чайной коробке. Конечно, совершает убийство не она сама, а ее хозяева, зато после преступления именно ей отводится важнейшая роль в заметании следов. Зверек закрывает все двери и окна изнутри, после чего выбирается через узкий дымоход.

Наряду с эксплицированными аллюзиями на своих предшественников Леру в ряде случаев приводит аллюзии неявные, но оттого не менее прозрачные. В «Тайне Желтой Комнаты» не раз упоминается кошка по прозвищу Божья Коровка. Никакой нарративной функции в романе она не несет, зато периодически оглашает округу душераздирающими криками. Нетрудно понять, что перед нами добродушная пародия на собаку Баскервилей.

Повествовательная конструкция «Тайны Желтой Комнаты» отмечена определенной изошренностью: наряду с записками Сенклера в нее включен и обширный протокол, составленный судебным исполнителем и выдержанный в несколько высокопарном ключе. И, наконец (как и в других романах «Рультабийлианы»), Леру прибегает к цитированию дневниковых записей Рультабийля, в которых – как правило – доминирует суховатый рационализм. Именно с этих позиций подходит юный сыщик к все тем же Эдгару По и Конан Дойлю, упрекая чересчур начитанных «книжных полицейских» за прилежное, бездумное и бесплодное копирование описанных у классиков детектива приемов. Поначалу расследование Тайны Желтой Комнаты буксует, что побуждает Рультабийля заняться самокритикой: *«Мне кажется, по своему интеллектуальному уровню я оказался даже ниже тех полицейских, которых выдумали современные романисты и которые учатся по сочинениям Эдгара По и Конан Дойля. Ох уж эти книжные полицейские! Нагромоздят целую гору вздора по поводу одного следа на песке, одного отпечатка руки на стене... Да, мне тоже доводилось изучать улики, но только для того, чтобы с их помощью войти в круг, очерченный моим разумом»*¹⁵⁵.

Справедливости ради следует отметить, что на практике применяемые Рультабийлем методы расследования не настолько уж

¹⁵⁵ Леру Г. Тайна Желтой Комнаты // Французский классический детектив. Цит. соч., с. 629.

радикально отличаются от тех, которые используют «книжные полицейские».

Кроме того, Леру в данном случае явно использует в качестве прецедентного текста «Этюд в багровых тонах» Конан Дойла (1887, французский перевод – 1889). Холмс здесь весьма желчно отзывается о своих предшественниках, а именно о Дюпене и особенно о Лекоке (персонаж романов Э. Габорио): *«Вы, конечно, думаете, что, сравнивая меня с Дюпеном, делаете мне комплимент, – заметил он. – А по-моему, ваш Дюпен – очень недалекий малый. Этот прием – сбивать с мысли своего собеседника какой-нибудь фразой «к случаю» после пятнадцатиминутного молчания, право же, очень дешевый показательный трюк <...> – Лекок – жалкий соплик, – сердито сказал он. – У него только и есть, что энергия. От этой книги меня просто тошнит. Подумаешь, какая проблема – установить личность преступника, уже посаженного в тюрьму! Я бы это сделал за двадцать четыре часа. А Лекок копается почти полгода. По этой книге можно учить сыщиков, как не надо работать».*¹⁵⁶

Как показано в исследовании И. Каста и В. ван дер Линдена, в «Тайне Желтой Комнаты» присутствует и множество других отсылок к этому классическому произведению Конан Дойла – на уровне отдельных ситуаций, приемов полицейского расследования, характеристик персонажей и пр.¹⁵⁷

Что же касается романа «Аромат дамы в черном», то в нем происходит определенная переакцентуация системы прецедентных текстов. Так, вновь припоминается Эдгар По, но уже иное, не менее знаменитое его произведение – новелла «Украденное письмо». Важно и другое: контекст, в котором размещена эта ссылка, на сей раз не имеет отношения к собственно детективной составляющей повествования. В четвертой главе «Аромата дамы в черном» Леру излагает краткую биографию Рутьабийля, в юные годы сбежавшего из коллежа и придумавшего «своеобразный способ пересечь всю

¹⁵⁶ Конан Дойл А. Этюд в багровых тонах. Пер. Н. Тренивой. http://www.lib.ru/AKONANDOJL/sh_scarl.txt_with-big-pictures.html

¹⁵⁷ Casta I., Van der Linden V. Étude sur Le Mystère de la Chambre Jaune et le Parfum de la dame en noir. P., Ellipses, 2007. P. 20-22.

*Францию, не возбуждая ничьих подозрений. А ведь он не читал «Украденного письма» Эдгара По, ему помог его талант».*¹⁵⁸

Если в рассказе По оказавшееся на самом видном месте письмо не привлекало к себе внимания сыщиков, то пустившийся в бега юный Жозеф Жозефен, которому позднее предстояло стать Рультабийлем, «шел, ни от кого не прячась» – и именно поэтому не был остановлен жандармами. Это смещение акцента к личной судьбе Рультабийля оказывается в дальнейшем подкреплено уже совершенно иным прецедентным текстом: имеется в виду миф об Эдипе (о присутствии в романе данной мифологемы уже не раз писали французские литературоведы). Д. Куэнья и другие исследователи склонны уподоблять Рультабийля, опознавшего в Ларсане преступника Балмейера, царю Эдипу (убившему своего отца Лая), а Матильду – Иокасте¹⁵⁹.

Присутствие в «Рультабийлиане» мифологического пласта, связанного с мифом об Эдипе, подтверждается следующим эпизодом из «Аромата дамы в черном», где описывается прогулка Стейнджерсона с дочерью: *«Перед моим мысленным взором встали два горестных силуэта – отец и дочь, гуляющие на закате в громадной тени башни, которую косые лучи вечернего солнца удлинители еще большие, и я подумал, что гнев небес безжалостно обрушился на них, словно на Эдипа и Антигону, что они напоминали знакомых нам с юности героев Софокла, живущих в Колоне с грузом нечеловеческого несчастья на плечах»*¹⁶⁰.

Сильное впечатление производит эпизод «Завтрак и всё, что за ним последовало»: девять персонажей романа, расположившись на террасе башни под жарким солнцем, поневоле вынуждены надеть черные очки. Это внезапное искусственное самоослепление порождает мимолетную всеобщую панику, когда все начинают подозревать друг друга. В продолжение этого эпизода Рультабийль жалуется Сенклеру, что установить истинного преступника мешает обманчивая видимость: *«Знаете, Сенклер, бывают минуты, когда мне хочется вырвать у себя глаза, чтобы начать правильно*

¹⁵⁸ Леру Г. Духи дамы в черном. СПб, Азбука-Аттикус, 2013. С. 36. Пер. И. Русецкого.

¹⁵⁹ Couégnas D. Fictions, énigmes, images: lectures (para?) littéraires. Limoges: PULIM, 2001. P. 133.

¹⁶⁰ Леру Г. Духи дамы в черном. Цит. соч., с. 208.

рассуждать»¹⁶¹. Данная констатация, конечно, имеет прямое отношение к неожиданному и почти цирковому появлению в последней главе романа двух Ларсанов – настоящего и фальшивого; но дело не только в этом. *«Выколотые глаза Эдипа оказываются здесь переосмысленными, наделяются потенциалом парадоксальной прозорливости; именно за счет трансцендирования видимого, телесного мира можно познать истину, суть»*¹⁶²

Примечательно, что перед тем, как артикулировать эдиповский миф, Гастон Леру деликатно, легкими мазками вводит читателя в пространство греческой мифологии. Лазурный берег – а надо сказать, что Леру поселился в этих краях как раз в период работы над «Ароматом дамы в черном» – насыщается аллюзиями на универсум этой мифологии: *«Выйдя из поезда в Гараване <пригород Ментоны, расположенный в непосредственной близости от франко-итальянской границы. – К.Ч.>, путешественник в любое время года словно оказывается в саду Гесперид, чьи яблоки разожгли вождение победителя Немейского чудовища»*¹⁶³. Тем самым топос земного рая (чрезвычайно часто встречающийся в посвященных Французской Ривьере текстах «прекрасной эпохи») оказывается смонтирован с легендой о подвигах Геракла; это тем более важно, что основные события романа разворачиваются в близлежащем форте Геркулес (Леру даже приводит небольшой этиологический миф на сей счет).

По справедливому замечанию К. Робена¹⁶⁴, стержнем «Тайны Жёлтой Комнаты» является вовсе не заявленная в броском заголовке загадка несостоявшегося убийства, а тайна происхождения главного героя, репортера и сыщика-любителя Рультабийля. Эта тайна органично переходит из первой части «Рультабийлианы» во вторую, так что получившуюся в результате виртуальную диологию вполне можно было бы назвать «Тайна Матильды Стейнджерсон».

Работа интертекстуальных механизмов в первых двух романах цикла как раз и нацелена на постепенное переключение читательского внимания с криминального расследования на

¹⁶¹ Там же, с. 131.

¹⁶² Casta I., van der Linden V. Étude sur Le Mystère de la Chambre Jaune et le Parfum de la dame en noir. Op. cit., p. 53.

¹⁶³ Леру Г. Духи дамы в черном. Цит. соч., с. 60-61.

¹⁶⁴ Robin Ch. Le «vrai» mystère de la Chambre Jaune // «Europe», 1976, № 571-572. – P. 71-91.

семейные тайны – и, шире, на гносеологическую составляющую сюжета. Таким образом, детективный жанр обнаруживает свою многомерность, а содержание виртуальной диалогии не сводится к раскрытию череды убийств – как состоявшихся, так и несостоявшихся.

Мы не станем подробно анализировать основанную на материале балканских войн 1912-1913 годов дилогию «Рультабийль на войне» (1914, отд. изд. 1916), поскольку здесь практически отсутствуют детективные элементы, всё-таки дающие о себе знать в предыдущем, третьем романе цикла – «Рультабийль у царя». «Рультабийль на войне» выглядит как гибрид приключенческого романа и той жанровой разновидности, которую Доминик Калифа именуется «романом о репортере»¹⁶⁵. Что же касается романа «Рультабийль у Круппа» (1917-1918, отд. изд. 1920), то здесь герой Леру оказывается в самой гуще событий первой мировой войны, а детективный сюжет синтезирован со шпионским. В основе романа – один прецедентный текст, и он уже не имеет отношения к линии Э. По – Конан Дойла; имеется в виду книга Ж. Верна «Пятьсот миллионов Бегумы» (1879)¹⁶⁶.

Отвлекаясь от «Рультабийлианы», нам кажется очень важным привлечь к рассмотрению еще одно произведение Гастона Леру, не входящее в состав цикла, но зато весьма существенное с точки зрения авторской рефлексии по поводу интересующего нас жанра. Осознавая свой вклад в литературу как (прежде всего) создателя детективного романа современного типа, Гастон Леру в романе «Семерка тref» (1921) придает весьма неожиданный ракурс уже ставшему к тому времени традиционным (после инспектора Лестрейда и отчасти доктора Ватсона) образу незадачливого, но добродетельного сыщика. Начиная с романа «Двойная жизнь Теофраста Лонгэ» на страницах произведений Гастона Леру то и дело возникает симпатичный, интеллигентный, но незадачливый комиссар полиции Мифруа. Это *«мужчина лет сорока, исключительно элегантно одетый, в перчатках цвета свежего сливочного масла и с прядью тронутых сединой волос на ясном*

¹⁶⁵ Kalifa D. L'Orient épique de Gaston Leroux // Leroux G. Rouletabille à la guerre. Vol. I. Le Château noir. P., Payot, 2013. P. 9.

¹⁶⁶ См: Чекалов К.А. Первая мировая война в творчестве Гастона Леру // Гуманитарные научные исследования. Электронный научно-практический журнал. № 2 (54), 2016. <http://human.snauka.ru/2016/02/14280>

челе»¹⁶⁷. Есть определенное сходство между методом Рультабийля и методом Мифруа, ведь последний «начиная со школьной семьи непрерывно и прилежно изучал ту часть философии, которая именуется логикой»¹⁶⁸. В «Призраке Оперы» Мифруа демонстрирует служебное рвение и владение собой в самых драматических обстоятельствах; между тем он не вносит существенного вклада в расследование таинственных, а то и кровавых событий, которые разворачиваются в этом романе Леру. Подобно инспектору Лестрейду в новеллах Конан Дойла, этот сыщик очень часто обнаруживает – не в пример проницательному Рультабийлю! – свою профессиональную несостоятельность. Из «Призрака Оперы» выясняется, что он к тому же еще и близорук.

Но вот в романе «Семерка трэф» Мифруа наконец-то обнаруживает свое умение мгновенно выходить на верный след. Правда, речь тут, собственно говоря, идет не о расследовании преступления, а об установлении авторства литературной цитаты. Это чрезвычайно существенная деталь: фактически Леру проводит здесь неявную параллель между детективным расследованием и интерпретацией текста, тем самым предвосхищая выкладки многих исследователей детективного жанра. Так, по мнению известного исследователя детективного жанра Ури Айзенцвейга, «для Великого Сыщика установить истину означает не просто выявить текстуальную природу универсума, в котором он пребывает, но также и определить идентичность преступника, как если бы он являлся писателем»¹⁶⁹. Поясняя свою мысль, Айзенцвейг указывает, что первым шагом на пути к истине для сыщика является именно выявление литературной природы преступления.

Вернемся к «Семерке трэф». Один из персонажей романа, «славный поэт Теодор» (добродушная пародия на пылкого романтика), вручает своей возлюбленной – к вящему неудовольствию ее супруга – якобы написанные им вирши:

C'en est fait... et ces jours que sont-ils devenus,
Où, réchauffant Léda, pâle de volupté,

¹⁶⁷ Leroux G. La Double vie de Téophraste Longuet // Leroux G. Les Aventures extraordinaires de Rouletabille reporter. Vol. II. P., Laffont, 1988. P. 524.

¹⁶⁸ Ibid. P.633.

¹⁶⁹ Eisenzweig U. Le récit impossible. Forme et sens du roman policier. Paris, Bourgois, 1986. P.148.

Froide et tremblante encore au sortir de ces ondes,
Dans le sein qu'il couvait de ses ailes fécondes,
Un dieu versait la vie et l'immortalité?¹⁷⁰

(Всё кончено... и куда же девались те дни, когда бог – обогрвая и прижимая к своей груди бледную чувственную Леду, озябшую и трепещущую после своего появления из вод – укрывал ее грудь своими жизнетворными крылами и наполнял ее жизненной силой и бессмертием?)

Начитанный полицейский немедленно вскрывает плагиат и абсолютно точно указывает на источник цитаты: третий том «Мессенских стихотворений» Делавиня (книга была опубликована в 1827 году, а цитируемое стихотворение носит название «На развалинах языческой Греции»). Речь идет о том самом Казимире Делавине, от которого был «без ума» юный Сент-Бёв и который удостоился упоминания в «Утраченных иллюзиях» Бальзака в одном ряду с Байроном, Гюго и Ламартином. Этот некогда очень популярный поэт, прибегавший в своих несколько высокопарных сочинениях к классическим формам, совершенно утратил свое обаяние в глазах читателей нашего времени. Собственно, уже комиссар Мифруа отзывается о нем достаточно кисло.

Как пишет Н. Пьеге-Гро, *«одной из важнейших функций интертекстуальности, в частности в романе, является характеристика персонажей; благодаря интертексту она обретает достоверность»*¹⁷¹. В данном случае цитата из Делавиня становится средством характеристики не одного лишь «славного поэта Теодора», но и Мифруа, который оказывается не столько мастером криминального расследования, сколько опытным книгочеем. Эскизно, «силуэтно» выписанный в «Семерке трэф» Мифруа обладает, наряду с Рультабийлем (и, как ни странно, Эриком – Призраком Оперы), некоторыми автобиографическими чертами; выдающийся библиофил, Леру явно симпатизирует герою-книгочею, даже если тот не в силах справиться со своими прямыми профессиональными обязанностями.

¹⁷⁰ Leroux G. Le Sept de trèfle // Leroux G. Les Assassins fantômes. P., Laffont, 1993. P. 1048.

¹⁷¹ Пьеге-Гро, Натали. Введение в теорию интертекстуальности. Изд. 2-е. М., ЛЕНАЛЕНД, 2015. С. 112.

Историческая встреча Мифруа с Рультабийлем происходит в романе «Преступление Рультабийля» (1921), обладающем некоторыми приметами самопародии. Историческая не только потому, что в цикл о Рультабийле внезапно инфильтровался не имевший ранее к нему никакого отношения персонаж, но и в силу особой миссии Мифруа (который здесь аттестован как «знакомый всему Парижу»¹⁷² полицейский). Он сообщает вечно молодому репортеру об убийстве его жены – и арестовывает Рультабийля как главного подозреваемого. Поклонники цикла вряд ли были готовы к такому повороту сюжета (который и впрямь выглядит не вполне правдоподобно: представить себе любимого героя Леру в роли убийцы совершенно невозможно, и в дальнейшем, разумеется, его невиновность оказывается неоспоримым фактом).

Весьма симптоматичен зачин «Преступления Рультабийля», явным образом перефразирующий первую фразу «Тайны Желтой Комнаты» (*«Не без волнения приступаю я к рассказу о необычайных приключениях Жозефа Рультабийля»*): *«Снова, более чем десять лет спустя, не без волнения берусь я за перо – то самое, коим я, Сенклер, составил некогда сенсационный отчет о Тайне Желтой Комнаты и первых подвигах молодого репортера из газеты "Эпок"..."*¹⁷³

В «Преступлении Рультабийля» интертекстуальные игры, уже присутствующие в первых романах цикла, «возводятся в степень»: Рультабийль, как когда-то в замке Гландье, уподобившись ищейке, высматривает следы на полу: *«Мы увидели, как он встал на четвереньки и полез под мебель, вынюхивая следы будто охотничий пес – а ведь именно таким он впервые предстал передо мной в приснопамятные времена "Желтой Комнаты"»*¹⁷⁴. Но ведь и в «Желтой Комнате» Рультабийль в этом отношении лишь подражает Холмсу [который в «Пляшущих человечках» (1903) «шарил в траве и листьях, как охотничий пес», а в других случаях прибегал к услугам самой настоящей ищейки].

Оказавшись впервые в жизни под арестом, Рультабийль тем не менее совершенно подавляет сыщиков и самостоятельно ведет расследование, одновременно отыскивая и настоящего убийцу, и

¹⁷² Leroux G. Le crime de Rouletabille // Leroux G. Les Aventures extraordinaires de Rouletabille reporter. Vol. II. P., Laffont, 1988. P. 173.

¹⁷³ Ibid., p. 123.

¹⁷⁴ Ibid., p. 185.

доказательства собственной невиновности. Сыщик и псевдо-преступник одновременно, он все больше начинает смахивать на Арсена Люпена. Подобного рода ироничные реверансы в адрес конкурента – признак обновления интертекстуального фонда, осуществляемого в заключительных частях Рультабийлианы.

Сказанное подкрепляется тем обстоятельством, что попавшему за решетку Рультабийлю удастся, проявив виртуозную ловкость, выбраться на свободу, преобразившись в начальника тюрьмы (здесь нельзя не вспомнить новеллу Мориса Леблана «Побег Арсена Люпена», 1906). Леру именуется бегство своего героя «фантазмагорией», ведь речь идет о парижской тюрьме Санте, сбежать из которой невозможно. И здесь писатель словно бы невзначай сравнивает «растворение» своего героя в тюремной стене с действием рентгеновских лучей. Указанная деталь заставляет вспомнить о научных экспериментах, которые проводили в «Тайне Желтой Комнаты» профессор Стейнджерсон и Матильда: *«это были первые работы по рентгенографии, продолжив которые 2-н и 2-жа Кюри открыли впоследствии радий»*¹⁷⁵. (Следует напомнить, что события «Тайны Желтой Комнаты» датированы 1892 годом). А одна из глав «Тайны Желтой Комнаты» носит ироничное название «Странное явление распада материи».

Таким образом, «Преступление Рультабийля» комбинирует в себе такие виды интертекстуальности, как автоаллюзии и автоцитирование, а также аллюзии на похождения «джентльмена-взломщика». Кроме того, Гастон Леру не мог игнорировать беспримерный успех цикла романов П. Сувестра и М. Аллена о Фантомасе. В целом «Преступление Рультабийля» читается как образец вполне осознанного ироничного смыкания «Рультабийлианы» с «Фантомасианой» и «Люпенианой». Тем более, что скрывающийся от полиции Рультабийль переодевается не менее лихо, чем журналист и сыщик-любитель Фандор в цикле о Фантомасе. В одном из эпизодов он предстает перед пораженным Сенклером в образе почтальона.

Наряду с этим автор «Преступления Рультабийля» находит время и место вновь «ущипнуть» так называемый дедуктивный метод Холмса (который он по праву именуется «индуктивным»):

¹⁷⁵ Леру Г. Тайна Желтой Комнаты // Цит. соч., с. 524.

«Тут я без труда распознал знаменитую систему Рультабийля, которая заключалась в том, чтобы сделать отправной точкой единственно возможное, сразу приходящее в голову допущение – а затем искать улики, которые могли бы поставить его под сомнение. Именно в этом его метод и отличался от индуктивного метода всевозможных Шерлоков Холмсов, которые становятся жертвами следов и отпечатков, встреченных ими совершенно случайно – и ведущих этих Холмсов куда им заблагорассудится, то есть в сторону выгодной некоторым заинтересованным лицам ошибки»¹⁷⁶.

Расследование убийства в «Преступлении Рультабийля» буксует, поскольку в дело вмешивается «государственный интерес», с одной стороны, и «сердечные тайны», с другой; Теодора Луиджи – шпионка, поэтому тайная полиция вовсе не заинтересована в установлении истины; но и Рультабийль с присущим ему благородством готов скорее принять на себя чужое преступление, нежели выдать полиции жертву любовной страсти – пусть и преступную. В конце концов, однако, он выступает на процессе с сенсационным разоблачением – нельзя не увидеть здесь структурную переключку с финальными главами «Тайны Желтой Комнаты». Разгадка подтверждает не раз сформулированную на страницах романа мысль о непостижимости женской психологии, так что произведение в целом приобретает несколько мизогинный характер.

При этом финальная фраза романа словно бы облекает этот мизогинный акцент в респектабельные мифологические одежды: «сфинкс – с его женским профилем – продолжает стоять на пороге усыпальниц»¹⁷⁷; тем самым Леру вновь возвращает поклонников «Рультабийлианы» к мифу об Эдипе, ведь именно фиванский царь разгадал загадку Сфинкса.

Таким образом, «Преступление Рультабийля» лишь на первый взгляд знаменует собой попытку прилежного воспроизведения автором цикла ранее выработанной им (и временно отставленной в дилогии «Рультабийль на войне» и романе «Рультабийль у Круппа») детективной модели; по мере чтения романа становится ясно, что модель эта подвергается

¹⁷⁶ Leroux G. Le crime de Rouletabille // Ibid., p. 192-193.

¹⁷⁷ Ibid., p. 227.

определенным коррективам и наделяется все возрастающей авторефлексивностью.

Не исключено, что «Преступлением Рультабийля» Леру планировал поставить точку в «Рультабийлиане». Однако в скором времени он публикует роман «Рультабийль у цыган» (1922), в котором еще сильнее выражена тенденция к подведению итогов – более того, в этой книге не без оснований усматривают черты автопародии. Хорошо знакомый с предыдущими романами цикла читатель переживает ощущение *déjà vu*. Вновь всплывает «Похищенное письмо» Эдгара По, причем в новом контексте – в связи с похищением цыганами Одетты де Лавардан: *«пойми, мы оттого мы не можем отыскать Одетту, что цыгане не станут ее прятать!.. И то сказать, Эдгара По они не читали, но уж никак не менее сообразительны, чем автор “Похищенного письма” – помнишь это письмо, которое везде и безуспешно искали и которое меж тем располагалось на самом виду...»*¹⁷⁸.

При написании «Рультабийля у цыган» писатель активно использовал сюжетные мотивы своего неопубликованного романа «Пулулу», о котором уже говорилось, а также развил цыганскую тему, ранее подробно артикулированную в романе «Королева шабаша» (1910). В романе вновь возникают из небытия некоторые старые знакомцы Рультабийля, зато напрочь исчезает Сенклер.

Ощущая этот роман как окончательный итог «Рультабийлианы», Леру позволяет себе множество эпизодов явно шуточного содержания, а также приводит (в качестве эпиграфа к главе XL) насыщенную патетикой стихотворную цитату, снабжая ее следующим указанием на источник: «Полное собрание сочинений Рультабийля». Если учесть, что Рультабийля (в отличие от «славного поэта Теодора») писатель рассматривал как собственного *alter ego*, перед нами пример шутовского использования «рекурсивной техники» (*mise en abyme*). Исходя из логики первых томов цикла, можно было бы ожидать, что «Полное собрание сочинений Рультабийля» должно состоять из остросюжетных полицейских интриг. Но на самом деле эпиграф если и отсылает к детективному жанру, то лишь на предельно символическом уровне. Вот как она звучит:

¹⁷⁸ Leroux G. Rouletabille chez les Bohémiens // Leroux G. Les Aventures extraordinaires de Rouletabille reporter. Vol. II. P., Laffont, 1988. P. 317.

Notre combat sera celui des deux torrents
Ou de deux vents partis de deux points différents;
Nous serons deux bûchers dont la flamme ennemie
Pour s'entre-dévorer s'élançe avec furie!¹⁷⁹

[Сражение наше будет подобно столкновению двух яростных водных потоков или же битве двух ринувшихся с разных сторон в одну точку ураганов; мы обратимся в два огнища, языки пламени которых стремятся пожрать друг друга в бешеном вихре...¹⁸⁰]

Перед нами неэксплицированная цитата: речь идет о фрагменте стихотворения американского поэта-романтика Филипа Френо, помещенном Вальтером Скоттом в качестве эпиграфа к одной из глав своего романа «Карл Смелый» (1829; оригинальное название – «Анна Гейерштейнская, дева Мрака»). В романе этот эпиграф предваряет поединок двух героев, швейцарца Рудольфа Донергугеля и англичанина Артура Филипсона; в романе Леру смысл стихотворения переносится в жанровый план – речь идет о схватке преступника с сыщиком.

Что же касается собственно детективных мотивов, то они в романе присутствуют, но преимущественно в пародийном плане (так, таинственная смерть маркиза де Лавардана, как выясняет Рутьабийль, связана с его случайным падением на гвоздь; «вечно юный» сыщик позволяет себе по этому поводу обыграть фразеологизм «*maigre comme un clou*», «тощий как гвоздь»). Столь же пародийный характер носит и совершенно гротескное переодевание Рутьабийля в даму (вновь аллюзия на «Люпениану» и «Фантомасиану»).

В заключение коснемся еще одной существенной нарративной особенности романного творчества Гастона Леру (не только собственно детективов): писатель нередко выделяет курсивом отдельные фразы и фрагменты фраз, что может навести читателя на мысль, что перед ними цитаты. На самом же деле это (в большинстве случаев) не так: выделенные участки текста обладают особой афористичностью, с одной стороны, и повышением уровня экзистенциальности, с другой; «тайны в тайне»¹⁸¹, закурсивленные фрагменты, с точки зрения Ф. Лакассена, функционируют

¹⁷⁹ Ibid., p. 406.

¹⁸⁰ Скотт В. Карл Смелый. М. 1994. С. 69.

¹⁸¹ Tourteau J.-J. D'Arsène Lupin à San Antonio. Le roman policier français de 1900 à 1970. P., NAME, 1970. P. 60.

наподобие зеркал в «Орфее» Ж. Кокто¹⁸², то есть позволяют проникнуть в ирреальное пространство. Многие из этих фрагментов выдержаны в духе черного, иногда с оттенком абсурдизма, юмора – например, знаменитый «убийственный» афоризм главного персонажа «Кровавой куклы»: *«Если кто-то разрезал женщину на куски и положил их в свою печь – это вовсе не значит, что этот кто-то ее убил!..»*. Но всё же наибольшую известность снискала фраза-«сезам» из «Тайны Желтой Комнаты» – *«дом священника ни в чем не утратил своего очарования, а сад все так же свеж»*. Поначалу читатель пребывает в недоумении: отчего это странное утверждение позволяет Рультабийлю беспрепятственно проникнуть в замок Гландье; окончательное разъяснение всплывает лишь в конце романа. И это как раз тот случай, когда закурсивленная фраза представляет собой – правда, несколько видоизмененную – цитату из «Писем к Марси» Жорж Санд (1837)¹⁸³.

Следует заметить, что и творчество Гастона Леру, в свою очередь, стало предметом интертекстуальных игр. Самым ярким образцом такой игры следует считать «Стихотворение курсивом», написанное в 1953 году журналистом и поэтом-песенником Жаном Ружелем (1905-1978). Стихотворение представляет собой искусство сплетенный из отдельных цитат из Гастона Леру центон, причем речь идет исключительно о всё тех же закурсивленных фразах. Самая знаменитая из них – *«дом священника ни в чем не утратил своего очарования, а сад все так же свеж»* – замыкает центон¹⁸⁴.

¹⁸² Lacassin F. À l'ombre des italiques en fleur // Europe, № 626-627, 1981, p. 81-87.

¹⁸³ У Гастона Леру фраза звучит следующим образом: «Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat”. У Жорж Санд: «Le presbytère n'a rien perdu de sa propreté, ni je jardin de son éclat” (Georges Sand. Lettres à Marcie // Les sept cordes de la lyre. P., Levy, 1869. P. 191. <https://books.google.fr/books?id=7IEVAAAAAYAAJ&pg=PA167&dq=george+sand+seconde+lettre+%C3%A0+marcie&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwimv9WdmOrRAhXBDpoKHc5pBq4Q6AEIGjAA#v=onepage&q=jardin%20de%20son%20eclat&f=false>)

¹⁸⁴ Первая публикация – в посвященном Гастону Леру выпуске журнала Bizarre (1953). Текст приводится также в изд.: Lamy J.-Cl. Gaston Leroux ou Le vrai Rouletabille. P., Éditions du Rocher, 2003. P. 67-69.

**Intertextuality and classic detective fiction
(novels by Gaston Leroux)**

Keywords: *Detective fiction, intertextuality, novel, detective, crime, quotation, allusion, parody, myth*

The article deals with the problem of intertextual mechanisms in Gaston Leroux's detective novels (basically on the example of cycle "Extraordinary adventures of Rouletabille"). The inner evolution of the cycle is shown: from persistent allusions to the classics of detective genre (E. Poe, A. Conan Doyle) in the novels "The Mystery of the Yellow Room" and "The Perfume of the Lady in black" – to autocitations, autoallusions and autoparody (in two concluding cycle novels).

ФАНТОМАС В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО

Ключевые слова: Фантомас, романная серия, киноэкранизация, преступник, персонаж, миф.

Рождение популярной литературы в XIX в. современные исследователи справедливо связывают с процессом медиатизации культуры.¹⁸⁵ В период называемый «Прекрасной эпохой», т.е. в 1890–1914 гг.¹⁸⁶ развивается особенно тесный обмен между «институциональной культурой и культурой масс».¹⁸⁷ К этому времени относится предложение, с которым парижский издатель А. Файар обращается к журналистам и писателям Пьеру Сувестру (1874–1914) и Марселю Аллену (1885–1969) с предложением выпустить несколько детективных романов — пять, если они не будут пользоваться успехом, или двадцать четыре в случае очевидной успешности проекта. Сотрудничество авторов началось несколько ранее, чем появилась идея совместной работы над «Фантомасом»: познакомившись в 1907 г., они написали несколько пьес и три романа-фельетона: «Рур» (1909), «Руайяльда» и «Отпечаток» (оба — в 1910). Последнее сочинение и привлекло внимание А. Файара, позднее роман был переделан в третий том серии о «Фантомасе» под названием «Мертвец-убийца».

Коллекция «*Livre populaire*», в которой предполагалось печатать серию о Фантомасе, была новым способом публикации популярных романов: если в конце 1830-х годов стал распространяться способ печати эпизодов из романа в газетном подвале, это было дешевле, чем выпуск отдельной книги, а кроме того, повышало интерес как к периодической печати, где можно было найти увлекательные сочинения романистов, так и к самим романам, доходившим до читателей порциями, заставлявшими с

¹⁸⁵ Migozzi J. Boulevard du populaire. Limoges. Pulim, 2004. P. 7–8

¹⁸⁶ Mollier J.-Y. La naissance de la culture médiotique à la Belle Epoque: mise en place des structures de diffusion de masse // Etudes littéraires. 1997. Vol. 30. № 1. P. 15–26.

¹⁸⁷ Kalifa D. La véritable histoire de la Belle époque. P. Fayard, 2017. P. 296

нетерпением ждать продолжения рассказываемой истории,¹⁸⁸ то к началу XX в. оказалось выгоднее печатать романы отдельными томами, сочинявшимися быстро, тут же публикующимися и приобретающими популярность на книжном рынке. *«Время, когда писатель приносил своему издателю долго вынашиваемое сочинение, прошло»*, замечает, характеризуя эдизционную практику этого периода, Ж.-И. Моллье.¹⁸⁹ Оглушительный успех уже первых романов этой серии стал основанием для увеличения количества томов до 32.

Одним из оснований этого успеха была, несомненно, злободневность романной фабулы: как и предшествующие, и современные ему романы-фельетоны, «Фантомас» был соткан из событий, подобных тем, что постоянно встречались в судебных хрониках, газетных заметках о происшествиях¹⁹⁰. Действие романов происходило преимущественно в современном Париже или же в провинции того времени, очень существенными деталями исторического фона служили разного рода технические новинки (метро, телефон, автомобиль, электрическое освещение и пр.), все было читателю знакомым и потому особенно пугающим. «Прекрасная эпоха» была причудливым сочетанием «удовольствий» и «преступлений»: рост преступности, приметы «револьверного», а вслед за ним «бомбового» времени находили свое отражение в репортажах периодической печати, усиливая у населения ощущение беспокойства и незащитности. Естественно, что Фантомас стал *«выражением или воплощением безнаказанности преступления»*, фигурой, указывающей на *«провалы полицейской системы»*.¹⁹¹

Успех «Фантомаса» рос чрезвычайно быстро еще и потому, что, возникнув как литературный проект, он скоро стал проектом

¹⁸⁸ О жанровом своеобразии романов-фельетонов см.: Пахсарьян Н.Т. Фредерик Сулье и становление романа-фельетона во Франции XIX в. // Французская литература 30–40-х годов XIX века. Вторая проза. М. Наука, 2006. С. 124–145.

¹⁸⁹ Mollier J.-Y. Genèse et développement de la culture médiatique du XIX au XX siècle // De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques. Limoges. PULIM, 2000. P. 35

¹⁹⁰ О роли «faits divers» — газетных заметок о происшествиях — в литературе того времени см.: [Hamon Ph. Fait divers et littérature // Romantisme. 1997. № 97. P. 7–16.

¹⁹¹ Kalifa D. La véritable histoire de la Belle époque. P. Fayard, 2017. P. XI

интермедиальным. Уже с 1890-х гг. издатели романов-фельетонов озаботились тем, чтобы предварительно создавать рекламу готовящейся публикации романов. Так возникли афиши и брошюры с иллюстрацией на обложке и небольшим фрагментом будущего произведения, выпускаемые либо чуть ранее, либо параллельно с романов, они усиливали интерес будущих читателей и привлекали к ним внимание.¹⁹² Уже с момента выхода серии о «Фантомасе» из печати огромную роль в распространении книг, в их читательском успехе играли обложки томов с «гениальными экспрессионистскими иллюстрациями»¹⁹³ Джино Стараче. Иллюстрации «выполняли роль рисованного фильма»,¹⁹⁴ на них изображался Фантомас — эlegantный преступник с окровавленным кинжалом в руке, в маске, с головы до ног одетый в черное, нависший над Парижем, словно гигантский призрак. Исследуя функцию изображений на обложке заглавного героя серии, А. Одюро верно отмечает, что тем самым читателей приглашали купить не сочинение определенных авторов (Сувестра и Аллена), а книгу об определенном герое — таинственном преступнике.¹⁹⁵ И этот преступник сам определял себя как своего рода аллегория Зла: «Я — Преступление! Я — Ночь! У меня нет лица ни для кого, потому что ночь и преступление безлики!.. Я — безграничная мощь; я тот, кто насмехается на любой властью, любой силой, любыми усилиями!... Я — Смерть!» (Так Фантомас говорит о себе в романе «Секретный Агент».¹⁹⁶ Не обладая ясно очерченным обликом, Фантомас, по словам Моники Даль'Аста, «не был ни персонажем, ни фигурой в традиционном смысле слова»,¹⁹⁷ поскольку существовал в бесконечных

¹⁹² Lenoble B. Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : L'exemple du Journal (1892–1935) // Revue d'histoire moderne et contemporaine. 2005. № 52–1. P. 175–197.

¹⁹³ Migozzi J. Boulevard du populaire. Limoges. Pulim, 2004. P. 76

¹⁹⁴ Audureau A. Etudes des couvertures de la série des Fantômas dessinées par Gino Sratace entre 1911 et 1913 // Belphegor [Revue électronique]. 2013. № 11–1. Fantômas dans le siècle. URL : <http://belphegor.revues.org/110>. [Дата обращения: 22.03.2017.]

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Poulin E. Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation. Besançon. Imprimerie de l'Est Genève, 1917. 1, 1202

¹⁹⁷ Dall'Asta M. Fantômas, le cinéma // Souvestre et Allain. Fantômas. T. 4. P. Laffont. 2014. P. VII

метаморфозах, переодевании, гримировании, придуманных именах и биографиях и пр. Не случайно, по-видимому, испанский художник-кубист Хуан Грис, создавая в 1915 г. картину под названием «Фантомас», дал этой картине подзаголовок «Трубка и газета» и действительно обошелся без изображения какой-либо человеческой фигуры или лица.

Между тем реклама героя на афише, в иллюстрации предполагало создание некоего внешнего облика Фантомаса, что, безусловно, ставило перед художником особую проблему — сделать видимым невидимого, никогда не узнаваемого, вечно меняющего облик персонажа¹⁹⁸. И надо признать, что Джино Стараче отлично справился с этой проблемой, став по существу, соавтором писателей в создании мифа о Фантомасе. В конечном счете, этот миф создавался не только П. Сувестром и М. Аленом, но и разнообразными киноверсиями, афишами, картинами, поэтическими сочинениями и т.п. Романы о Фантомасе практически сразу после публикации первых томов книжной серии стали объектами театральных и кино-адаптаций. Экранизации стали своего рода визуальным удвоением-трансформацией словесного текста.¹⁹⁹ Уже в 1913 г. стали выходить фильмы Луи Фейада о Фантомасе, в 1914 их было уже пять. Причем, эти фильмы прославились не меньше, чем романы, по которым они снимались: Ж. Мигоцци, например, утверждает, что успех фильмов Л. Фейада был «мощным, без сомнения, самым большим в довоенном кино».²⁰⁰ Сильнейшее влияние фильмов Л. Фейада о Фантомасе на кинопродукцию разных стран в 1910–1940-х гг. отмечает и итальянский исследователь Федерико Пагелло.²⁰¹

¹⁹⁸ «Лицо этого “гения преступлений”, как его привыкли называть, остается загадкой для всех, кто его постоянно преследует: инспектора парижской полиции Жюва, его заклятого врага, а также молодого журналиста Фандора» [Barataud M.-A. *Fantômas, personnage mobile et intertextuel : De la série française à l'oeuvre cortazarienne // Belphégor [Revue électronique]*. 2013. № 11-1. *Fantômas dans le siècle*. URL : <http://belphegor.revues.org/110>. [Дата обращения: 22.03.2017].

¹⁹⁹ Шарый А. В. Знак F: Фантомас в книгах и на экране. М. Новое литературное обозрение. 2007. С. 192

²⁰⁰ Migozzi J. *Boulevard du populaire*. Limoges. Pulim, 2004. P. 77

²⁰¹ Pagello F. *Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade's Series on International Cinema during the 1910s // Belphégor [Revue électronique]*. *Fantômas dans le siècle*. 2013. № 11-1. [Дата обращения: 22.03.2017]

В экранизациях Л. Фейада эпохи немого кино («Фантомас в тени гильотины», май 1913; «Жюв против Фантомаса», сентябрь 1913; «Мертвец-убийца», ноябрь 1913; «Фантомас против Фантомаса», март 1913; «Фальшивый судья», май 1914) визуализация сюжета и персонажа, естественно, выходила на первый план: действие происходило только в Париже (многочисленные эпизоды в провинции опускались) — в городе, показанном «готическими» красками; романная интрига сжималась, концентрировалась на наиболее эмоциональных эпизодах; психологическая мотивировка была опущена, действие происходило стремительно, акцентировались жестокость Фантомаса и бессилие его противников. Причем, основной трудностью оказалась необходимость в немом фильме изобразить персонажа, «имеющего только голос».²⁰² Поскольку всякий раз Фантомас выдавал себя за другого, перед режиссером стояла задача дать зрителю возможность заподозрить присутствие Фантомаса в том или ином эпизоде, но одновременно не быть уверенным в своем узнавании до конца. Актеру Рене Наварру, играющему Фантомаса в фильмах Л. Фейада, приходилось не только тщательно гримироваться, но еще и создавать визуальные сигналы, пробуждающие тревожные догадки зрителей (например, особым образом вести себя на крупном плане — не смотреть прямо, а скашивать или опускать глаза и т.п.). Автор фильма тем самым использовал открывшиеся перед ним новые, но пока еще ограниченные технические возможности кино: «он, не колеблясь, избавился от литературного первоисточника, противопоставив ему линейное кинематографическое повествование».²⁰³

Первые, еще немые, кинокартины Л. Фейада оказали влияние как на последующие снятые фильмы о Фантомасе, так и на нереализованные замыслы — сценарии 1915 и 1926 годов.²⁰⁴ Найденные этим режиссером приемы были подхвачены и развиты последующими авторами экранизаций. В фильме бельгийского

²⁰² Vachonfrance-Levet B. Fantômas — A l'ombre de la guillotine (Louis Feuillade, 1913) ou Quand le cinéma s'émancipe // Belphégor [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle. 2013. № 11-1. [Дата обращения: 22.03.2017.]

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Artiaga L., Letourneux M. Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. Paris : les prairies ordinaires, 2013. p. 164 – 165

режиссера Эрнста Мёрмана «Господин Фантомас» (1937) была дана повторяющаяся последовательность ключевых сцен (убийство, преследование, арест, бегство), снятых в абстрактном пространстве, так что вся история представляла видением, мороком. Как у сюрреалистов, которые были весьма увлечены книгами о Фантомасе,²⁰⁵ у Мёрмана в интерпретации романного сюжета смешивались насилие и сексуальность. Не случайно в обществе «Прекрасной эпохи» одновременно ширилась и апология, и критика экранных версий «Фантомаса»: подобно более позднему высказыванию Т. Адорно о телесериалах, в киноадаптациях усматривали упрощение литературы, которая и без того не отличалась художественным новаторством.²⁰⁶ Если литературные критики беспокоились о порче читательского вкуса и поведения под воздействием «плохого чтения», то кинокритики сетовали на наглядность безнравственности и насилия, представленных в фильмах. В 1917 г. Э. Пулен дал нелестную оценку экранному «Фантомасу» в своей книге «Против кинематографа – школы порока и преступлений».²⁰⁷

Следует заметить, что жестокий, наполненный фрейдистскими мотивами кинематографический сон о Фантомасе не только будоражил умы буржуазной публики, но и весьма сильно удалялся от текстов П. Сувестра и М. Аллена. Показательно, что после первой публикации романной серии о Фантомасе, она больше не переиздавалась целиком, вплоть до столетнего юбилея в 2013 г., когда известные специалисты по массовой культуре XIX в., Л. Артюга и П. Летурнё начали печатать в издательстве «Лаффон» научное комментированное издание текстов романов²⁰⁸, тогда как

²⁰⁵ см. об этом: Waltz R. L'insaisissable et les surréalistes // Souvestre et Allain. Fantômas. T. 3. P. Laffont, 2014. P. VII–XVI

²⁰⁶ Steimber O., Vasen M., Jost F. Des genres populaires à la télévision: études d'une transposition // Réseaux. 1997. Vol. 15.N 81. P. 49.

²⁰⁷ Poulin E. Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation. Besançon: Imprimerie de l'Est Genève, 1917. P.61

²⁰⁸ Souvestre et Allain. Fantômas. Edition integrale / Ed. établie et présentée par Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux. T. 1–5. P. Laffont, 2013–2015. P. T.1 - 1270 p.; T.2 – 1250 p.; T.3 – 1217 p.; T.4 – 1079 p.; T.5 – 1154 p. К настоящему времени издано 5 томов, в каждом из которых содержится четыре романа серии.

сценарии, киноадаптации, музыкальные и балетные спектакли, радиопостановки и комиксы, фотороманы и т.п. обеспечивали продолжение жизни образа вездесущего и дерзкого преступника в европейской культуре.

По мнению французских ученых, одна из наиболее любопытных черт данного культурного мифа заключается в том, что как само имя Фантомаса (соединение слов «фантом» и «маска»), так и его преступные авантюры (постоянная перемена облика, переодевания, смена имен и пр.) предполагают отсутствие лица, узнаваемых и устойчивых внешних черт. Не имея ни лица, ни тела — ничего, что могло бы твердо идентифицировать эту фигуру, Фантомас тем успешнее синтезировал воображение современников: «Человек без лица в XX столетии становится выражением правды о своем времени, спрятанной под слегка уродливой маской, оживляющей старые фантазмы о низах общества, показывающей, как насилие сопротивляется общественному спокойствию и возрождает мечты о бунте и наступлении».²⁰⁹ В рамках романной серии создавался мир, «в котором каждый индивид не является тем, кем он кажется, в котором в каждом обывателе может скрываться преступник».²¹⁰

Стремительная и разнообразная визуализация «преступника без лица» способствовала формированию мифа о Фантомасе, поскольку мифом персонаж становится тогда, «когда через него говорится нечто о коллективных представлениях людей».²¹¹ Действительно, сочинение Сувестра-Аллена было выражением коллективного языка «Прекрасной эпохи», соединением многочисленных дискурсов — газетных репортажей, фельетонов, популярных романов, брошюр и т.п. Заглавный персонаж при всей мифологичности его фигуры (он — «миф», «легенда», «сверхчеловек» и «встретить его на улице почти так же невероятно,

²⁰⁹ Artiaga L., Letourneux M. *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris : les prairies ordinaires, 2013. P. 16

²¹⁰ Letourneux M. *Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels // Belphégor [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle*. 2013. № 11-1. [Дата обращения: 22.03.2017.]

²¹¹ Artiaga L., Letourneux M. *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris : les prairies ordinaires. 2013. P. 53

как встретить Дракулу»)²¹² выступает воплощением типа «современного человека» — «*homme moderne*». В то же время «мир Фантомаса отсылал не столько к реальности, сколько к тому деформированному фантазму о ней, который формировали газеты того времени».²¹³ П. Сувестр и М. Аллен синтезировали коллективное воображаемое эры медиа, получили поддержку кинематографа, театра, радио, комиксов. Вкупе с обложками книг и афишами разнообразные адаптации превратили главного героя романов о «Фантомасе» в полном смысле слова в интермедиальный образ-миф. Это обстоятельство, с одной стороны, способствовало популярности мифа, с другой — отодвигало в тень литературный образ, героя, созданного Сувестром и Алленом вместе с историко-культурным контекстом, в котором он существовал. Потому когда в 1960-е годы появились новые киноверсии «Фантомаса» — фильмы А. Юнебея «Фантомас» (1964), «Фантомас разбушевался» (1965) и «Фантомас против Скотленд Ярда» (1966), они констатировали «конец мифа о Фантомасе»²¹⁴: страхи перед «городскими тайнами» начала века рассеялись, гений зла заметно утратил свою силу, став скорее комическим персонажем и в качестве такового уступив первый план еще более комической фигуре — комиссару Жюва в исполнении замечательного актера Луи де Фюнеса²¹⁵. «Возрождение» мифа о Фантомасе в новых исторических условиях обернулось его перерождением в забавную историю соперничества карикатурного злодея с карикатурным полицейским. Марсель Аллен, доживший до времени экранизации 1960-х, не принял подобной трактовки, объявив версию А. Юнебея «анти-Фантомасом»,²¹⁶ но это, однако, не помешало мифу о Фантомасе

²¹² Casta I.-R. Le cirque et la princesse: Fantômas comme raccommodeur de la Belle époque // *Belphegor* [Revue électronique]. 2013. № 11-1. Fantômas dans le siècle. URL : <http://belphegor.revues.org/110>. [Дата обращения: 22.03.2017.]

²¹³ Artiaga L. Letourneux M. *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*. — Paris : les prairies ordinaires, 2013. 184 p. 57

²¹⁴ Moine R. *Les Fantômas de Hunebelle: la défaite d'un mythe // De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Limoges : PULIM, 2000. P. 455

²¹⁵ Это сразу же отразилось и в медиа: афиши фильмов Юнебея стали изображать не одинокую фигуру Фантомаса, а пару актеров-персонажей: Фантомаса / Жана Маре и Жюва / Луи де Фюнеса.

²¹⁶ Artiaga L., Letourneux M. *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris : les prairies ordinaires. 2013. P. 107

продолжить свое существование уже в новом, комически-пародийном обликии.

FANTOMAS IN LITERATURE AND FILMS

Keywords: Fantômas, novel series, film screening, criminal, character, myth

The article is devoted to the analysis of Fantômas, a hero, who combines the mythological features of an elegantly mysterious and unpunished criminal, as well as the symbolic features of the "Belle Époque" man, formed by the media, books, cinema, theater, radio and the collective-human imagination.

АЛЬБЕР РОБИДА – НЕОРОМАНТИК И ФАНТАСТ

Ключевые слова: неоромантизм, фантастика, Альбер Робиде, наука, технический прогресс, роман-предупреждение.

Вторая половина XIX века, особенно последняя его треть – время важнейших открытий в науке и технике, которые как прямо, так и опосредованно отразились в литературе эпохи. Проблема **науки**, ее гуманистическое и практическое значение для человечества, взаимосвязь технического прогресса и морали, вопрос о нравственной стороне служения науке и о личности ученого становятся предметом обсуждения представителей фантастического течения в неоромантической прозе – Жюль Верна, Вилье де Лиль-Адана и других, ныне основательно забытых авторов, таких, например, как Альбер Робиде. Известный критик рубежа XIX-XX веков Октав Юзан считает, что «среди тех, чей талант не может быть сравним ни с каким другим, Робиде, несомненно, один из первых по воображению, остроте исполнения, эрудиции пера и карандаша, а также по разнообразию средств».²¹⁷

Художник, карикатурист, журналист и писатель Альбер Робиде (Albert Robida, 1848-1926) родился в Компьене, в семье плотника. Рисунки молодого художника и его страстное восхищение Гарибальди привлекли внимание известного врача, друга Александра Дюма-отца, с рекомендацией которого 18-летний Робиде отправился покорять Париж. За несколько лет он сделал блестящую карьеру, сотрудничая в журналах, специализирующихся на высмеивании нравов – Paris-Caprice, Le Polichinelle, Paris Comique. В этих же журналах он в 1869-70 годах публиковал свои первые научно-фантастические рисунки из серии «Война XX века. Кампания Жюжюби» (La guerre au 20-ème siècle. Campagne de Jujubie). В 1870-71 годах, во время осады Парижа и Коммуны, Робиде был военным корреспондентом, зарисовывал в блокноте контрасты военной жизни. Рисунки эти, резко контрастирующие с политическими клише официальной прессы, свидетельствуют о

²¹⁷ Uzanne O. *L'Œuvre et l'image*, n° 4, février 1901. P. 3

способности художника замечать забавные эпизоды даже в трагической реальности войны.

В годы III Республики Робида, соперничая с великим художником, мастером гротеска Гюставом Доре, увлекается иллюстрированием классической литературы – произведений Ф.Вийона, Ф.Рабле, М.Сервантеса, Дж.Свифта, В.Шекспира, А.Дюма-отца, «Озорных сказок» О.де Бальзака, сказок «Тысячи и одной ночи», всего около 200 книг. Параллельно он продолжает печатать юмористические рисунки и карикатуры в разных журналах, сопровождая их текстом. Еще до появления кинематографа и «телефоноскопа», он ставил в знаменитом кабаре Родольфа Салиса Chat Noir фантастические пьески для театра теней «Ночь времен» и «Эликсир молодости».

В 1880 году Робида, совместно с Жоржем Деко, основал еженедельник *La Caricature* и 12 лет был его главным редактором, воспитавшим целую плеяду молодых талантливых карикатуристов. Предметом сатиры и иронии Робида были и светские красавицы, и известные деятели искусства, и литераторы, и целые направления (импрессионизм, натурализм). Именно ему принадлежат самые известные карикатурные портреты Сары Бернар, Э.Золя, Ж.Верна.

Знакомство с романами Ж.Верна побудило Робида к написанию в 1879 году своего первого, богато иллюстрированного романа – «Очень необыкновенные приключения Сатурнена Фарандула в шести или семи частях света и во всех странах, известных и даже неизвестных г-ну Жюлю Верну» (*Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les cinq ou six parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*). Герой этого романа (оказавшего несомненное влияние на Эдгара Райса Берроуза), воспитан обезьянами. В поисках родных он отправляется в путешествие по пяти континентам, где встречается с известными, хотя и пародированными персонажами Ж.Верна. В ответ Ж.Верн в том же году написал роман «Жиль Бралтар», в котором Фарандул с помощью своих четвероногих друзей покоряет «вероломный Альбион». Вероятно, влиянием Жюля Верна объясняется и усиление интереса Робида к научно-фантастической тематике. В течение семи лет он издает свою известную трилогию – «Двадцатый век» (*Le Vingtième Siècle*, 1883), «Война в двадцатом веке» (*La Guerre au vingtième siècle*, 1887) и «Двадцатый век. Электрическая жизнь» (*Le Vingtième Siècle. La vie électrique*, 1890).

В этих романах-предупреждениях Робиды с юмором изображает общество конца XX-начала XXI веков, экстраполируя на современный нам технически оснащенный мир изобретения своего времени. В романе «Двадцатый век» он пишет: «Старый электрический телеграф, это детское применение электричества, был свергнут телефоном, затем – телефоноскопом, высшим усовершенствованием телефона. Старый телеграф позволял читать на расстоянии своего адресанта, телефон позволял его слушать, а телефоноскоп позволяет его одновременно и видеть. Чего вы еще хотите?»²¹⁸

Телефоноскоп выполняет функции современного телевизора и интернета, нажатием кнопки можно послушать новости, это экран, который висит на стене и, при нажатии разных кнопок, в любое время дня и ночи сообщает новости, знакомит с рекламой новых товаров, транслирует концерты и спектакли, научные диспуты, принимает заказы на доставку продуктов. Более того, благодаря телефоноскопу можно на расстоянии (как по скайпу) «навестить» друзей, живущих в других городах.

Робиды описывает подземные поезда, несущиеся с огромной скоростью, воздушные корабли, индустрию готовой пищи: «Сливочное масло из нефти. Питательные вещества из каменного угля. Фабрикация химических вин и молока. Минеральная мука. Искусственный маргарин. Перегонка всяких отбросов».²¹⁹ Многие люди питаются пилюлями из «фармацевтических ресторанов», однако некоторые парижане, вызывая насмешки людей прогрессивных, предпочитают привозить кухарок из глухих деревень, где еще помнят вкус натуральных продуктов.

Интересно, что, несмотря на юмор описаний, все фантастические изобретения имеют, как у Жюль Верна, научную основу. При этом Робиды не пускается в скучные научные объяснения (которыми злоупотребляет Вилье де Лиль-Адан), а конкретно и рационально описывает социальное значение и практическое применение новых технологий в каждом доме, в транспортных средствах, в заводах и научных институтах. Интересно, что он единственный из фантастов, кто уделяет большое внимание новому образу женщины и приветствует ее освобождение

²¹⁸ https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Robida-Le_vingti%C3%A8mesi%C3%A8cle,_1883.djvu/81

²¹⁹ там же.

от домашнего быта благодаря техническому прогрессу. Женщины в романе «Двадцатый век» курят, носят брюки, имеют право избирать и избираться, они получают образование, становятся адвокатами, банкирами, журналистами, писателями и политиками и (что особенно сместило современников Робиды) – в конце XX века в Англии женщина становится премьер-министром. Влияние женщин настолько усиливается, что мужчины вынужденно создают «Лигу за эмансипацию мужчин».

В размышлениях Робиды об эволюции нравов, в частности, о пенитенциарной системе, просматривается влияние В.Гюго. В новом обществе, изображенном Робиды, отменена смертная казнь, узники содержатся в относительной свободе и все они непременно встают на путь исправления.

В романе «Война в двадцатом веке» меняется общий тон повествования, юмор уступает место сатире, благодушное представление о мире будущего – серьезным размышлением о последствиях индустриализации. Жители разросшихся городов страдают от перенаселения, они задыхаются в своих небоскребах из стекла, искусственного гранита и алюминия, на крышах которых расположены маяки для стоянки личных вертолетов и такси. Единственные места, где люди могут отдохнуть – это национальные парки, «хранилища» доброго старого времени. Технический прогресс привел к загрязнению среды, но главное – постоянно вспыхивают конфликты и войны, убийственные даже для мирного населения. Робиды обвиняет «негодяйку науку» в усовершенствовании нового оружия, в появлении летательных бомбардировщиков, в использовании химического и газового оружия. Все свои военные фантазии Робиды изображал в рисунках, которые в 1908 году разрешил использовать в книге Пьера Жифара «Адская война».

В 1890 году Альбер Робиды издает третью книгу своей трилогии – «Двадцатый век. Электрическая жизнь». Она начинается с описания катаклизма, в котором угадывается будущая чернобыльская авария: «Днем 12 декабря 1955 года, в результате случайности, причина которой так и осталась невыясненной, разразилась над всей Западной Европой страшная электрическая буря. Причинив глубокие пертурбации в нормальном ходе общественной и государственной жизни, авария эта принесла с

собой много неожиданностей».²²⁰ По описанию Робиды, авария произошла от взрыва большого резервуара под литерой N, заполненного электричеством. Если в романе Вилье де Лиль-Адана Эдисон восхищался чудесными перспективами, которые электричество раскрывало перед человечеством, то для Робиды «Электричество – это Великая Раба. Дыхание вселенной, флюид, бегущий по венам Земли, или блуждающий в пространстве сверкающими зигзагами, пронизывающими бесконечность эфира, Электричество было захвачено, заковано и укрощено. Это оно теперь выполняет приказы человека, некогда трепетавшего перед проявлением ее необъяснимого могущества, это оно теперь идет, смиренное и покорное, туда, куда он приказывает идти, это оно трудится и служит ему».²²¹

В романе действуют два героя, оба – ученые. Один из них – «князь Тифлисский» Филоксен Лорис – универсальный специалист «во всех областях науки», награжденный всеми мыслимыми наградами, член всех академий Европы и Америки. Это властный, смелый экспериментатор, сколотивший огромное состояние на производстве военной техники. Он изобретает противогаз (который впервые появился в годы Первой мировой войны), ракеты-роботы, взрывчатые вещества, отравляющие газы. По мнению Юрия Дружникова, «инженер Гарин – двойник инженера Лорриса, с которым Алексей Толстой познакомился в эмиграции в Париже».²²²

Другой герой романа – медик Сьюльфатен – разбогател на омолаживании стариков. Но, в отличие от булгаковского профессора Преображенского, он основывается не на собственных экспериментах, а добывает информацию от великих ученых прошлого, духов которых вызывает его жена-медиум. Он знакомит их с современными технологиями и ставит перед ними задачи, которые те успешно решают. Любопытно, что ревнивый Сьюльфатен устанавливает в квартире жены маленькие, незаметные «фотофонографические» аппараты для наблюдения за ней и ее сеансами.

²²⁰ Robida A. Le vingtième siècle: la vie électrique/ texte et dessins par A. Robida 1892. P.1-2. gallica.bnf.fr/ ark:/ 12148/bpt6k101948n/f3.image

²²¹ там же

²²² Дружников Ю. Опасные шутки Альбера Робиды. Литературная газета. 11 янв. 1995. <http://lib.ru/PROZA./DRUZHNIKOV/Robida.txt>

В этом романе Робиде вновь обсуждает проблему перенаселения всех пяти континентов. В одном только Париже проживает 11 миллионов людей, причем значительную часть составляют азиаты и африканцы. Люди вынуждены построить новый материк, где дети, очищенные от сомнительных генов, рождаются из пробирки, где впервые в научной фантастике Робиде реализует идею воскрешения динозавров и других вымерших существ.

Значительную часть романа-предостережения составляет описание катастрофического результата идеи «коллективизма» в Париже и в России.

В Париже разворачиваются откровенно навеянные эпохой Великой французской революции сцены ужасающей дикости, где народ, раздраженный невозможностью реализовать бессмысленные мечты утопистов, этих наивных и бескомпромиссных краснобаев, множит баррикады и предается бешеной ярости и всеобщему разрушению.²²³ А в России, в некой области огромной концентрации металлургической промышленности, возникает апокалиптическая ситуация: за несколько недель возникает альтернативное, коммунистическое правление, которое призывает народ к добровольному распределению работы и должностей. Однако «каждый, конечно, требует для себя более легкой работы и более высоких постов».²²⁴ Социальный пессимизм Робиде проявляется в изображении человечества, неспособного к взаимопониманию без диктата нескольких «революционеров» из «Центрального комитета», которые нажили себе капитал во время революции, живут доходами с собственной недвижимости и «поглядывают с благодушной, но слегка насмешливой улыбкой на развертывающуюся перед духовными его очами нескончаемую вереницу человеческих заблуждений».²²⁵ Робиде предвидел бесконечные смены власти после революций, но каждое новое правительство сохраняло право сажать в тюрьмы половину населения страны, «располагать по своему усмотрению жизнью граждан и устилать землю их трупам».²²⁶

²²³ Robida A. Le vingtième siècle: la vie électrique/ texte et dessins par A. Robida 1892. P. 120-121. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k 101948n/f3.image

²²⁴ там же, с.122

²²⁵ там же, с.131

²²⁶ там же, с.132

В 1902 году выходит в свет еще один роман-предвидение Робиды – «Часы столетий». Этот первый в истории литературы роман о путешествиях во времени оказал большое влияние на целый ряд писателей. По мнению Юрия Дружникова, эту идею позже использовали Филипп Дик в фантастическом романе «Назад во времени», Брайон Алдис в романе «Возраст», Мартин Амиш в «Векторе времени» и другие фантасты. Идею Робиды о строительстве электропневматической трубы между Францией и Америкой использовал Александр Казанцев в романе «Арктический мост», заменив французов советскими строителями, а поэт Свен Биркерте назвал свою книгу очерков о современной поэзии «Электрическая жизнь».²²⁷

Однако представление о Робиде как писателе будет неполным, если не отметить ряд его произведений, не связанных с фантастикой и мрачными предвидениями. Это не менее пессимистичные, но тоже ироничные литературные произведения и рисунки, выражающие типичную для неоромантиков печаль о прошлом. Еще в 1870-х годах Робиды, много путешествовавший по Франции и европейским странам по заданию издательств, делал наброски старинных городов, которые составили серию «Старые города: Италия, Швейцария, Испания», а в 1890-93 годах – богато иллюстрированный альбом «Старая Франция: Нормандия, Бретань, Турень, Прованс». Опасения издателей, что в век фотографии рисованные Робидой туристические справочники не будут пользоваться спросом, помешали ему реализовать свой план – составить иллюстрированные альбомы всех областей Франции. Особое место в творчестве Робиды-художника занимает Париж. Всемирная выставка 1900 года в Париже предоставила ему возможность материально воплотить свою мечту о возрождении прошлого. Еще в 1896 году журнал *Le Monde Moderne* опубликовал проект Робиды по созданию квартала «Старый Париж» – реконструкции уже исчезнувших парижских памятников и через четыре года, благодаря финансированию Артюра Эльхарда, огромное количество восхищенных посетителей смогли ознакомиться с архитектурным и художественным наследием прошлого, воссозданного в этом квартале у моста д'Альма – памятниками, театрами, ресторанами, лавками, а также писателями,

²²⁷ Дружников Ю. Опасные шутки Альбера Робиды. Литературная газета. 11 янв. 1995. <http://lib.ru/PROZA./DRUZHNIKOV/Robida.txt>

поэтами, стражниками, музыкантами, ремесленниками, одетыми в средневековые костюмы.

Разразившаяся Первая мировая война оказалась во многом иллюстрацией страшных предвидений Робида, она трагически отразилась на трех из его семи детей, один сын вернулся с фронта с ампутированной ногой, второй, лейтенант полка альпийских стрелков, погиб в битве, а третий сын стал жертвой предсказанной Робида химической атаки. О том, как точно предсказывал писатель-фантаст ужасы Первой мировой войны, ее психологические, моральные и, главное, технические особенности, написал Анри Беральди в своей книге «Карикатурист пророк. Война, какой ее предвидел А.Робида тридцать три года назад».²²⁸

Ненависть Робида к войне вообще и к пруссакам в частности, выплеснулась в трех романах – «Города-мученики» (*Les Villes martyres*, 1914) и «Прусский ястреб» (*Le Vautour de Prusse*, 1918), в которых он с болью описывает разрушения, причиненные врагом во Франции и Бельгии, а также – «Открытия войны, сопоставления и трансформации» (*Retrouvailles de guerre, rapprochements et transformations*, 1918), где он сравнивает воинов прошлых и настоящих времен, с отвращением описывает современную, научную и бесчеловечную войну, в которой люди убивают, не видя друг друга, издали, управляемыми ракетами.

Последней книгой Робида в области научной военной фантастики стал памфлет «Инженер фон Сатана» (*L'Ingénieur Von Satanas*, 1919), вновь направленный против войны и прогресса «этой шлюхи науки» и рассматриваемый критикой как предчувствие Второй мировой войны.

Творчество Робида пользовалось успехом у его современников, одних оно развлекало, других пугало, но в годы Первой мировой войны, когда выяснилось, что фантазии его оказались пророческими, к нему стали относиться с опаской и большинство издателей перестало принимать его произведения.

Альбер Робида умер 11 октября 1926 года, он похоронен на кладбище в Круази-сюр-Сен, в фамильном склепе, построенном его сыном, архитектором Камилем Робида. Наследие его составляет 54 прозаических произведения (романы, книги для юношества, статьи, хроники, книги путешествий, туристические справочники и т.д.),

²²⁸ Béraldi H. Un Caricaturiste prophète. La guerre telle qu'elle est prévue par A. Robida il y a trente-trois ans, P. Dorbon aîné. 1916

около 60 тысяч рисунков, 55 тысяч иллюстраций к своим произведениям и романам других авторов. Оригинальность творчества Робиды – в парадоксальном сочетании страстной любви к прошлому и пророческим видением будущего. Роль его в развитии научной фантастики высоко ценили такие мастера этого жанра как Пьер Версен, Жак Ван Эрп, Жерар Клайн и другие. Робиды является предтечей стимпанка и дизельпанка, а Юлия Белова справедливо полагает, что, поскольку «главная движущая сила в трилогии Робиды – электричество, то логичнее было бы говорить об электропанке». Несомненно также, что Робиды (как и Жюль Верн), проложил путь авторам антиутопий, в частности, Оруэллу. В последние годы наблюдается интерес к творчеству Робиды-художника, но несомненно, что и литературное его творчество, особенно актуальное в наши дни, заслуживает читательского и литературоведческого интереса.

Նատալյա Խաչատրյան

ԱԼԲԵՐ ՌՈԲԻԴԱ՝ ՆԵՌՈՌՈՄԱՆՏԻԿ և ՖԱՆՏԱՍՏ

Հիմնաբառեր՝ նեոռոմանտիզմ, ֆանտաստիկա, Ալբեր Ռոբիդա, գիտություն, տեխնիկական առաջընթաց, վեպ-նախազգուշացում:

Հոդվածում ներկայացվում է ֆրանսիացի նեոռոմանտիկ, գրող և նկարիչ Ա. Ռոբիդայի բազմաժանր ստեղծագործությունը, նրա գործերում արտացոլված տեխնիկական անկառավարելի առաջընթացը, հումորով պատկերված կնոջ իշխող դերը ապագա հասարակարգում, 20-րդ դարում ընթացող պատերազմների մասին սարսափեցնող չարագուշակությունները:

Natalya Khachatryan

ALBERT ROBIDA AS A NEOROMANTIC AND SCIENCE FICTION WRITER

Keywords: Neo-Romanticism, fantasy, Albert Robida, science, technical progress, warning

The article is devoted to the multigenre works by the representative of French Neo-Romanticism, novelist and artist Albert Robida. The author of the article studies the uncontrollable technical progress reflected in Robida's works, the dominant role of a woman in the society of the future, which is depicted in his works with humor, as well as the terrifying predictions of 20th century wars.

ՀԱՅԵԼԻՆ ՈՐՊԵՍ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇ
ԺԱՆ ԿՈՎՏՈՅԻ «ՕՐՓԵՈՍ» և «ԴԺՈՒՄՅԻՆ ՄԵՔԵՆԱՆ»
ԴՐԱՄԱՆԵՐՈՒՄ

*Հիմնաքառեր. միֆ, հակամիֆ, միֆական թատրոն,
 հակամիֆական թատրոն, հայելի, հիշողություն*

20-րդ դարի առաջին կեսին ֆրանսիացի թատերգուների դրամաներում հաճախ ի հայտ էր գալիս հայելին՝ վերածվելով յուրօրինակ խորհրդանիշի: Փորձենք պարզել, թե ինչ դրդապատճառներով էին նրանք շրջանառության մեջ դնում հայելին՝ հատկապես այն դրամատիկ երկերում, որտեղ վերաիմաստավորվում էր հին հունական միֆը:

Ֆրանսիական թատրոնի պատմությունը վկայում է, որ XVII դարի կլասիցիստական ողբերգություններից սկսած, երկրի թատրարվեստը յուրահատուկ հակվածություն է դրսևորել հունահռոմեական դիցաբանության, մասնավորապես ողբերգությունների հանդեպ, որոնց թեմաներն ու սյուժեները պարբերաբար վերարձարծվել են: Կլասիցիստական թատրոնին, որը, ինչպես հայտնի է, հանդիսանում էր անտիկ ողբերգության ֆրասիականացված, արքունականացված տարբերակը, հաջորդեցին XVIII դարի Լուսավորչական, մասնավորապես վոլտերյան՝ ռասինյան ոգով գրված ողբերգությունները: Թվում էր ֆրանսիացի հանդիսատեսը ոչ մի կերպ չէր ուզում մոռացության մատնել անտիկ ողբերգությունը, ինչն էլ առիթ հանդիսացավ նեոկլասիցիստական ողբերգության ծննդին՝ կոռնեյյան և ռասինյան ողբերգությունների կույր նմանակումներին: 1880 թվականից Սյուարեսը, Կլոդելը և Ժիլը սիմվոլիստական սկզբունքներով շարունակեցին անտիկ թատրոնի վերածնունդն ու վերաիմաստավորումը: Շնորհիվ թվարկված հեղինակների՝ ֆրանսիացի հանդիսատեսը նորովի բացահայտեց հունական միֆը: Նեոկլասիցիստների ջանքերին, վոլտերյան ողբերգություններին և սիմվոլիստ թատերգուների փորձերին հաջորդեց նեոռոմանտիկական թատրոնն ու դիցաբանական թեմաներով թատրերկերի մի նոր ալիք հորդաց ֆրանսիական բեմ:

1922 թվականից, երբ թվում էր, թե ֆրանսիական թատրարվեստը հետաքրքրություն պետք է ցուցաբերեր հատկապես ժամանակի խնդրահարույց թեմաների հանդեպ, նոր գրելաձևով դրանք ներկայացնելը ընթերցողին, կրկին հակում նկատվեց դեպի հունահռոմեական դիցաբանությունը: Թատերական այս շրջադարձի նախակարգվածը հանդիսացավ Ժ. Կոկտոն իր Անտիգոնե դրամայով, չնայած այն ըստ էության Սոֆոկլեսի համանուն ողբերգության թարգմանության ինքնատիպ փորձ էր: Հեղինակն ինքն է խոստովանել, որ թարգմանությամբ սոսկ ցանկացել է «վերածնել հին գլուխգործոցները...»²²⁹: Այս թարգմանությանը հաջորդեցին տասնյակ հեղինակային թատրերկեր, որտեղ կրկին վերաիմաստավորվեցին հունահռոմեական միջն ու ողբերգությունը:

Ժ. Կոկտոյի, Ժ. Ժիրոդուի, Ժ. Անույի, Ժ.-Պոլ Մարտրի համար անդրադարձն անտիկ թեմաներին կապված էր՝ մի կողմից ֆրանսիական թատրարվեստին հատուկ ռասինյան ավանդույթների ենթագիտակցական շարունակականության, մյուս կողմից՝ ընդլզման հետ: Ընդլզում, որն է ցույց էր դնում հասարակության դժգոհությունը դարաշրջանից: Վերոնշյալ հեղինակների համար միջը միջոց դարձավ այն ճշմարտության հավաստման համար, ըստ որի մարդկությունը գոյատևում է պատերազմների և դրանց հետևանքների անվերջանալի պտտահողմում: Հիշենք, որ Առաջին աշխարհամարտը նոր էր ավարտվել, բայց փարիզյան երկնակամարում արդեն թևածում էր Երկրորդի ահասարսուռ ուրվականը: Պատմաքաղաքական նման իրավիճակում էլ հենց ծնունդ առավ XX դարի ֆրանսիական Դիցաբանական թատրոնը, որի հեղինակները ձգտեցին որոնել ու բացահայտել մարդու գոյության իմաստը, համոզիչ ընդհանրացումների հանգել:

Եթե աշխարհում ամեն ինչ ունի իր պատճառահետևանքային կապը, միջն իր նախնական տարբերակով դառնում է պատճառ՝ հետագա դարերի միջակական հետևանքների համար:

Արդյոք ք ֆրանսիական թատրարվեստում պարբերաբար ի հայտ եկող միջը ժամանակի ընթացքում փոփոխությունների ենթարկվում էր, որքանով էր համոզիչ հնչում XX դարում: Եթե անգամ Կլոդ Լեվի-Ստրոսը իր Կառուցվածքային Մարդաբանության մեջ պնդում է, որ «Միջի այնպիսի ճշգրիտ տարբերակ գոյություն չունի, որին, մնացած բոլորը, պատճենները կամ ձևախելված արձագանքները

²²⁹ Cocteau J. Antigon., Gallimard. 1948, p.5

հանդիսանային: Միֆն ինքնին իր տարբերակների ամբողջությունն է: Հենց սա է իր սահմանումը»: ²³⁰ XX դարի Դիցաբանական թատրոնի հեղինակները, ովքեր իրենց թատերգություններում վերախմաստավորում էին հունահռոմեական միֆական թեմաները, դա անում էին ընդվզման միտումով, որը շատ հաճախ հասցնում էր սկզբնաղբյուրից խիստ հեռացման, մինչև անգամ միֆի տապալման: Այսինքն՝ այդ թատերգուները միֆերում իրենց ժամանակակիցներին ներկայացնելու համար ընդվզում, քննադատական դիրքորոշում էին որոնում: Դրանով, անտարակույս, միֆը հեռանում էր սկզբնաղբյուրից, ինչն էլ իր հերթին հանգեցնում էր միֆի տապալմանը: Ուստի, ըստ մեզ, XX դարի Դիցաբանական թատրոնը վերածվում էր Հակադիցաբանական թատրոնի, միֆը՝ հակամիֆի:

Միֆը հակամիֆի վերածման գործընթացում հայելին, որպես խորհրդանիշ, իր ուրույն դերն է ունեցել: Պատահական չէ, որ հայելին բազմաթիվ տաբուներ և սիմվոլներ է ներկայացնում: Վաղնջական ժամանակներից հայելին համարվել է հակասական բնույթի՝ երկրային և ոչ երկրային աշխարհները միաձուլող իր, առարկա: Հայելում ոչ միայն իրականությունն է արտացոլվում, այլ նաև այդ նույն իրականության գերիրականությունը:

Բազմաթիվ փիլիսոփաների, ինչպես օրինակ Ժ. Լականի համար, հայելին հանդիսանում է ինքնաճանաչման միջոց: Լականը ընդարձակել է հայելու ընթացաշրջանի տեսադաշտը՝ ներառնելով Մյուսի դերի կարևորությունը: Հայելու ընթացաշրջանի նախնական կիրառումներում երեխան միայնակ չէ հայելու դիմաց: Ծնողներից մեկնումեկը բառերով և ձեռքի շարժումով նրան մատնացույց է անում անդրադարձը հայելում: Այդ alter ego-ի շարժման ու խոսքի, ինչպես նաև սեփական անդրադարձի միջոցով երեխան բացահայտում է իր ինքնությունը: Ստացվում է, որ հայելու առջև երեխան ճանաչում է նախնառաջ իր կողքի մեծահասակին, ով նրան ասում է. «Նայի՛ր, սա դու ես», որպեսզի հետո հասկանա, որ «սա ինքն է»:

Հետևելով հայելու ընթացաշրջանի լականյան տեսությանը՝ գուգահեռների դիմենք: Միֆական հավերժական կերպարներ՝ Էդիպը, Կլիտեմնեստրան, Էլեկտրան XX դարում կրկին ի հայտ գալով, նմանվում են հոգեցնցում ապրող երեխաների, ովքեր, ինչպես ասում էր Լականը, շրջապատին հարմարվելու համար երկար ժամանակի կարիք ունեն: Իսկ եթե նկատի ունենանք, որ Էդիպը, Կլիտեմնեստրան,

²³⁰ Lévi-Strauss C., *Anthropologie Structurale*. Plon, 1958, p. 52

Էլեկտրան գոյություն էին ունեցել վաղնջական ժամանակներում, պետք է ընդունենք, որ նրանք չէին կարող համակերպվել նոր իրականությանը:

Այս ընթացաշրջանում հիշատակված կերպարները, ըստ Լականի՝ երեխաները, մայրական մարմնի կիսաինքնավար մասն են կազմում: Երեխան ստիպված է իրականության հետ իր հարաբերությունները արհեստական ճանապարհով կառուցել: Հայտվելով այս աշխարհում՝ երեխան, ինչպես նաև թատերական կերպարները, պարտավորված են յուրացնել և կառավարել իրենց մարմինները, որպեսզի հետագայում ի գորու լինեն հասնելու ինքնաճանաչման: Ըստ Լականի՝ ճանապարհը, որը երեխային տանում է դեպի ինքնաճանաչում, իրականանում է հայելու մեջ սեփական արտացոլանքի ընկալման միջոցով: Այդ պահից արդեն երեխան կարողանում է կառավարել սեփական մարմինը և դառնում սեփական արտացոլանքի հակոտնյա կրկնորդը: Հակամիֆի հեղինակներն իրենց դրամաներում և բեմադրություններում հայելին օգտագործում էին՝ կերպարներին նոր իրականությանը համակերպվելու հնարավորություն ընձեռելու համար: Ու չնայած այդ կերպարները փորձում էին հասնել լականյան ինքնաճանաչմանը, մենք շուտով կհամոզվենք, որ հայելու արտացոլանքը ավելի շուտ աղավաղում էր իրականությունը՝ հեռացնելով նրանց իրենց անտիկ նախատիպերից: Հակամիֆական դրամաներում հայելին վերածվելով հիշողության խորհրդանիշի՝ երկատում է պատումը: Արտացոլանքում մենք գտնում ենք անցյալի աղավաղված ներկան: Անցյալի արտացոլանքը աղճատվելով՝ կրկին արտացոլվում է ներկայում: Փաստորեն պատահական չէ, որ Հակադիցաբանական թատրոնի հեղինակներն իրենց դրամաներում և բեմիբերում այդքան հաճախ էին օգտագործում հայելին:

Ասվածն ավելի հստակեցնելու համար դիմենք օրինակների: Ըստ ժամանակագրության, հակամիֆական դրամաներում առաջին անգամ հայելին, որպես խորհրդանիշ ի հայտ է գալիս Ժ. Կոկտոյի «Օրփեոսում» (1925): Դրամայի գործողությունն ընթանում է հայելապատ սենյակում: Առաջին իսկ ռեմարկում, որտեղ հեղինակը ներկայացնում է բեմիբը, Կոկտոն գրում է. «Զախակողմյան առաջին պլանում՝ պատին՝ մեծ հայելի»:²³¹ Նույն այս հայելին դրամայում կարևոր դեր է խաղում: Հայելու միջով է Մահը մտնում բեմ, Էվրիդիկեն ժամանակ առ ժամանակ

²³¹ Cocteau J. Orphée. éd . du Progrès. M.,1976, p.90

հայելու մեջ ինքն իրեն է նայում ու ժպտում: Էրտեբիզը՝ հետագա քայլերը Օրփեոսին բացատրելու համար, նրան ուղղորդում է հայելու մոտ և ասում.

Էրտեբիզ- Ահա՛ ձեր ճանապարհը : Ես ձեզ բացահայտում եմ գաղտնիքների գաղտնիքը: Հայելիները դռներ են, որոնցով Մահը գնում, գալիս է: Ոչ ոքի դա չասեք: Վերջիվերջո նայեք ձեր ամբողջ կյանքը հայելու մեջ և կտեսնեք՝ ինչպես է Մահը ապակե փեթակում մեղվի պես աշխատում :232

Վերջապես, երբ Օրփեն անանուն նամակ է ստանում, անսպասելի բացահայտում է, որ այն շրջված է գրված: Հերթական անգամ Էրտեբիզը նրան օգնության է հասնում և բացատրում.

Էրտեբիզ- Ձեռագիրը թաքցնելու միջոց է դա: Կարդացեք հայելու մեջ :233

Վերոնշյալ մեջբերումները վկայում են, որ Կոկտոյի «Օրփեոս» դրամայում հայելին, երկու՝ աշխարհիկ և հանդերձյալ աշխարհների միջև միջնորդ դուռ է հանդիսանում, որտեղից ելումուտ են անում հերոսները: Միաժամանակ՝ հայելին Դժոխքի ճանապարհի խորհրդանիշն է դառնում, որի միջով անցնելով Օրփեոսը պետք է վերագտնեք Էվրիդիկեին: Այդուհանդերձ, նույն այս թատերգությունում հայելու միջոցով տապալվում է անտիկ միֆի առանցքը՝ Օրփեի մուտքը անդրաշխարհ: Ստացվում է, որ այստեղ հայելին երկու դեր է կատարում՝ մի կողմից փոխակերպում է իրականությունը, մյուս կողմից՝ պահպանելով հունական միֆի հիշողությունը, հնարավորություն ընձեռում Օրփեոսին կարդալու անանուն նամակը: Իր հերթին փոխակերպված նամակը՝

«Տիկի՛ն, Էվրիդիկեն կվերադառնա Դժոխքից»:234

Մեջբերված տողը մեկ անգամ ևս հավաստում է, որ անտիկ միֆը այս դրամայում տապալված է, քանի որ Օրփեոսի միֆը կառուցված է Էվրիդիկեի և իր սիրեցյալի միության անհնարինության վրա՝ Էվրիդիկեն չէր կարող Դժոխքից վերադառնալ:

Հաջորդ դրաման, որտեղ կրկին առկա է հայելին, Ժ. Կոկտոյի «Դժոխային մեքենան» է (1934): Այս երկում հեղինակը ժամանակի հրատապ խնդիրների անդրադառնում է Էդիպ արքայի միֆի միջոցով:

²³² Ibid, p.115

²³³ Ibid, p.124

²³⁴ Ibid, p.125

Դրամայի ամբողջ ընթացքում նկատելի է հայելու արտացոլանքը: Առաջին գործողության հեղինակային ռեմարկը խիստ բնորոշ է. «...Բացի մասնակի լուսավորումից, չորս գործողությունները ողողված են սնդիկի կապտագույն և անհավանական լույսով»²³⁵: Նշենք, որ սնդիկի լուսարձակումը հայելու նույն՝ ներգործուն տպավորությունն է թողնում: Երրորդ գործողության համար Կոկտոն ընտրում է հետևյալ բեմիքը. «Աջակողմյան առաջին պլանում՝ մեկ մարդահասակ անշարժ հայելի»²³⁶: Վերջապես երրորդ գործողության ավարտին մենք կարդում ենք հետևյալ հեղինակային ռեմարկը. «Իոկաստան, այս մի քանի ռեպլիկների ընթացքին, մոտենում է մեծ հայելուն: Քանի որ լուսնկա գիշերն ու այգաբացն արձակում են հակադարձ լույս, նա չի կարողանում իրեն նայել: Նա հենակներով բռնում է շարժական հայելին և պատից հեռացնում: Բուն հայելին կմնա անտեղաշարժելի՝ բեմիքի կողքին: Իոկաստան վերցնում է միայն շրջանակը և փնտրելով լույս՝ հայացքներ նետում քնած Էդիպի կողմը: Նա հայելու շրջանակը զգուշությամբ հրում է ընդհուպ առաջին պլան՝ հուշարարի խցիկը՝ այնպես, որ հանդիսատեսը դառնում է հայելի և Իոկաստան, բոլորին տեսանելի, նայում է ինքն իրեն»: ²³⁷

Մինչ դրամայի ավարտը՝ Վարագույրը, Կոկտոն հետևյալ ռեմարկն է գրում. «...Իոկաստան՝ դեմքը հակած դատարկ հայելուն, երկու ձեռքով այտերն է բարձրացնում»: ²³⁸

Ինչպես նկատեցինք, Կոկտոն հայելին փոխարինում է հանդիսատեսով՝ որի միջոցով Իոկաստան տեսնում է ինքն իրեն: Քանի որ, ինչպես վերը նշեցինք, հայելին նաև հիշողության խորհրդանիշ է հանդիսանում, կարծում ենք, որ դատարկ հայելիով հեղինակը փշրում է միֆական Իոկաստայի հիշողությունը և ժամանակակից հանդիսատեսը, ով հայելու դեր է ստանձնում, վերջինիս փոխանցում է նոր Իոկաստայի անդրադարձը: Հանդիսատեսի փոխանցած այս անդրադարձում հերոսուհին իրեն վերագտնելու ճիգ է գործադրում: Նոր հայելին՝ հանդիսատեսը, նրան ազատագրում է իր անցյալից:

Իոկաստան մահանում, սակայն Կոկտոյի դրամայում անցյալից ազատագրվում, վերածնվում է: Նա դառնում է մայր, սովորեցնում է որդուն քայլել: Դրամայում միֆը տապալվում է հայելու միջոցով, որը

²³⁵ Cocteau J. La Machine infernale. Grasset, p. 32

²³⁶ Ibid, p.111

²³⁷ Ibid, p.137

²³⁸ Ibid, p.150

քննադիտված նախորդ դրամայի պես, երկու նշանակություն ունի: Առաջին դեպքում Իոկաստայի անդրադարձումն է այնպիսին, ինչպիսին նա կա, երկրորդ դեպքում՝ հանդիսատես-հայելու միջոցով նոր, վերածնված Իոկաստայի անդրադարձումը: Ինքն իրեն վերագտնելով՝ Իոկաստան գոյություն է ունենալու միայն Էդիպի համար.

Էդիպ – Իոկաստա՝ : Դու ողջ ե՞ս :

Իոկաստա – Ո՛չ Էդիպ : Ես մեռած եմ: Դու ինձ տեսնում ես, քանի որ կույր ես, մյուսները չեն կարող ինձ տեսնել :²³⁹

Այս դրամայում միֆի տապալումը հանգեցնում է միֆի նոր իմաստավորմանը: Դատարկությունը, ինչպես և մութը, երկու հերոսների մաքրագերծումն են անցյալից: Էդիպը կուրանում է բառի բուն իմաստով, Իոկաստան՝ նայելով հայելուն, չի տեսնում իրեն, կուրանում է փոխաբերական իմաստով: Ճակատագրական այս պահին Էդիպի և Իոկաստայի մաքրագերծումները զուգորդվում են: Նրանք երկուսն էլ կույր են և իրենց նոր էության մթնում և դատարկությունում՝ գոյություն ունեն միայն միմյանց համար:

Գեղանկարչության մեջ ևս առկա են «Դատարկ հայելիներ»: Բազմաթիվ գեղանկարիչներ իրենց կտավներում ներկայացրել են ոչինչ չանդրադարձնող դատարկ հայելիներ՝ հիշենք, օրինակ, Վերմերի Հանգստացող երիտասարդ աղջիկը: XX դարի գեղանկարչությունը ստեղծել է մի շարք կտավներ, որտեղ կինը դատարկ հայելու առջև է: Այս ժամանակաշրջանի դատարկ հայելին ի ցույց դրեց վերածննդյան դարաշրջանի հետ կապի խզումը՝ դարաշրջան, որտեղ առաջնային էր բացարձակ նմանությունը բնորդին և իրականության ճշգրիտ վերարտադրումը:

Այսպիսով՝ ուսումնասիրելով հայելու խորհրդանշական դերը Ժ. Կոկտոյի «Օրփեոս» և «Դժոխային մեքենան» դրամաներում, մենք հանգեցինք հետևյալ եզրակացություններին: Հակամիֆական դրամաներում հայելին հաճախակի երևան եկող առարկա է, այն վեր է ածվում խորհրդանիշի՝ հակադրվելով անտիկ միֆական դերակատարմանը: Այս դրամաներում հայելին երկակի դեր է կատարում՝ մի կողմից ներկայացնում է անցյալի պատումը, քանի որ հիշողության խորհրդանիշ է, մյուս կողմից՝ փոխակերպում, աղավաղում է նույն այդ հիշողությունը: Հայելային անդրադարձումում ժամանակակից հանդիսատեսը կամ ընթերցողը մի կողմից նշմարում է միֆական պատումը, մյուս կողմից՝ նույն այդ պատումի տապալումը:

²³⁹ Ibid, p.153

Ստացվում է, որ հայելին դառնում է սիժոն՝ Մ. Էլիադեի Հավերժական վերադարձի համար՝ արտացոլելով ՀԱՅԵԼԱՅԻՆ անցյալը:

Ани Джаникян

**ЗЕРКАЛО КАК СИМВОЛ В ДРАМАХ ЖАНА КОКТО
«ОРФЕЙ» И «АДСКАЯ МАШИНА»**

Ключевые слова: миф, антимиф, мифологический театр, антимифологический театр, зеркало, память.

В антимифологических драмах XX века часто встречается использование зеркала как символа. В драмах Кокто зеркало играет двойную роль, с одной стороны – зеркало является символом памяти как в античных мифах, с другой – раздробляет эту память, тем самым изменяя миф. Таким образом, в современном прочтении сочетаются античный нарратив и его разрушение. Зеркало, отражая прошлое в настоящем, становится средством для «вечного возвращения» к мифу.

Ani Janikyan

**THE MIRROR AS A SYMBOL IN THE PLAYS «ORPHEUS» AND «THE
INFERNAL MACHINE» BY JEAN COCTEAU**

Keywords: myth, antimyth, mythological theatre, antimythological theatre, mirror, memory

The authors of the antimythological dramas of the 20th century often use the mirror as a symbol. In the plays by Jean Cocteau the mirror plays a dual role, on the one hand, the mirror is a symbol of memory as in ancient myths, on the other - it breaks up this memory, thus changing the myth. So, in modern interpretation, antique narrative and its destruction are combined. Mirror, reflecting the past in the present, becomes a means for "eternal return" to the myth.

**ՉԱՐԱՃՃԻ ԽԱՔԵՔԱՅԻ, ԾԱՂՐԱԾՈՒԻ ԵՎ ԼԱՐԱԽԱՂԱՅԻ
ՀԱՏԿԱՆԻՇՆԵՐԸ ԹԻՆ ՈՒԼԵՆՇՊԻԳԵԼԻ ԿԵՐՊԱՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր Թիլ Ուլենշպիգել, Շառլ դը Կոստեր, չարաճճի խաբեբա, խեղկատակ, լարախաղաց:

Շառլ դը Կոստերի «Թիլ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդի» գլխավոր հերոս Թիլ Ուլենշպիգելի կերպարը բազմիցս ուսումնասիրվել է գրաքննադատների կողմից, բայց բավականաչափ ուշադրության չեն արժանացել գլխավոր հերոսի կերպարում չարաճճի խաբեբայի /пасты/, ծաղրածուի և լարախաղացի հատկանիշները, որոնք հատկապես դրսևորվում են վեպի առաջին գլուխներում և որոնց վերհանումը, վերլուծությունն ու պատումի մեջ դրանց կատարած գործառույթների պարզաբանումն էլ կլինի սույն հոդվածի նպատակը: Կփորձենք գտնել Ուլենշպիգելի կերպարի ակունքները, կդիտարկենք գրական այն մոդելները, որոնց հիման վրա դը Կոստերը կերտել է իր հերոսին: Կփորձենք նաև բացատրել Շառլ դը Կոստերի կողմից վիպական նման հերոսի ընտրությունը: Հայտնի է, որ չարաճճի խաբեբայի, ծաղրածուի և լարախաղացի կերպարները միջնադարյան կառնավալային ավանդույթի ժառանգությունն են, որոնք դարձել են տարբեր ազգերի գրականության անբաժանելի մասնիկը: Ռուս հայտնի գրականագետ Մ.Բախտինն իր «Ժամանակի և քրոնոտոպի ձևերը վեպում» աշխատության մեջ անդրադառնում է չարաճճի խաբեբայի, ծաղրածուի և հիմարի կերպարներին՝ կարևորելով նրանց դերը վիպական քրոնոտոպի կառուցման գործում. «Չարաճճի խաբեբան դեռևս որոշ թելերով կապված է իրականությանը: Ծաղրածուն և հիմարը “այս աշխարհից չեն” և առանձնահատուկ իրավունքներ ու արտոնություններ ունեն: Այս կերպարները ծիծաղում և ծիծաղ են առաջացնում...»:²⁴⁰

Այսպես, **չարաճճի խաբեբան**, այլ կերպ ասած **կատակասերը** կամ **տրիկասերը** անվերջ խորամանկում ու ծուղակներ է լարում՝ ծաղրուծանակի ենթարկելով ուրիշներին: Քառասային այս կերպարն իր մեջ համադրում է չարն ու բարին, ծիծաղն ու լրջախոհությունը, նա կարող է ինքնաձաղրանքից հեշտությամբ անցնել ուրիշներին

²⁴⁰ <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop6.html>

ծաղրելուն: Լինելով ազատ հասարակական որևէ պատասխանատվությունից՝ նա ամեն դեպքում մնում է մարդկանց կողքին՝ գրավելով ամբոխի ուշադրությունը տարածության կենտրոնական ու հրապարակային հատվածներում:

Գրականության մեջ չարաճճի խաբեբաների թիվն անհաշվելի է. Լոկին սկանդինավյան, կոյոտը՝ հնդկացիական, Էրիդան, Հերմեսը, Հեփեստոսը՝ հունական, Մերկուրին՝ հռոմեական դիցաբանության մեջ, Լյուցիֆերը՝ քրիստոնեության մեջ, մանուկ Կրիշնան՝ հինդուիզմում, «Աղվեսավեպի» Ռընար աղվեսն ու Բումարշեի Ֆիգարոն՝ Ֆրանսիայում, Ռեյնեկե Աղվեսը, Մեֆիստոֆելը՝ Գերմանիայում, Խոջա՝ Նասրեդինը՝ արաբական ֆոլկլորում, Թիլ Ուլենշպիգելը՝ գերմանականում ու նիդերլանդականում, Ֆրանսուա Ռաբլեի Փանուշը, Աստրիդ Լինգրենի Կառլսոնը, Ու Չենիենի Սուն Ու Կուն կապիկը, Րաֆֆու Խենթը, «Տերն ու ծառան» հայկական ժողովրդական հեքիաթի ծառան, կոմիքսների հայտնի հերոս Ջոկերը... Այս շարքը կարելի է անվերջ շարունակել, սակայն պետք է նշել, որ չարաճճի ավագակի հատկանիշներով օժտված այս հերոսների մեջ կան այնպիսիները, որոնց արարքները կարելի է դիտել որպես չարաճճիություններ /Սուն Ու Կուն, Ֆիգարո/ և այնպիսիները, որոնք առանձնանում են որոշակի դաժանությամբ /Ջոկեր, Ուլենշպիգել/: Երբեմն չարաճճիությունը, բարությունն ու դաժանությունը խտանում են միևնույն կերպարի մեջ /Ջոկեր/:

Հատկանշական է նաև, որ տրիկատերի կերպարի ուսումնասիրությունը չի սահմանափակվում միայն գրականագիտությամբ. ամերիկացի անտրոպոլոգ Պոլ Ռադինը շվեյցարացի բժիշկ-հոգեբույժ Կառլ Յունգի հետ համահեղինակությամբ լույս է ընծայում «Չարաճճի ավագակի միթոսը» խորագրով մի աշխատություն, որում չարաճճի ավագակի կերպարը սահմանում է որպես *speculum mentis*, այսինքն՝ «մտքի հայելի»: Հատկանշական է, որ Ուլենշպիգելի կերպարը միշտ առաջնորդվում է հայելու և բուրի խորհրդանշաններով: *Eulenspiegel* անունը ստուգաբանորեն նշանակում է բու /*eulen*/ և հայելի /*spiegel*/. բուն խորհրդանշում է իմաստություն, իսկ հայելին՝ Ուլենշպիգելի՝ հասարակության թերի ու ճղճիմ կողմերն արտացոլելու բացառիկ տաղանդը: Թե՛ որպես չարաճճի խաբեբա, թե՛ որպես խեղկատակ Ուլենշպիգելը կատարում է ճշմարտությունը վերհանողի հասարակական դերը: Հարկ է նշել, որ Ուլենշպիգելի անունից ծագած ֆրանսերեն «*espiggle*» ածականը, որ ստուգաբանորեն նշանակում է հայելի, գործածվում է չարաճճի

իմաստով: Պ.Ռադինը տրիկստերի կերպարի ակունքները գտնում է հունահռոմեական դիցաբանության աստվածներ Հերմեսի և Մերկուրիի կերպարներում: Իրական տրիկստերները, ըստ Ռադինի, ծնունդ են առել Միջնադարում՝ Քրիստոսի Օնոպյան տոների ժամանակ: Ցածրաստիճան հոգևորականները ցուցադրում էին ուրախ ու զվարճալի պարեր, որոնք ժամանակի ընթացքում կորցրեցին իրենց նախնական նշանակությունն ու արդեն 12-րդ դարավերջին այս տոնախմբությունները կոչվեցին festum stultorum, այսինքն՝ Խենթերի տոնախմբություն, որը շատ նման էր հին հռոմեական Սատուրնալիաներին: Կառլ Յունգը, զարգացնելով այս գաղափարը, հոգեվերլուծության մեջ առաջարկեց «ներքին երեխայի» արքետիպը:²⁴¹

Դը Կոստերի վեպի գլխավոր հերոս Ուլենշպգելը դեռ մանկուց առանձնանում էր հասարակական վայրերում կատարած իր չարաճճիություններով: Հիշենք բազմաթիվ դրվագներից մեկը, երբ հոր՝ Կլասսի հետ ավանակի վրա նստած անցնում էր Մելբորգի հրապարակով և ցուցադրում իր հետույքը հավաքված ուխտավորներին. «Ուլենշպիգելը, արձակելով իր անդրավարտիքն ու վեր քաշելով շապիկը՝ նրանց ցույց էր տալիս իր հակառակ կողմը»:²⁴² Ապա հոր՝ որդուն ուղղված այն հարցին, թե որն է պատճառը նման վերաբերմունքի, Ուլենշպիգելը պատասխանում է. «Միբելի՛ հայր, ես նստած եմ ավանակի վրա և ոչ ոքի ոչինչ չեմ ասում, իսկ նրանք ասում են ինձ “անպիտան”»: Տեսնելով որդու անմեղունակ հայացքն ու ուխտավորների անհասկանալի գայրույթը՝ Կլասսը հոգոց է հանում. «Ուրեմն դու շատ դժբախտ մի օր ես ծնվել, որովհետև նստած ես իմ առջև, ոչ ոքի չես նեղացնում, բայց այդ մարդիկ ուզում են քեզ սպանել»:²⁴³ Իսկ Ուլենշպիգելը քթի տակ ծիծաղում է:

Երեք տարի շարունակ արքայազն լինելով հայրենի Դամմե քաղաքից՝ Ուլենշպիգելը թափառում էր քաղաքից քաղաք, խաբում մարդկանց, աշխատանքի անցնում տարբեր արհեստավորների մոտ, սեփական արարքների պատճառով կորցնում աշխատանքն ու ամեն օր փոխում մասնագիտությունը: Այսպես, օրինակ՝ Ուլենշպիգելն աշխատում էր մի ժլատ կաշեգործի մոտ, որն ափսոսում էր

²⁴¹ <http://ec-dejavu.ru/t-2/Trickster-2.html>

²⁴² Դը Կոստեր Շ., Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդը, թարգմ. Վահե Միքայելյանի, Լույս, Երևան, 1987թ., էջ 33

²⁴³ Նույն տեղում, էջ 33

արհեստավորներին տրամադրել կաշին ծակելու համար անհրաժեշտ քիզը: Թիլը, որ պետք է կոշիկներ կարեր գառնարածների, խոզապանների և տավարածների համար, դրանք կարում է ոչխարների, խոզերի և կովերի համար՝ իր այդ քայլով առաջ բերելով կաշեգործի զայրույթն ու հայտնվելով փողոցում: Շատ հաճախ Ուլենշպիգելի նման արարքները նպատակ ունեին պատժելու տերերին հոգուտ ծառաների, այդպիսով, փաստորեն, ծաղրելով ֆեոդալական կարգերը:

Ինչ վերաբերում է խեղկատակի կերպարին, վերջինս որպես կանոն ապրում էր թագավորական պալատում, ուստի և ծիծաղեցնելը նրա մասնագիտությունն էր: Նա ուներ միայն թագավորին հասու իրավունքներ և համարվում էր վերջինիս սիմվոլիկ երկվորյակը: Օադրածուններին չէին պատժում իրենց արարքների և խոսքերի համար, թեև պատմության մեջ եղել են նաև նման դեպքեր: Առաջին անգամ խեղկատակների մասին հիշատակել է հույն պատմաբան Պիկարուսը 449 թ., սակայն դեռևս հունական դիցաբանության մեջ աստվածներն ունեին Մոմոս անունով խեղկատակ: Գրականության մեջ խեղկատակների կերպարներ հանդիպում ենք Շեքսպիրի շատ պիեսներում /«Համլետ», «Լիր արքա», «Տասներկուերորդ գիշեր», «Վենետիկի վաճառականը» և այլն/, Հյուգոյի «Արքան զվարճանում է» պիեսում Տրիբուլե անունով խեղկատակին, որի նախատիպն է ֆրանսիացի արքաներ Լյուդովիկոս XII և Ֆրանսուա I նույնանուն խեղկատակը, Դյումայի Շիկոյին, որ Հենրի III, ապա Հենրի IV խեղկատակն էր: Դը Կոստերի Ուլենշպիգելը նույնպես տիրապետում էր խեղկատակության արվեստին: Բրաբանտ կատարած իր ճանապարհորդության ժամանակ Ուլենշպիգելը քաղաքի ավագերեցներից խեղկատակի պատվավոր դերը ստանձնելու առաջարկություն է ստանում, որը մերժում է՝ պատճառաբանելով, որ ուխտավորը կարող է զվարճացնել միայն պանդոկներում: Ուլենշպիգելի՝ Անտվերպենում գտնվելը համընկնում է Ֆիլիպ II թագաժառանգի կատարած այցի հետ, ինչի առիթով Ֆլանդրիայի տարբեր ծեզերից խեղկատակներ են ժամանում: Ֆիլիպը, սակայն, սառն ու անտարբեր է մնում խեղկատակների ամենաանմեղ կատակներին անգամ: Հիասթափված ու հուսահատ կավաճատերերը որոշում են դիմել Ուլենշպիգելի օգնությանը. «Նա հագել էր մուգ կարմիր մետաքսե գեղեցիկ զգեստ, որ ընծայել էին նրան համայնքի ավագերեցները: Նրա գլխարկը մի կնգուղ էր, նույնպես մուգ կարմիր, որի վրա կար մի գույզ էշի ականջ՝ ծայրերին մեկական զանգուլակ:

Նրա վզից կախված էր պղնձե վահանակներից կազմված մանյակ, որոնց վրա դրոշմված էր Անտվերպենի զինանշանը: Ձգեստի թևերի ծայրին զնգզնգում էին մեկական ոսկոզոծ բոժոժներ: Նրա ոտքերին կային ոսկեզոծ սրածայր մաշիկներ՝ ծայրերին նույնպես բոժոժներ»:²⁴⁴

Ուլենշպիգելը ավագերեցներին խոստանում է արքայորդուն զվարճացնել օդում սավառնելով: Բոլորն անհամբեր սպասում էին այդ չափազանց նշանակալի իրադարձությանը, սակայն Ուլենշպիգելը, թափահարելով օդում իր գլխարկի զանգուլակներն ու թեքվելով Ֆիլիպ II կողմը, հայտարարում է. «Ես կարծում էի, որ Անտվերպենում ինձանից բացի ուրիշ խենթ չկա, բայց տեսնում եմ, որ քաղաքը լիքն է դրանցով: Եթե դուք ինձ ասեիք, որ պիտի թոչեք, ես չպիտի հավատայի, բայց երբ մի խենթ ծաղրածու գա և ասի ձեզ, թե ինքը թոչելու է, դուք նրան հավատում եք: Ես ինչպես կարող եմ թոչել, եթե թևեր չունեմ»:²⁴⁵

Ուլենշպիգելին նույնպես չի հաջողվում զվարճացնել արքային:

Այստեղ հարկ է տարբերակել խեղկատակի, չարաճճի ավագակի և հիմարի կերպարները. եթե հիմարի արարքներն ու խոսքերը գիտակցված չեն, ապա խեղկատակը մտավոր խեղումներ չունի, ճիշտ հակառակը. նա խելացի է և ունի հիասքանչ երևակայություն, նրա խոսքերն ու արարքները նպատակային են և ուղղված են ծիծաղ հարուցելու: Ինչ վերաբերում է չարաճճի ավագակին, ապա նա նույնպես առանձնանում է բացառիկ հնարամտությամբ, սակայն ի տարբերություն խեղկատակի՝ չարաճճի ավագակն «ինքն իր գլխի տերն է» և չի կատարում որևէ մեկի կողմից նախորոշված դեր:

Ուլենշպիգելի կերպարի ուսումնասիրությունն ամբողջացնելու համար հարկավոր է քննել նաև լարախաղացի կերպարին բնորոշ հատկանիշները: Հայտնի է, որ լարախաղացները կրկեսի դերասաններ են, որոնք ծնունդ են առել դեռևս Հին Հռոմից, Չինաստանից և Պարսկաստանից: Հայաստանում լարախաղացության մասին առաջին վկայությունները 5-րդ դարվա վաղեմություն ունեն: Սկզբում լարախաղացությունը թատերական ժանր էր համարվում, ներկայումս այն պահպանվել է որպես ժողովրդական արվեստի ճյուղ:

Լարախաղացի կերպարը գրականության մեջ խորհրդանշական ուրույն համակարգ ունի. Նշենք, օրինակ, երկրային ոլորտներից կտրվելու և երկնային ոլորտներին մոտենալու գործառույթը, կյանքի և մահվան միջև ձգվող նուրբ թելի խորհրդանշական իմաստը, կամ,

²⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 75-76

²⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 76

ինչպես Ուլենշպիգելի դեպքում՝ ամբոխին զվարճացնելու, միննույն ժամանակ դրանով գումար վաստակելու հարմարավետ միջոց. «Ուլենշպիգելը երկու ծառերի միջև կապեց մի պարան, որի վրա մի կիրակի օր երեկոյան ժամերգությունից հետո նա պարեց այնքան հաջող, որ թափառաշրջիկների բազմությունը ծափահարեց և ուրախ ճիչերով, ողջունեց նրան: Հետո նա իջավ պարանից և ներկաներին մեկնեց մի պնակ, որը շուտով լցվեց մանր դրամներով, բայց նա պնակը դատարկեց Սոռոկինի գոգնոցը և իր համար պահեց միայն տասնմեկ լիար»:²⁴⁶ Միննույն ժամանակ պարանի վրա բարձրանալու իր ունակությամբ նա կարողանում էր անորսալի մնալ իր չարաձճիություններից տուժածներից: Խորհրդանշական է նաև այն, որ լարախաղացի իր հմտությունների շնորհիվ նա միշտ բարձր էր կանգնած հասարակությունից:

Այսպիսով՝ Շառլ դը Կոստերի վեպի գլխավոր հերոսը ստեղծագործության առաջին մասում չարաձճի խաբեբայի, խեղկատակի և լարախաղացի կերպարների համադրություն է, կերպարներ, որոնք բնույթով անլուրջ են, ուստի և ամբողջովին անհամատեղելի հերոսական վեպի հիմնական գաղափարի հետ: Գրեթե անհնար է թվում, որ Թիլ Ուլենշպիգելի նման անպատասխանատու հերոսը մի որոշակի պահի կղաղարի չարաձճիություններ անել, դեն կնետի խեղկատակի զանգուլակավոր գլխարկը, կիջնի պարանից և կմիանա գյոգերին՝ դառնալով Ֆլանդրիայի ազատագրական պայքարի ոգին: Բհարկե նման կերպարանափոխությունը մեծապես պայմանավորված էր ինկվիզիցիայի դաժանության զոհ դարձած հոր՝ Կլասսի և մոր՝ Սոռոկինի մահվամբ, որոնց վրեժը լուծելու նեղանձնական կարիքը հետզհետե վերածվում է «քաղցրիկ Ֆլանդրիան» ազատ տեսնելու պահանջի: Նման հերոսի ընտրությամբ Շառլ դը Կոստերը ցանկանում էր ընդգծել օտար լծի տակ գտնվելու խնդիրն ու ազատության անհրաժեշտությունը, որը հերոսացնում է նույնիսկ Ուլենշպիգելի նման տրիկստերին:

²⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 46

Lusine Musakhanyan

**THE FEATURES OF THE KNAVE, THE BUFFOON AND THE
TUMBLER IN THE IMAGE OF THYL ULENSPIEGEL**

Through the analysis of the main hero of the novel «The Legend of Thyl Ulenspiegel and Lamme Goedzak» by Charles de Coster the author of the article reveals the features of the literary characters of the knave, the buffoon and the tumbler.

Лусине Мусаханян

**ЧЕРТЫ ПЛУТА, ШУТА И КАНАТОХОДЦА В ОБРАЗЕ ТИЛЯ
УЛЕНШПИГЕЛЯ**

На основе анализа образа главного героя романа Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» автор статьи выявляет в нем черты литературных персонажей плута, шута и канатоходца.

**ԷՔԶԻՍՏԵՆՑԻԱԼԻԶՄԻ ՈՐՈՇ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ
Թ.ՈՒԱՅԼԴԵՐԻ «ՍՈՒՐԲ ԼՅՈՒԴՈՎԻԿՈՍ ԱՐՔԱՅԻ ԿԱՍՈՒՐՉԸ»
ՎԻՊԱԿՈՒՄ ԵՎ «ՄԱՐՏԻ ԻԴՈՍՆԵՐԸ» ՎԵՊՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ Թորնթոն Ուայլդեր, էքզիստենցիալիզմ, Մարտր, ճակատագիր

20-րդ դարի ամերիկացի գրող Թորնթոն Ուայլդերի (1897–1975) աշխարհայացքն իրենից ներկայացնում է մի շարք փիլիսոփայական կատեգորիաների և գաղափարախոսությունների միաձուլում: Հեղինակի գրական ժառանգության ուսումնասիրողները հաճախ շեշտը դնում են նրա ստեղծագործություններում կրոնական և հումանիստական գաղափարների առկայության վրա՝ վերհանելով պլատոնիզմի, ազնուստիցիզմի, պերսոնալիզմի տարրեր: Ինքը՝ Ուայլդերը, ժխտում էր իր աշխարհայացքը որևէ սահմանումների միջոցով բնութագրելու հնարավորությունը՝ պնդելով, որ չունի որևէ փիլիսոփայություն՝ «պարզապես մի քանի հակասական գաղափար»²⁴⁷: Իր ստեղծագործությունների գաղափարական հիմքը գրողը ներկայացնում է որպես հակառակ ուղղություններով ընթացող երկու գնացքներ, որոնցից մեկը շարժվում է դեպի ժխտում և աթեիզմ, իսկ մյուսը՝ դեպի հավատք²⁴⁸:

Ուայլդերի աշխարհայացքի առանցքային բաղադրիչներից մեկը դարձավ էքզիստենցիալիզմը, որի դրսևորումները կարելի է տեսնել հեղինակի գրեթե բոլոր երկերում: Հոդվածի շրջանակներում կանդրադառնանք «Սուրբ Լյուդովիկոս արքայի կամուրջը» (The Bridge of San Luis Rey, 1927) վիպակին և «Մարտի իդոսները» (The Ides of March, 1948) վեպին: Երկու ստեղծագործություններում էլ Ուայլդերը՝ ի դեմ գլխավոր հերոսների, բարձրացնում է մի շարք կարևոր հարցեր, որոնք առանցքային են էքզիստենցիալիստական գաղափարախոսության մեջ:

Ուայլդերի՝ էքզիստենցիալիզմին անդրադառնալը պայմանավորված է մի շարք գործոններով. նախևառաջ, գրողի վրա մեծ

²⁴⁷ Niven P. Thornton Wilder: A Life. New York: HarperPerennial. 2012. P. 848

²⁴⁸ Simon L. Thornton Wilder, his world. Garden City, New York: Doubleday& Company, Inc., 1979. P. 298.

ազդեցություն է ունեցել խիստ կրոնական դաստիարակությունը, որին նա ենթարկվել է Չեֆուի Չինական միսիոներական գիշերօթիկ դպրոց հաճախելիս: Դեռևս երիտասարդ տարիքում նա փորձում է պատասխաններ տալ դարեր ի վեր եկող հարցերին: Բացի դրանից, Ուայդերը լքոռեն ուսումնասիրել է Ս.Կիերկեգորի, Ս.Հայդեգերի, Կ. Յասպերսի աշխատությունները, ինչպես նաև Ժ.-Պ.Սարտրի, Ա.Կամյուի թե տեսական, թե գեղարվեստական գործերը, նույնիսկ զբաղվել դրանցից մի քանիսի թարգմանությամբ, ինչն էլ հետք է թողել Ուայլդերի ստեղծագործությունների մեծ մասի վրա:

«Սուրբ Լյուդովիկոս արքայի կամուրջը» վիպակի հիմքում ընկած է ճակատագրի գաղափարը: Հեղինակն ընթերցողին տեղափոխում է հեռավոր Պերու, 18-րդ դարի սկիզբ՝ փորձելով բացահայտել մարդկային գոյության գաղտնիքը, գտնել «գոյի համընդհանուր բանաձևը»։ «Կամ մեր կյանքն ու մահը պարզապես պատահականություն են, կամ դրանք երկուսն էլ ի սկզբանե են կանխորոշված»:²⁴⁹ Վիպակում հնչեցված այս միտքը հանդիսանում է Ուայլդերի ստեղծագործության գաղափարական առանցքներից մեկը:

«1714 թ. հուլիսի 20-ին՝ ուրբաթ կեսօրին, փլվեց Պերուի ամենագեղեցիկ կամուրջը՝ խորխորատը նետելով հինգ ճամփորդների»²⁵⁰,– այս նախադասությամբ է սկսվում վեպը, որի շուրջ էլ ծավալվում է ստեղծագործության ողջ պլոտեն: Աղետի վկաներից է եղբայր Ջունիփերը, ով որոշում է պարզել, թե ինչու հենց այդ հինգ հոգին կործանվեցին. «Ցանկացած ուրիշ մեկը նրա փոխարեն, սրտի խորքում ուրախանալով, կարող էր մտածել. “Եվս տասը թույլ, և ես նունպես...”: Բայց առաջին միտքը, որ ծագեց եղբայր Ջունիփերի մոտ, այլ էր. “Ինչո՞ւ հենց այդ հինգը»²⁵¹: Վանահայր Ջունիփերը փորձում է հասկանալ հինգ մահացածների մահվան պատճառը: Հստակորեն երևում է, որ Ուայդերն իր հերոսի միջոցով բարձրաձայնում է հարցեր, որոնք կազմում են էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայության գաղափարական հիմքը. արդյո՞ք կամրջի փլուզումը պատահական է, թե՞ կանխորոշված. «Ոմանք ասում են, որ աստվածների համար մենք նման ենք ճանձերի, որոնց սպանում են տղաներն ամռան օրերին,

²⁴⁹ Wilder Th. The Bridge of San Luis Rey. N.Y. 1990. P.8 (թարգմ.՝ հեղ.)

²⁵⁰ Նույն տեղում, էջ 7

²⁵¹ Նույն տեղում, էջ 8

ումանք էլ ասում են՝ ընդկհակառակը, որ նույնիսկ ճնճողուկները փետուր անգամ չեն կորցնում, եթե Աստծո մատը խառը չէ»²⁵²:

Եղբայր Ջունիփերի համար այս ամենի հետևում թաքնված է մի գաղտնի, աստվածային Ծրագիր: Նա փորձում է թափանցել ողբերգության բուն պատճառի մեջ և նախաձեռնում է մահացածների կյանքի մանրակրկիտ ուսումնասիրություն, որպեսզի ապացուցի, որ այդ մարդկանց՝ կամրջի վրա գտնվելը բոլորովին էլ պատահականություն չէ: Հետագոտության արդյունք է դառնում գիրքը, որտեղ նա հավաքել էր մահացածների կյանքի մանրամասները: Ուայլդերը վեպում հանդես է գալիս որպես Ջունիփերի այդ աշխատության ուսումնասիրող՝ միննույն ժամանակ առաջարկելով իրադարձությունների սեփական մեկնաբանությունը:

Վեպը բաղկացած է երեք պատմություններից, որոնք միայն մասամբ են փոխկապակցված: Դրանք եզրագծվում են «Հնարավոր է՝ պատահականություն» և «Հնարավոր է՝ կանխորոշում» գլխագրերով: Ուսումնասիրելով մահացածների ճակատագրերը՝ եղբայր Ջունիփերը գալիս է այն եզրահանգման, որ մահը վրա է հասնում այն պահին, երբ վերջիններս պատրաստվում են նոր կյանք սկսել: Դա է պատճառը, որ մահը ստեղծագործությունում չի ընկալվում որպես ողբերգություն, քանի որ բոլոր հերոսները հասցրել են վերափոխաստավորել իրենց կյանքը, հասկանալ սիրո էությունը և հոգեպես մաքրվել:

Ուայլդերն իր վեպի հիմքում փորձում է դնել մարդու բարոյական վերածնության կարևորությունը, մինչդեռ էքզիստենցիալիստները բարոյականությունը տեսնում են անհատի ազատ կամքի արտահայտության մեջ: Մարդը, ըստ Ժ.-Պ.Մարտրի, բարոյականության միակ սկզբնաղբյուրը, նպատակն ու չափանիշն է: Այն հարցին, թե արդյոք Աստծո կողմից է ստեղծված երևույթների և գիտակցության գոյությունը, ֆրանսիացի հեղինակը տալիս է բացասական պատասխան, սակայն միաժամանակ նշում է, որ իր տեսությունն արմատապես տարբերվում է մնացած բոլոր տեսություններից այնքանով, որ նա վերջնական պատասխան չի տալիս Աստծո գոյության մասին հարցին: Եթե Մարտրը շեշտում է, որ էքզիստենցիալիզմը գալիս է ապացուցելու ոչ թե այն, որ Աստված գոյություն չունի, այլ առավելապես այն, որ, եթե անգամ Աստված գոյություն ունենար, դա ոչինչ չէր նշանակի, ապա Ուայլդերը, ի դեմս եղբայր Ջունիփերի, գալիս է այն համոզման, որ իր հերոսների

²⁵² Նույն տեղում, էջ 9

անսպասելի մահը չի կարող պատահականություն լինել: Ինքը՝ հեղինակը, ներկայացնելով իրերի ողջ էությունը, վերջնական պատասխան չի տալիս՝ ընթերցողին ազատ թողնելով իր եզրակացություններում:

Եթե «Սուրբ Լյուդովիկոս արքայի կամուրջը» վիպակում Ուայլդերն էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության գաղափարական հիմքը կազմող հարցերը բարձրացնում է ի դեմ եղբայր Ջունիփերի, ապա «Մարտի իդոսները» վեպում հանդես գալով Կեսարի անունից՝ նա հստակորեն ձևակերպում է իրեն հուզող հարցերի պատասխանը: Վեպը կրում է Մարտրի «էքզիստանցիալիզմը հումանիզմ է» աշխատության ակնհայտ ազդեցությունը: Համաձայն Մարտրի՝ չկան կանոններ, որոնք թելադրեն մարդուն, թե ինչպես պետք է գործել: Հետևաբար՝ մարդն ազատ է. նա նման է ներկայացման կեսին բեմում հանկարծ հայտնված դերասանի, որը ծանոթ չէ ներկայացման սյուժեին և նույնիսկ չգիտի պիեսի անվանումն ու իր դերը²⁵³: Դերասանն ինքը պետք է որոշի, թե ով է նա և ինչպես պետք է վարվի: Կարծես թե, հենց դա նկատի ունի Կեսարը, երբ իր օրագրում գրում է, որ կյանքը չունի ոչ մի ուրիշ իմաստ, բացի այն իմաստից, որ մենք ինքներս ենք նրան հաղորդում, և որ մարդը միայնակ է այս աշխարհում, «ուր չկան ուրիշ ձայներ, բացի իր սեփական ձայնից, մի աշխարհում, որը ո՛չ բարյացակամ է և ո՛չ էլ թշանամական նրա հանդեպ, այլ այնպիսին է, ինչպիսին մարդ ինքն է այն ստեղծել»²⁵⁴: Միևնույն ժամանակ Կեսարփիլիսոփան, ինչպիսին նա ներկայանում է վեպում, լի է հակասություններով: Եթե Մարտրը բացառում է արտաքին՝ գերբնական ուժերի առկայությունը, ապա Կեսարը տարակուսանքի մեջ է հայտնվում: Պատահական չէ, որ նա ոչնչացնում է հավահմանների (ավգուրների) կոլեգիան արգելելու մասին իր իսկ կողմից գրված հրովարտակը, և դա անում է ոչ այն պատճառով, որ պետական կրոնի բացակայությունը կարող է սնահավատությունն ընդհատակ ուղարկել և հավատալիքներին հաղորդել գաղտնի ու ստոր բնույթ, և ոչ էլ այն պատճառով, որ դա կարող է խախտել պետական կարգը: Պատճառներն այլ էին. ինչ-որ բան իր մեջ, իր ողջ ներքին էությունը խոչընդոտում է դրան. «Արդյո՞ք կարող եմ ես համոզված լինել այն բանում, որ մեր գոյությունը չի ղեկավարում ինչ-որ արտաքին ուժ և որ տիեզերքում չկա

²⁵³ Скирбекк Г. Гилье Н. История философии. М. 2000. С. 736.

²⁵⁴ Wilder Th. The Ides of March. N.Y. 1998, P. 74 (թարգմ.՝ հեղ.)

Խորհուրդ»²⁵⁵: Իր ուժերի վրա վստահ, տոկուն բնավորությամբ օժտված Կեսարը տարակուսանքի մեջ է հայտնվում, երբ խոսքը վերաբերում է մարդկային գոյությանը: Եվ դա պայմանավորված է մի շարք գործոններով:

Առաջինը տեսիլքներն են, որոնք այցելում են նրան ցավագարության նոպաների պահին: «Աշխարհում չկան նախանշաններ», – պնդում է Սարտրը: Ուայլդերի հերոսը դրանում համոզված չէ, քանի որ նոպաների ժամանակ նրա առջև բացվում է «աշխարհի հիասքանչ ներդաշնակությունը»։ «Ես լցվում եմ անսահման երջանկությամբ և վստահությամբ իմ ուժերի նկատմամբ: Ես ուզում եմ անգամ ճչալ, որպեսզի բոլոր կենդանի ու մահացած մարդիկ լսեն, որ չկա այս աշխարհում այնպիսի վայր, որտեղ երանություն չտիրի»²⁵⁶: Եվ այդ տեսիլքները, Կեսարի համոզմամբ, հիվանդագին ընկալման արդյունք չեն, ինչպես համարում է Սարտրը:

Երկրորդ պատճառը, որը ստիպում է Կեսարին տարակուսել, այն է, որ հերոսը համոզված չէ, որ իր ներկա քաղաքական դերը կանխորոշված չէ: Կեսարը, կարծես, հետևում է էքզիստենցիալիզմի կանոններին՝ փորձելով կերտել Հռոմն այնպես, ինչպես ինքն է այն պատկերացնում: Բայց, միևնույն ժամանակ, Կեսարը կասկածում է՝ արդյո՞ք նա ընդամենը գործիք չէ ճակատագրի ձեռքերում. «Չեմ կարող չժխտել այն փաստը, որ երբեմն ես զգում եմ, որ թե՛ իմ կյանքը, թե՛ Հռոմին ծառայելը որոշվում է ինչ-որ արտաքին ուժով»²⁵⁷:

Ըստ Կեսարի՝ մեկ այլ ոլորտ, որտեղ կարող է թաքնվել «խորհրդավոր ուժը», դա սերն է և բարձր պոեզիան: Դրանով էլ բացատրվում են Կեսարի ու Կատուլուսի փոխհարաբերությունները: Ապացույց կարող է ծառայել Ազինոս Պոլիոնի նամակը՝ ուղղված Վերգիլուսին և Հորացիուսին: Վեպի իրադարձությունների զարգացման ողջ ընթացքում Կեսարը, կարծես, փորձում է ինքն իրեն համոզել արտաքին ուժերի բացակայության մեջ, փորձում է հավատալ, որ մարդն, իսկապես, ինքն է իր ճակատագրի տնօրենը, սակայն նրա վարքը հակառակն է վկայում: Այդ առումով ուշագրավ է վեպի հետևյալ դրվագը. Կլոդիայի տանը կազմակերպված ճաշկերույթի ժամանակ հյուրերը (այդ թվում՝ Կեսարը և Կատուլուսը) քննարկում են պոետների դերը. արդյո՞ք նրանք Աստծո ընտրյալներ են, թե՞

²⁵⁵ Նույն տեղում, էջ.80

²⁵⁶ Նույն տեղում, էջ.81

²⁵⁷ Նույն տեղում, էջ. 96

սովորական մահկանացուներ: Մինչ Կատուլուսը աստվածների ու մարդկանց փոխհարաբերությունների մասին մի առասպել է պատմում, Կեսարը գնում է դեպի դուռը, սակայն ճանապարհի կեսին ջղաձգության մեջ ընկնում է հատակին: Պատահական չէ, որ էպիլեպսիայի նույն վրա է հասնում հենց այդ պահին: Դա էլ, ըստ Ուայլդերի, պատճառ է հանդիսանում Կատուլուսի՝ Կեսարի նկատմամբ վերաբերմունքի կտրուկ փոփոխման, որն առաջին անգամ տեսնում էր Կեսար մարդուն. «Պոետը, որը տեսավ ինչպե՞ս պարտությամբ անարգված վսեմություն, այլևս դադարեց կծու էպիգրամներ ուղղել Կեսարի հասցեին»²⁵⁸:

Ուայլդերն այս խորհուրդներն առաջարկում է որպես այլընտրանք այն էքզիստենցիալիստական ենթադրությանը, որ տիեզերքում չկա իմաստ, այսինքն՝ հավանական է, որ երբ սիրո, բարձր պոեզիայի, Կեսարի էպիլեպսիայի և նրա հզորության նախնական պատճառները հնարավոր է բացատրվեն մարդկայինի սահմաններում, ապա դրանց վերջնական պատճառները կարելի է գտնել մի իմաստավից և կանոնակարգված տիեզերքում՝ Աստծո մեջ: «Մարտի իդոսները» վեպի հիմքում ընկած է այն հեգնանքը, որը նկարագրում է տիեզերքի ընթացքը և որը կայանում է Մարտի «անիմաստ»-ի Ուայլդերի «անճանաչելի»-ով փոխարինման մեջ: Առաջին հայացքից կարելի է ենթադրել, որ Ուայլդերը Կեսարի կերպարով բարձարացնում է էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության սարտյան ենթադրությունները, սակայն հետո նա որոշակիացնում է այդ ենթադրությունները՝ հաստատելով Խորհրդի առկայությունը:

Այսպիսով, Ուայլդերի վեպն իր բնույթով բանավեճ է Մարտի հետ. Ուայլդերը Կեսարի առջև է դնում այն խնդիրները, որոնք կանգնած են էքզիստենցիալիստների, մասնավորապես, Մարտի առջև, սակայն հեղինակը բոլորովին այլ տեսանկյունից է նայում այդ խնդրին և այլ լուծում առաջարկում: Իր հերոսի միջոցով, նա, փաստորեն, ժխտում է Մարտի «էքզիստենցիալզմանը հումանիզմ է» աշխատության մի շարք դրույթներ:

²⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 101.

REFLECTION OF SOME THESES OF EXISTENTIALISM IN “THE BRIDGE OF SAN LUIS REY” AND “THE IDES OF MARCH” BY TH. WILDER

Keywords: *Wilder, existentialism, Sartre, destiny*

Existentialism is one of the main components of Th. Wilder's ideology. This article discusses the expression of some essential theses of the movement in "The Bridge of San Luis Rey" and "The Ides of March". In both novels the author raises issues that were central for existentialists, especially Sartre. However, if in "The Bridge of San Luis Rey" Wilder comes to ambiguous conclusions, "The Ides of March" can be regarded as a dispute with Sartre.

Соня Апрецова

**ОТРАЖЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ПОЛОЖЕНИЙ
ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В ПОВЕСТИ Т. УАЙЛДЕРА
«МОСТ КОРОЛЯ ЛЮДОВИКА СВЯТОГО» И В РОМАНЕ
«МАРТОВСКИЕ ИДЫ»**

Ключевые слова: *Уайлдер, экзистенциализм, Сартр, судьба*

Экзистенциализм является одной из основных составляющих мировоззрения американского писателя Т. Уайлдера. В данной статье рассматриваются проявления основных положений данного направления в повести «Мост короля Людовика Святого» и в романе «Мартовские иды». В обоих произведениях автор, в лице главных героев, поднимает вопросы, которые находились в центре внимания экзистенциалистов, в частности, Сартра. Однако, если в первом из рассматриваемых произведений автор приходит к неоднозначным выводам, то второе представляет собой очевидную полемику с Сартром.

ПОЭЗИЯ СИЛЬВИИ ПЛАТ: СЛОВО ЗВУЧАЩЕЕ

Ключевые слова: массовая культура, «свое», «чужое», аудиозапись, экспрессивность

Современная поэзия приобретает грани, недоступные ей в прошлые века в силу, в частности, отсутствия многочисленных технических новшеств, которыми оперирует человечество сегодня в самых разных сферах. Поэзия стала, если можно так выразиться, объемнее, многограннее, многоаспектнее. Ее бытование расширилось и усложнилось. Сегодня стихотворение можно не просто записать на бумаге для дальнейшего прочтения, его можно нарисовать, передать в музыке, снять к нему видеоряд и, что представляется наиболее безыскусным, записать на пленку (уже уходящую в прошлое с наступлением эпохи интернета и цифровых технологий, но новую и волнующую во времена Сильвии Плат). Безусловно, авторы и раньше читали свои стихи вслух, не говоря уже о дописьменной эпохе, когда это было единственно возможное средство передачи предания от человека к человеку, от поколения к поколению. Однако только в XX веке стало возможным записать это прочтение, сделать уникальный опыт воспроизводимым и тиражируемым. И в данном случае тиражируемость трактуется как явление бесспорно положительное, дающее нам возможность услышать голоса поэтов, живших за десятилетия до нас, попробовать уловить чувства и оттенки, недоступные стихам на бумаге.

Сильвия Плат, американская писательница и поэтесса, автор нескольких сборников стихов, получившая всемирную известность после публикации во многом автобиографического романа «Под стеклянным колпаком», с огромным интересом относилась ко всему современному и прогрессивному. Ничто не оставляло ее равнодушной, все новое – от кинематографа до рекламы – влекло и завораживало поэтессу. Неудивительно, что Плат с искренним энтузиазмом приняла предложение сотрудничать с ВВС, где она участвовала в различных передачах и дискуссиях, и, что представляет основной интерес для настоящей статьи, читала свои стихи. Для Плат коммуникация всегда была одной из основных целей искусства: *«I feel that this development of recording poems, of*

speaking poems at readings, having records of poets, I think this is a wonderful thing. I'm very excited by it. In a sense, there's a return, isn't there, to the old role of the poet, which was to speak to a group of people, to come across»²⁵⁹.

Исследователи не раз отмечали, что поэзия Сильвии Плат знаменует новую поэтическую традицию в американской литературе. В ее творчестве и творчестве современников мы наблюдаем отход от сухой академичной лирики Уистена Хью Одена, в которой неизменно доминирует разумное начало, и тенденцию следования традициям, родоначальником которых часто называют Дилана Томаса. Именно его голос, страстный и убежденный «разбудил спавших поэтов Америки»²⁶⁰. Несмотря на то, что и Дилан Томас, и Оден (до эмиграции) – поэты английские, здесь нет никакого противоречия, так как в первой половине XX века трудно провести четкую грань между американской и английской поэзией. До Дилана Томаса поэтические чтения представляли собой скорее академические заседания – достаточно послушать записи Одена или Элизабет Бишоп, чтобы уловить доминировавший тон – сухой, безличный дискурс. Своей манерой чтения Дилан Томас бросил вызов этой тенденции. Он наглядно продемонстрировал, что поэтическое чтение может быть событием, исполненным чувства, драматизма. Он вернул в звучащую лирику личность. И хотя нет свидетельств личного знакомства Сильвии Плат с Томасом (лично она общалась как раз с Оденем еще во время обучения в Smith College), она, несомненно, была прекрасно знакома с его творчеством. После приезда в Кембридж в 1956 году и знакомства с будущим мужем Тедом Хьюзом, Плат все пристальнее изучает все английское, пытается и сама писать, как англичанка, и, хотя самое непосредственное влияние на ее творчество исходило именно от Теда Хьюза, старшие современники также привлекали ее внимание наряду с классиками английской поэзии. В интервью Питеру Орру Плат признается: *«Когда я была в колледже, я была ошеломлена и поражена современными поэтами: Диланом Томасом, Йейтсом, Оденем (я даже была без ума от него и всё, что тогда*

²⁵⁹ Plath, Sylvia. Interview to Peter Orr// The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets. Ed. Peter Orr. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. – P. 170.

²⁶⁰ Simpson, Louis. Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell. London: Macmillan Press, 1978. – P. 37.

писала, было отчаянно «оденовским» [Audenesque]). Теперь я как бы снова начинаю возвращаться назад, например, я обращаюсь к Блейку. И потом, конечно, слишком дерзко заявлять, к примеру, о том, что поэт творит под влиянием, скажем, Шекспира: Шекспира читают, вот и всё»²⁶¹ (Перевод мой – Е.Б.).

Повторимся, что именно Дилан Томас одним из первых принес страсть и эмоцию, личность в читаемое вслух стихотворение, и здесь напрашиваются параллели с Сильвией Плат. Именно личность мы слышим и в чтении собственных стихотворений Сильвией Плат. Она помогает слушателю, подсказывает, намекает. Стихотворение на бумаге дает читателю больше свободы варьировать и интерпретировать. Стихотворение звучащее – диктатор, оно заставляет нас подчиниться воле и настроению автора.

Сильвия Плат не раз подчеркивала, что при работе над стихотворением она уделяла особое внимание его звучанию, произнося вслух рождающиеся строки. Слово звучащее имело огромное значение для ее творческого видения мира. Часто, говоря о произведениях, вошедших в сборник «Ариэль», Сильвия Плат повторяла, что стихи эти написаны для ушей, а не для глаз: это стихи, написанные вслух. Интересно, что в английской поэтической традиции, ученицей которой во многом была Сильвия Плат, подобное «слушание» стихов берет начало еще в викторианскую эпоху, когда поэты уделяли особое внимание стилю, ритму, рифме. Именно тогда усиливается эстетическое начало в поэзии, возрастает роль просодии, возникает буквально одержимость звуком, музыкой стиха, все метрически значимые элементы стихотворения: длинные и краткие, ударные и безударные слоги, паузы оказываются в центре внимания. Так Уистен Хью Оден отозвался об Альфреде Теннисоне, одном из самых ярких представителей викторианской поэзии: «У него замечательный слух, пожалуй, лучший среди английских поэтов; при этом он, несомненно, самый глупый из них»²⁶². Можно поспорить с несколько категоричным суждением Одена об интеллектуальной ценности произведений Теннисона, однако

²⁶¹ Plath, Sylvia. Interview to Peter Orr// The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets. Ed. Peter Orr. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. – P. 170.

²⁶² “He [Tennyson] had the finest ear, perhaps, of any English poet; he was also undoubtedly the stupidest”. Auden, Wystan Hugh. Forewords and Afterwords. Selected by Edward Mendelson. London: Faber and Faber, 1973. – P. 222.

акустическая составляющая его стихов удивительна, он «слышал» свои стихи, которые наполняются смыслом именно при прочтении вслух. То же самое можно сказать и о стихах Плат, с той разницей, что ее голос дошел до нас.

Обращение к просодии, к звучанию стихов характерно именно для поздних произведений Плат, большая часть которых вошла в сборник «Ариэль». В интервью Питеру Орру Плат так описывает изменения в характере ее стихотворений: *«Сейчас я не могу прочесть вслух ни одного стихотворения из моей первой книги «Колосс». Я писала их не для чтения вслух. Они, честно говоря, наводят на меня скуку. Стихи, которые я только что прочла, написанные недавно, должны звучать, я говорю их сама себе...»*²⁶³. Сильвия Плат убеждена, что это изменение в манере письма – новая черта ее творчества, и происходит она именно от проговаривания стихотворений вслух в процессе работы над ними. *«Технически, мне нравится быть предельно музыкальной и лиричной, нравится, когда звуки поют. Я не люблю, когда поэзия швыряет себя кусками прозы. <...> и мне нравится, когда рот полон звуков, преисполненных смысла <...>. Я испытываю счастье, когда я знаю, что все мои звуки многочисленным эхом пронизывают всю ткань стиха»*²⁶⁴.

Какое же место занимает «слово звучащее» в творчестве поэтессы? Какую цель преследовала Плат, записывая свои стихи? Первое объяснение – стремление к бессмертию через творчество, и в этом Сильвия Плат, безусловно, не оригинальна. Она стремится к

²⁶³ Plath, Sylvia. Interview to Peter Orr// The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets. Ed. Peter Orr. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. – P. 170.

²⁶⁴ В оригинале цитата целиком звучит так: «Technically, I like it to be extremely musical and lyrical, with a singing sound. I don't like poetry that just throws itself away in prose. I think there should be a kind of constriction and tension which is never artificial yet keeps in the meaning in a kind of music, too. And again, I like just good mouthfuls of sound which have meaning.... At first I started in strict forms – it's the easiest way for a beginner to get music ready-made, but I think that now I like to work in forms that are strict but their strictness isn't uncomfortable. I lean very strongly toward forms that are, I suppose, quite rigid in comparison to free verse. I'm much happier when I know all my sounds are echoing in different ways throughout the poem». McClatchy, J. D. Short Circuits and Folding Mirrors// Gary Lane (ed.) Sylvia Plath: New Views on the Poetry. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1979. – P. 21.

тому, чтобы до потомков не просто дошли ее произведения, но и ее голос как неотъемлемая часть ее личности и поэзии.

Надо отметить, что для самой Плат подобная «встреча» с голосом ушедшего человека носила полумистический характер и вызывала больше вопросов, чем ответов. В дневниковой записи от 21 января 1958 года мы читаем: «*A cardboard wrapped packet of a record for Ted, complements of Oscar Williams, whom we have never met. His dead poetess-wife's face looms pale, high-cheekboned, with lowered eyes, out of the shiny record-cover... For what reason? To haunt us with her live words, her live voice, she who lies somewhere rotten, unstitching stitch by stitch? ... So, blown ghost, she comes to our tea, more substantial than [sic] many inarticulate mortals. That is strange: the deadness of a stranger who is somehow never dead – the knife of death unfelt, the immortals hovers in our heads*»²⁶⁵. Возможно, именно этот подарок американского поэта Оскара Уильямса – запись голоса его умершей супруги, поэтессы Джин Дервуд (Gene Derwood) – заставил Плат переосмыслить записи собственного голоса как путь к бессмертию. Реакция Плат, судя по дневниковой записи, была весьма противоречивой: она заморожена, напугана, высказывает отторжение и, одновременно, романтизирует саму идею и образ умершей поэтессы.

В это время сама Плат, молодая и амбициозная поэтесса, добившаяся уже определенного успеха, не раз размышляет о природе своего собственного поэтического голоса: «*What is my voice? Woolfish, alas, but tough. Please, tough*»²⁶⁶. Надо отметить, что амбициозность оставалась доминантой личности Плат на протяжении всей жизни. Ее не мог не волновать вопрос, будет ли кто-нибудь слушать ее живой голос тогда, потом, когда она будет «*unstitching, stitch by stitch*»? Впервые Сильвия Плат записывает стихотворение для BBC почти за год до получения памятного подарка, в 1957 году. Тогда она отправила несколько стихотворений в программу The Poet's Voice. Стихотворения не приняли, но Плат со свойственным ей упрямством и целеустремленностью продолжает попытки. Со временем голос ее становится все увереннее, уходит напряженность и некоторая искусственность, нарочитость. Так, если мы сравним две записи стихотворения

²⁶⁵ Plath, S. The Journals 1950-1962. Ed. By Karen V. Kukil. London: Faber and Faber, 2001. – Pp. 314-315.

²⁶⁶ Там же. – P. 315.

Spinster от 18 апреля 1958 года и от 5 июня 1961, окажется, что вторая запись на более чем на 10 секунд длиннее, что говорит о более свободном, вдумчивом прочтении. Первые записанные стихотворения вошли в сборник *Colossus*. Сама Плат в интервью Питеру Ору подчеркивала, что эти стихотворения не были написаны для чтения вслух. Возможно, этот факт также отчасти объясняет скованность и порой слышимый дискомфорт автора при записи ранних стихов. В поздних стихотворениях ориентация на произнесение слух играет стилеобразующую функцию, Плат делает выбор в пользу языка, звучащего более естественно, рифмы все более приближаются к разговорной речи, больше не режут слух. В результате ее записи все чаще принимаются на BBC. Ее голос регулярно звучал в радиопередачах между 20 ноября 1960 года и 10 января 1963. Всего было записано 17 радиопередач, из которых 7 сохранились в архиве BBC.

Многие западные критики обращались к записям Плат, причем их характеристики часто носят глубоко метафорический характер. Так, поэт-критик Joseph Donald McClatchy откликнулся на запись стихотворений Плат, сделанную в Спрингфилде, Массачусетс, в 1958 году, следующими словами: «*The earnestness and opulence of her earlier work is apparent in the poet's delivery. This is a world of forest-shadow and mirror sheen, of sculptured silence and watery tangles, and Plath's singing style – rich and exact – matches the weave of the work*»²⁶⁷. Все эти эпитеты можно перенести со звучащего голоса на язык лирики поэтессы, сочный, богатый и точный.

Дикция Сильвии Плат, по мнению писательницы Синтии Озик (Cynthia Ozick), является «*burnished, precise, almost inhumanly perfected*»²⁶⁸ (отполированная, точная, почти нечеловечески совершенная), однако только в случае с поздними стихотворениями создается впечатление, что Плат действительно переживает и проживает свои слова, а не просто придает интеллектуальным размышлениям. Характеристика Синтии Озик «*inhumanly perfected*» интересным образом перекликается со строками самой Плат. В

²⁶⁷ «Это мир тенистых лесов и зеркального блеска, скульптурной тишины и темных заводей» (перевод мой – Е.Б.) McClatchy, J. D. “Sylvia Plath”, *The Voice of the Poet: Sylvia Plath*. New York: Random House Audio Books, 1999. – Pp. 12-13

²⁶⁸ Ozick, Cynthia. “Smoke and Fire”, *Yale Review* 89 (2001). – P. 99.

стихотворении «Мюнхенские манекены» (28 января 1963) она пишет: «*Perfection is terrible, it cannot have children*»²⁶⁹. При этом Сильвия Плат всю жизнь оставалась перфекционисткой, стремясь достичь совершенства, что, возможно, и стало одной из причин ее трагического ухода.

Как уже подчеркивалось ранее, перелом в стиле Плат и переход к стихам, предназначенным для чтения вслух, происходит на позднем этапе творчества, когда поэтесса работает над стихотворениями, большая часть которых вошла в сборник «Ариэль». Сборник занимает чрезвычайно важное место в творчестве Сильвии Плат, так как, по мнению многих исследователей, именно в нем она окончательно обрела свой уникальный, неповторимый голос, свой стиль. Немного ранее стихотворений, вошедших в сборник, Плат пишет поэму «Три женщины», которая стала своеобразным мостом от «Колосса» к «Ариэлю», о чем говорит постепенное «*изменения стиля от начала ко второй части, а также то, что поэма была написана для чтения вслух*»²⁷⁰ (перевод мой – Е. Б.). По многократным утверждениям самой поэтессы, именно в это время она стала работать над стихами, которые обязательно должны звучать, и поэма «Три женщины» стала важным шагом в совершенствовании новой техники. Как заметил А. Альварез, «*the difference, in short, is between finger count and ear count<...> And she could only write poems out loud when she discovered her own speaking voice, that is, her identity*»²⁷¹.

Далеко не все современники с восторгом восприняли эту новую тенденцию, подразумевающую публичность, своеобразный *coming out* поэтов. Франк Кермод (Frank Kermode), автор предисловия к сборнику интервью, данных Питеру Орру разными поэтами, в частности, высказал опасение, что новая поэзия все

²⁶⁹ Plath, Sylvia. *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper and Row, Publishers, 1981. – P. 262.

²⁷⁰ Hughes, Ted. Note to the collection “Winter Trees” by Sylvia Plath. London: Faber and Faber, 1972.– P. 7.

²⁷¹ Alvarez, A. *The Poetry of Sylvia Plath: A. Alvarez Discusses the Work of the American Poet who Died in London Earlier This Year*. BBC Third Programme, London, September 23, 1963 broadcast, British Library (SA).

больше приближается к «псевдо-событиям телевидения и полуправде рекламы»²⁷².

Особый интерес вызывают примеры, когда при прочтении так или иначе меняется текст стихотворения, добавляются или изменяются слова. Незадолго до смерти Плат записала стихотворение *Fever 103*, добавив сразу несколько строк, отсутствующих в опубликованной версии. После слов «the sin, the sin» звучат строки, относящие слушателя в прошлое, возможно, в эпоху испанской инквизиции: «*Oh, autodafe!// The purple men, gold-crusted, thick with spleen// Sit with their hooks and crooks and stoke the light*».²⁷³ Эти строки добавляют еще один штрих в ткань стихотворения, представляющего собой своеобразный обзор истории Западной цивилизации, истории пыток, угнетения и уничтожения. Хиросима и Холокост уходят корнями в далекое прошлое, в инквизицию.

Это не единственный пример изменений, вносимых в стихотворения при записи или публичных чтениях. Возможно, это частично объясняется характером аудитории, перед которой выступала поэтесса. Если выступление в колледже или библиотеке имеет более академичный характер и предназначено для узкой аудитории, то передачи BBC носят публичный характер и предназначены для широкого круга слушателей. Иногда аудиозапись предшествовала публикации стихотворения, и в этих случаях также можно найти расхождения. Так при чтении вслух стихотворения *Sow* (1957) Плат явно произносит «tits»²⁷⁴, тогда как в опубликованном варианте стихотворения слово заменено на «teats» (соски): «*To halt for a swig at the pink teats*»²⁷⁵. Возможно, первый вариант показался Плат вульгарным и недостаточно поэтичным, хотя позже слово это встречается в ее стихах.

²⁷² Kermodé, Frank. Preface to Peter Orr *The Poet Speaks // The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*. Ed. Peter Orr. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. – P. ix.

²⁷³ Sylvia Plath reading *Fever 103*. <https://www.youtube.com/watch?v=w00SREXcSUs> (: 9.11.2016); *The Poet Speaks*. London: Argo/Decca, 1965.

²⁷⁴ Sylvia Plath reading *Sow*. <https://music.yandex.ru/album/899317/track/8630193>.

²⁷⁵ Plath, Sylvia. *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper and Row, Publishers, 1981. – P. 61.

Записи стихотворений Сильвии Плат в исполнении автора – уникальный пример того, как женщина-поэт осмысляет и переживает свои собственные строки. Пример Плат тем более интересен, что расцвет ее творчества и рассматриваемые акустические эксперименты приходится на самое начало 60-х, время, когда женщины все чаще заявляют о своем праве говорить и быть услышанными. При этом Сильвия Плат следует как американской традиции, начало которой положил Дилан Томас, так и классикам английской поэзии, уделявшим пристальное внимание акустическому звучанию стиха, среди которых особое место занимает Альфред Теннисон. Для Плат записанное слово выступает в нескольких ипостасях. Прежде всего, обращает на себя внимание собственно фонетическая сторона стиха, его «разговорное», естественное, благозвучное воспроизведение. При этом не менее важной для Сильвии Плат остается и мистическая составляющая – запись голоса дает поэтессе веру в своеобразное бессмертие, в то, что и после ее смерти голос ее продолжит звучать. В XX веке поэты все активнее участвуют в публичных шоу, дают интервью и читают собственные произведения и произведения других авторов, разрушая, таким образом, модернистский идеал поэта – кабинетного ученого.

Ekaterina Barinova

THE POETRY OF SYLVIA PLATH: THE WORDS PRONOUNCED ALOUD

Key words: mass culture, "own", "alien", recordings, expressiveness.

Sylvia Plath always showed great interest in everything new and progressive, such phenomena as cinema, advertisements, radio and audio recordings really fascinated the poet. There is no wonder that she willingly accepted BBC invitation to prepare some radio programs where she was to read her poetry. Her performance was highly personal and significantly differed from W.H. Auden and Elizabeth Bishop. S. Plath enjoyed her own voice and created her late verses to be pronounced aloud. The preserved recordings are interesting from different points of view, including different variations in their contents, which allow numerous opportunities for interpretation and explanation.

СИНТЕТИЗМ В РОМАНЕ И.А.БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

Ключевые слова: синтетизм, феноменологический роман, житийная биография, аллюзия, контаминация.

«Бунину все время не везет»²⁷⁶ – так в 2001 году озаглавил свою статью Борис Липин. Литературоведы возмутили «попытки» Н.Берберовой и В.Лаврова приписать Бунину «тост за здоровье за Сталина», «грязный намек» М.Рощина в адрес В.Н.Муромцевой-Буниной (которая на самом деле всего лишь жалела Л.Зурова), киносценарий Д.Смирновой, которая приписала Г.Кузнецовой и М.Степун лесбийские отношения.

В последнее десятилетие «очернительная» тенденция преодолена. Критики, литературоведы, лингвисты, психологи ставят первого нобелевского лауреата из числа русских писателей на самые высокие пьедесталы – как творческие, так и личностные. И, тем не менее, говоря о буниноведении XXI века, впору назвать статью: «Бунину опять не везет».

Вместо стремления принизить значимость творческого наследия обнаружилась новая тенденция: делать икону из Бунина и его творений. Г.Климова и В.Плешков в своих диссертациях видят *«попытку особого богоприсутственного настроения ряда его произведений»*²⁷⁷, уверяют в *«христианской сути характера И.А.Бунина, не понятого ни современниками, ни нами»*²⁷⁸. Однако цитаты из бунинских дневников, приводимые ими в подтверждение этой мысли, говорят, скорее, об обратном: запись *«о неотмщенности за эти оскорбления, о том, что слишком многое*

²⁷⁶ Липин Б. Бунину все время не везет. http://lipin21.narod.ru/rec_01.html 10.11 2011.

²⁷⁷ Плешков В.В. Концепция человека в творчестве И.А.Бунина. Дис. ... к.ф.н. Елец. 1997. С.45.

²⁷⁸ Климова Г.П. Творчество И.А.Бунина и М.М.Прищвина в контексте христианской культуры. Дис...д.ф.н. М, 1993. С.364.

прощал, не был злопамятен, да и до сих пор таков»; «Жизнь нам Господь Бог дает, а отнимает всякая гадина»²⁷⁹.

Е.Пономарев и Е.Болдырева в этом направлении продвинулись еще дальше и назвали нобелевский роман И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева «житийной биографией»²⁸⁰. Однако прежде, чем мы приступим к анализу жанровой специфики бунинского романа, отметим, что разночтения, диаметрально противоположные оценки бунинского наследия во многом обусловлены и сложной, порой противоречивой личностью Бунина, презиравшей всяческие «-измы» и рамки. Исследователи не раз отмечали философский эклектизм Бунина, причудливую смесь философских и религиозных доктрин в его письмах, произведениях, эссе. Одни критики подчеркивают близость Бунина к православию²⁸¹, другие называют его ветхозаветным²⁸², третьи – додуховным²⁸³, языческим, некоторые декларируют связь с буддизмом²⁸⁴ и конфуцианством²⁸⁵, одни пишут о целомудрии²⁸⁶ как отличительной черте Бунина среди современников, другие – об эротизме и «темных аллеях греха»²⁸⁷.

²⁷⁹ Там же. С.363.

²⁸⁰ Пономарев Е. Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. №1; Болдырева Е.М. «Автобиографический метатекст И.А.Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: автореф. дис... д.ф.н. Ярославль. 2007.

²⁸¹ Плешков В.В. Концепция человека в творчестве И.А.Бунина. Дис. ... к.ф.н. Елец. 1997. Климова Г.П. Творчество И.А.Бунина и М.М.Пришвина в контексте христианской культуры. Дис...д.ф.н. М. 1993.

²⁸² Котельников В.А. Ветхозаветность у Бунина //Христианство и русская литература XX в. – сб II – ИРЛИ РАН. Спб. 1996.

²⁸³ Ильин И.А. О тьме и просветлении. М. Медиакнига. 1991. С.78.

²⁸⁴ Марулло Т.Г. Рассказ Бунина «Братья»: апология буддизма //И.А.Бунин и русская литература XX века. По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А.Бунина. М. Наследие. 1995.

²⁸⁵ Мэн Сю-юнь Символика природы в поэзии Бунина//И.А.Бунин и русская литература XX века. По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А.Бунина. М, Наследие. 1995.

²⁸⁶ Кустов О. Паладины. http://zhurnal.lib.ru/k/kustow_o/glava_3_bunin.shtml 17.08.2007.

²⁸⁷ Ильин И.А. О тьме и просветлении. М, Медиакнига. 1991. С.78.

Отсутствие косности мышления, впечатлительность и импульсивность писателя находили свое отражение и в его поэтике. Широко известно высказывание В.Ходасевича о поэтике Бунина: «...Бунин ... окопался на до-символистских позициях»²⁸⁸. Однако это замечание относится лишь к поэзии Бунина. Л.Выготский²⁸⁹ и А.Жолковский²⁹⁰ еще в середине прошлого века убедительно показали, что в лучших своих новеллах Бунин использовал достижения модернизма. Их наблюдения относятся преимущественно к зрелому периоду творчества. А начинал Иван Алексеевич в традициях натуральной (гоголевской) школы (рассказ «Танька» и др), на рубеже 19-20 вв. проявил себя как ярко выраженный романтик. В этом плане программным является рассказ Бунина «Над городом» (1903 г.) *«И однажды, поднявшись на верхнюю ступеньку, вдруг увидел я на колоколе барельефный лик строгого и прекрасного Ангела Великого Совета и прочитал сильное и краткое веление: “Благовестуй земле радость велию”»* (выделено мной – К.М.) ...»²⁹¹

Однако обилие катаклизмов, пережитых Буниным (первая русская революция, мировая война, Февральская и Октябрьская революции, гражданская война), предопределили холодную объективность, беспощадное бичевание национальных пороков. Бунин вновь приближается к натурализму – однако на сей раз к французскому. Ознакомившись с трудами Чезаре Ламброзо, он приходит к биологической концепции личности. В этом плане показателен рассказ «Безумный художник». В начале рассказа художник собирается создать полную света картину, изображающую «рождение нового человека». Однако в итоге его работы появляется нечто противоположное: *«На картоне же, сплошь расцвеченном, чудовищно громоздилось то, что покорило его воображение в полной противоположности его страстным мечтам. Дикое, черно-синее небо до зенита пылило пожарами, кровавым пламенем дымных разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с давленниками чернели на*

²⁸⁸ Владислав Ходасевич. О поэзии Бунина <http://khodasevich.ouc.ru/oroezii-bynina.html> 03.11.2015.

²⁸⁹ Выготский Л.С. Легкое дыхание // Психология искусства. М. Искусство. 1968.

²⁹⁰ Жолковский А. Блуждающие сны. М. Наука. 1994.

²⁹¹ Бунин И.А. Собр.соч.. в 6 томах. М. Худлит. 1988. Том II. С.180.

*огненном фоне. Над всей картиной, над всем этим миром огня и дыма, величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нем, окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста. Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную челюсть, с разбегу подавшись вперед, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец».*²⁹²

Попытки определить жанровую природу романа «Жизнь Арсеньева» так же разновекторны и порой противоречивы, как и оценки творчества Бунина: автобиографический роман, модернистская биография, роман в стиле импрессионизма, углубление реализма, феноменологический роман, антироман, житийная биография, сплав феноменологического романа и житийной биографии.

Автобиографическим назвали «Жизнь Бунина» его современники – Б.Зайцев, а также секретарь Бунина А.Бахрах. Этого определения в дальнейшем старались избегать, учитывая энергичные возражения автора. Известный буниновед О.Сливицкая выделила три уровня перцепции в романе: юного Арсеньева, зрелого Арсеньева и автора, охарактеризовав роман как «модернизированную автобиографию»²⁹³. Критики, декларирующие импрессионизм Бунина в романе, как правило, цитируют один и тот же отрывок: *«На Московской я заходил в извозчиью чайную, сидел в ее говоре, тесноте и парном тепле, смотрел на мясистые, алые лица, на рыжие бороды, на ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мной два белых чайника с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибаетесь – только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!»*²⁹⁴

При этом опускается контекст XI главы пятой книги. В 1932 году, когда Бунин во Франции продолжал работу над романом, в газете «Правда» появилась программная статья, в которой впервые соцреализм назван новым ведущим течением и дано его

²⁹² Бунин И.А. Указ. Изд. Том IV. С.204.

²⁹³ Сливицкая О.В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина) // Царственная свободы: О творчестве И.А.Бунина. Воронеж. 1995. С.26.

²⁹⁴ Бунин И.А. Собр. соч.. в 6 томах. М. Худ.лит. 1988. Том V. С.201.

определение. Нам неизвестно, знаком ли был Бунин с этой статьей, но в вышеупомянутой статье воспроизводится дух статьи (которая, по мнению искусствоведа Соломона Волкова, принадлежала Сталину): *«Писать! Вот о крышах, о калошах, о спинах надо писать, а вовсе не затем, чтобы “бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений”»*²⁹⁵

Таким образом, «импрессионизм Бунина» – это средство противопоставить себя соцреализму и критическому реализму. Значимой вехой в изучении романа стал фундаментальный труд Ю.Мальцева «И.А.Бунин 1870-1953». Исследователь отметил, что «Жизнь Арсеньева» – *«это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия... Жизнь сама по себе как таковая вне ее апперцепции и переживания не существует, объект и субъект слиты неразрывно в одном едином контексте...»* Следовательно, по Мальцеву, мы имеем дело с первым в русской литературе «феноменологическим романом»²⁹⁶. Е.Пономарев и Е.Болдырева назвали бунинский роман «житийной биографией»²⁹⁷. Одна из последних работ на эту тему – диссертация. А.Смоленцева «Роман И.А.Бунина “Жизнь Арсеньева”: “контексты понимания” и символика образов». Пытаясь создать собственную концепцию, Смоленцев попытался объединить подходы Мальцева и Болдыревой, охарактеризовав «Жизнь Арсеньева» как сплав феноменологического романа с житийной биографией. Мы рассмотрим в данной статье главные аргументы Смоленцева, однако изначально следует подчеркнуть, что на терминологическом уровне его определение некорректно: житийный жанр не может быть феноменологическим, поскольку в житийном жанре герой называет себя великим грешником, а автор доказывает его святость: субъект и объект никак не могут быть слиты воедино.

²⁹⁵ Там же. С.200.

²⁹⁶ Мальцев Ю.В. Иван Бунин 1870-1953. Франкфурт-на-Майне. изд.Посев. 1994.С.320.

²⁹⁷ Пономарев Е. Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. №1; Болдырева Е.М. «Автобиографический метатекст И.А.Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: автореф. дис... д.ф.н. Ярославль. 2007.

Поскольку «Жизнь Арсеньева» объявляется «житийным жанром», каждый поступок Арсеньева (даже не самый благовидный) рассматривается едва ли не как свершение библейского масштаба. Так, например, А.Смоленцев обещает вскрыть символическое пространство бунинского романа и узловым эпизодом провозглашает убийство девятилетним героем грача. По Смоленцеву, убийство грача символизирует победу над смертью. *«В символическом пространстве художественного мира «Жизни Арсеньева»: творчество (мир творчества) – это то, «оружие» («Кинжал»), которым может быть побеждена смерть («Грач») – Творчество – это Бессмертие».*²⁹⁸

Согласиться с данным выводом Смоленцева означает променять литературоведение на черную магию. Помимо этого «птичку жалко» – и не только нам, но и Бунину, который, по словам В.Н.Муромцевой-Буниной до конца жизни раскаивался в этом поступке. Во-вторых, убийство в мире Бунина, как правило, вопиет о возмездии и уж точно не приносит «победу над смертью», «Бессмертие».

Для того, чтобы доказать неотделимость «Жизни Арсеньева» от житийного жанра, А.Смоленцев утверждает, что бунинскому роману *«не просто не чужды “проблемы борьбы с инстинктом”»*, но что в «Жизни Арсеньева» противостояние инстинкта и Духа – является *«основным конфликтом произведения и разрешается со всей очевидной авторской трактовкой, безоговорочной победой Духа над инстинктом»*²⁹⁹. Изменившая супругу Тонька и Арсеньев молоды и красивы, однако их связь порою сопровождается вспышками ненависти. *«Потом то любила, то нет, – временами бывала не только равнодушна, холодна, но даже враждебна, – и эти постоянные смены чувств, всегда непонятные, неожиданные, совершенно изнуляли меня. Я порой тяжело ненавидел ее, а вместе с тем даже и тогда одна мысль о ее серебряных сережках, о том нежном и милом, еще очень юном, что было в ее губах, в овале нижней части лица и в опущенных узких глазах, одно воспоминание о грубом запахе ее волос, смешанном с запахом платка, приводило меня в трепет».*³⁰⁰

²⁹⁸ Смоленцев А.И. Роман И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева»: «контексты понимания» и символика образов. Дис. к.ф.н. Воронеж. 2012. С.122.

²⁹⁹ Там же. С.53.

³⁰⁰ Бунин И.А. Собр. соч. в 6 томах. М., Худлит. 1988. Том V. С.124.

Исходя из этого эпизода, А.Смоленцев приходит к выводу, что в описании половой страсти, инстинкта Бунин «следует святоотеческой традиции» и, в частности, Феофану Затворнику. Однако в дневниках, письмах Бунина в конце 20-х-начале 30-х годов (время работы над романом «Жизнь Арсеньева») нет ни одного упоминания о чтении церковной литературы. Феофана Затворника Бунин за свою долгую жизнь не упоминает ни разу. Другое дело – русские классики (Толстой, Чехов, Тургенев, Гоголь), сохранились десятки свидетельств того, что Бунин их регулярно перечитывал. На мой взгляд, истоки непростых отношений между Тонькой и главным героем романа лежат в романе «Отцы и дети» (который Бунин, несмотря на свое неоднозначное отношение к Тургеневу, всегда высоко ценил). В XVIII главе Одинцова увлечена Базаровым и романтическим вечером просит его остаться с ней. Базаров объясняется в любви, однако терпит неудачу.

– Нет? – Базаров стоял к ней спиною. – Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно... Вот чего вы добились.

Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задышался; все тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая – страсть, похожая на злобу (выделено мной – К.М.) и, быть может, сродни ей... Одинцовой стало и страшно и жалко его. (...)

Она не тотчас освободилась из его объятий; но мгновенье спустя она уже стояла далеко в углу и глядела оттуда на Базарова. Он рванулся к ней...

– Вы меня не поняли, – прошептала она с торопливым испугом. Казалось, шагни он еще раз, она бы вскрикнула... Базаров закусил губы и вышел.³⁰¹

Базаров отвергает религию, культуру, поэзию, музыку, да и в целом искусство – все то, что облагораживает инстинкт. В результате «тяжелая страсть», что-то «похожее на злобу» в его взгляде отталкивает от него Одинцову. Арсеньев и Тонька на десяток лет моложе Базарова, они еще не успели проникнуться скепсисом, но их связь, эгоистическая и бездуховная, также задыхается в тисках чувственности.

³⁰¹ Тургенев И.С. «Записки охотника». «Отцы и дети». М, Детская литература. 1981. С.223.

Сцена взаимного соблазнения Тоньки и Алексея Арсеньева также отсылает нас не к Феофану Затворнику, а русской классике, точнее, к самому любимому Буниным роману – «Анне Карениной»:

Я присел на корточки, поглядывая на ее ноги и раскрытую черную голову, уже весь внутренне дрожа, но притворяясь, что люблюсь на угли, на их жаркий багряно-темный свет... потом неожиданно сел рядом с нею, обнял и завалил ее на пол, поймал ее уклоняющиеся горячие от огня губы ... Кочерга загремела, из печки посыпались искры...

На крыльцо я выскочил после того с видом человека, неожиданно совершившего убийство, перевел дыхание и быстро оглянулся, -- не идет ли кто?³⁰²

Ср. у Л.Н.Толстого: «Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этой страшною ценою стыда. Стыд перед духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством.³⁰³

Тема очищенного эроса в романе «Жизнь Арсеньева» затронута, на самом деле, лишь однажды. В заключительной пятой части уже после «бегства» Лики Арсеньев находит в ее спальне икону Богородицы. В его размышлениях у иконы проглядывается довольно-таки прозрачная аллюзия на «Мадонну» Пушкина, точнее, контаминация (поскольку пушкинский мотив обыгрывается, а не повторяется): «Потом была другая ночь. Тот же скудный свет свечи в неподвижном молчании спальни. За черными окнами ровно кипит в темноте ночной дождь глухой осени. Я лежу и смотрю в передний угол – в его треугольнике висит старая икона, на которую она молилась перед сном: старая, точно литая доска, с лицевой стороны крашеная киноварью, и на этом лаково-красном поле образ Богородицы в золотом одеянии, строгой и скорбной, – большие, черные, запредельные глаза в темном ободке. Страшный

³⁰² Бунин И.А. Собр. Соч., в 6 томах. М. Худлит. 1988. Том V. С.123.

³⁰³ Толстой Л.Н. Собр.соч. в 12 томах. Том VII. М. Правда. 1987. С.168.

*ободок! И страшное, кощунственное соединение в мыслях: Богоматерь – и она, этот образ – и все то женское, что разбросала она тут в безумной торопливости бегства.*³⁰⁴

Смоленцев, посвятивший пушкинским мотивам в творчестве Бунина отдельный параграф своей диссертации, по непонятным причинам не заметил этой контаминации. Быть может, если бы заметил, то не стал бы выносить в свои тезисы утверждение о том, что в романе Бунина эрос очищается верой.

Бунинский текст однозначно показывает, что «очищение Эроса» не происходит, и Пушкин, его гармоническая личность, остается недостижимым идеалом, приблизиться к которому возможно лишь отчасти (через пустыню одиночества). В целом в «Жизни Арсеньева» нет чудесных преобразений, назидательных заключений. Не потому ли так осторожен Ю.Мальцев, полагавший, что *«невозможно выразить философские и эстетические взгляды Бунина (заключенные в этом “романе”, как впрочем, и в других его произведениях, в рациональных категориях. Едва ли мы пытаемся сделать это... как сразу все опускается на порядок ниже и теряет ту иррациональную и невыразимую логически глубину, которая составляет магическую тайну этой книги)»*.³⁰⁵

Для того, чтобы выразить, необходимо, во-первых, избавиться от схоластических штампов, которыми «грешат» наши учебные пособия. Таких, как этот: *«Мы должны преклонить голову перед Буниным за то, что он сохранил человеческое достоинство истинного русского писателя до последних дней своей нелегкой и многострадальной жизни»*³⁰⁶. Впрочем, знания о многострадальной жизни могли бы быть полезными для понимания того, как взгляд Арсеньева от грубого натурализма ранней молодости обретает умудренность символистского мировидения. Двадцатилетний герой ненавидит полицейского за то, что «у него толстые и жирные икры», хотя смотрит на него со спины и ничего не знает о нем. Нечто аналогичное наблюдал А.Бахрах в жизни Бунина, который считал,

³⁰⁴ Бунин И.А. Собр. соч. в 6 томах. М. Худ.лит. 1988. Том V. С.243.

³⁰⁵ Мальцев Ю.В. Иван Бунин 1870-1953. Франкфурт-на-Майне, изд. Посев. 1994. С.320.

³⁰⁶ Климова Г.П. Творчество И.А.Бунина и М.М.Пришвина в контексте христианской культуры. Дис...д.ф.н. М. 1993. С.367.

что может по малейшим деталям, по «чуть взбухшей вене»³⁰⁷ на икре женщины определить характер наблюдаемого человека. И хотя критики в один голос с самого начала своих трудов говорят о выдающейся творческой натуре Арсеньева, последний в начале романа далеко не Моцарт. Его нетерпимость и ограниченность, постоянное подавление с его стороны творческой свободы Лики, его непобежденный гедонизм и любовь к женской натуре в самых различных проявлениях отталкивают от него главную героиню, что становится началом переворота. Жизнь превращается в пустыню, а Лика становится символом потерянного рая, первой, невинной любви. Это нам подсказывают и мысли Арсеньева около иконы. Для героя Лика что-то очень дорогое и все-таки не святыня, ради которой он забудет все прочие радости. Пушкиным Арсеньев не стал, Лика не стала Мадонной. Полноценного символизма в «Жизни Арсеньева» нет: в отличие от Андрея Белого, у Бунина нет сознательной установки на символизм и его роман нельзя назвать символистским. Однако роман «Жизнь Арсеньева» символичен в той мере, в какой всегда символично подлинное искусство: в нем показано, как юный Арсеньев от сентиментализма и натурализма (начинает он свое творчество, как и писатели «гоголевской» школы с описания уличного шарманщика) «взрослеет» до символистски умудренного восприятия жизни. Каждый период в жизни Арсеньева имеет свой стиль, свой язык, неотделимый от жизненной позиции. Через свое взросление Арсеньев проходит вековой путь русской литературы. При этом приближение к символизму означает возвращение к Пушкину – горячо любимому с детства, а некоторые литературные направления и жанры осмыслены Буниным иронически. Осмелюсь заметить, что в этом и заключается подлинный «символический круг» времени и пространства романа.

По мнению современных литературоведов (проф. М.Г.Меркулова и др.), синтетизм является главным отличительным признаком русской прозы конца XX – начала XXI вв. Несмотря на кажущуюся фрагментарность мира в бунинском романе, хронологически разные куски мира отнюдь не случайны, они объединены синтезом, лучи от разных этапов в жизни героя в финале романа тянутся к одной точке.

³⁰⁷ Бахрах А. Бунин в халате //Бахрах А. Бунин в халате и другие портреты. М, Вагриус. 2005. С.321.

Известный советский литературовед В.Лакшин в восьмидесятые годы вопрошал: «*Искусство Бунина неподражаемо, но не идут ли от него генетические тупички?*»³⁰⁸ Следует признать, что Лакшин отчасти прав. От творчества Бунина действительно отходят тупики... для соцреализма. Однако для литературы конца XX века и начала XXI роман Бунина является прорывом, предвозвестником синтетизма.

Կոնստանտին Մարտիրոսյան

ՄԻՆԹԵՏԻԶՄԸ Ի.ԲՈՒՆԻՆԻ «ԱՐՄԵՆԵՎԻ ԿՅԱՆՔԸ» ՎԵՊՈՒՄ

Հիմնաբաներ. սինթետիզմ, ֆենոմենոլոգիական վեպ, վարք սրբոց, ակնարկ, կոնստանտինացիա

Տվյալ հոդվածում ուսումնասիրվում է վեպի հետազոտման պատմությունը և բացահայտվում է Ի.Բունինի վեպի սինթետիզմը, առանց որի անհնար է բնորոշել ժանրի առանձնահատկությունները: Դրանով իսկ ապացուցվում է 21 դարի ռուս գրականության ժառանգականությունը բունինյան վեպի հանդեպ:

Konstantin Martirosyan

**SYNTHETISM IN THE NOVEL «THE LIFE OF ARSENIIEV» BY
I.BUNIN**

Key words: synthetism, phenomenological novel, Lives of Saints, allusion, contamination.

The article examines the history of study of “The Life of Arseniev” by I.Bunin and reveals synthetism of the novel, without which it is impossible to define the peculiarities of the genre. Thus, the author of the article proves that 21th century Russian literature develops Bunin’s traditions.

³⁰⁸ Лакшин В. Чехов и Бунин – последняя встреча // Пять великих имен. М. Современник. 1988. С.499.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЭПИСТОЛЯРНОГО ЖАНРА

Ключевые слова: эпистолярное наследие, эпистолография, дружеское письмо, письма-протесты, письма-исповеди, письма в редакцию, писательский эпистолярный.

*Перестаньте хоть на время читать то, что пишут
живые о мертвых; читайте то, что писали о живых
давно умершие люди....*

О. Кромвель

Сегодня, держа в руках полновесные тома эпистолярия писателей, творивших в XVIII, XIX, XX веках, понимаешь, какое это огромное духовное и культурное богатство. Антуан де Сент-Экзюпери в своей повести «Планета людей» писал: «Единственная настоящая роскошь – это роскошь человеческого общения». Письмо, как одно из основных составляющих этого общения, на протяжении многих веков являлось главным эталоном культурно-исторического развития отдельных наций и государств. «Столбцы», «свитки», «цидульки», «манускрипты», «пиески», «physionomies», «челобитные», «грамотки», «поклоны», «автографы» – все эти разновидности эпистолярного жанра в корне восходят к древнегреческой «epistolē» (письмо), которая, будучи одной из самых древних форм письменности, общения, обмена информацией, позволяет «захватывать жизнь эпохи по ее горячим следам», они «в большей степени, чем литературные послания, позволяют расслышать индивидуальный голос человека конкретной исторической эпохи...., эпистолярные памятники истории позволяют увидеть прошлое через прямую речь живших тогда авторов писем. Сопоставление речей дает возможность представить историю как связь людей».³⁰⁹

Высокого расцвета эпистолография достигла в эллинистическую эпоху, получив широкое распространение как в

³⁰⁹ Поньрко Н.В. Эпистолярное наследие Древней Руси XI-XIII века. СПб. Наука. 1992. С.4

греческой, так и в римской литературе. Наиболее популярные виды письма: «выдуманное» и «подлинное» – отразились в творчестве греческих софистов Алкифрона (конец II, начало III века нашей эры), Филострата (III век нашей эры), римского императора IV века Юлиана. Созерцая окружающее, философы впервые используют эпистолярный жанр в качестве сюжетобразующего литературного приема. Жанр прозаического письма воспринимает мотивы эллинистической любовной поэзии. Превалирующая функция письма – поучать и наставлять в лице вымышленных адресатов всех современников: «Румяна, которыми подкрашивают губы и щеки, – препятствия для поцелуев; к тому же они заставляют подозревать, что на лице уже заметны признаки старости «...», поэтому брось эти притирания и не добавляй ничего к своей красоте, а то я распишу всем, какая ты старуха, раз ты расписываешь себе лицо»³¹⁰. Из Древней Греции через Византию эпистолярный жанр перекочевал в Древнерусскую литературу. С XI по XV века основные темы древнерусского летописного эпистолярного жанра – патриотические. Письма служили призывом к борьбе с татаро-монгольским игом, объединению Руси в единое централизованное государство, пресечению междоусобиц среди князей. XVI в русской литературе прошел под знаком делового, политического эпистолярного жанра. Процесс отмежевания от господствующих в обществе и литературе религиозных веяний не замедлил сказаться и в эпистолярном жанре. Характерная черта эпохи, отличающая ее от предыдущих и последующих – элитность эпистолярного жанра. Письма в XVI веке пишут не писатели и не рядовые граждане, а избранные. Группа публицистов во главе с Иваном Пересветом специально наблюдает за пороками общества и информирует об этом царя. Именно в эпоху правления Ивана Грозного эпистолярная публицистика из церковной превращается в деловую. Впервые выразителем интересов дворянства выступает не церковь, а молодые дворяне. Эпистолярным шедевром эпохи следует считать известную переписку царя Ивана Грозного с «перебежчиком» князем Курбским. «Эпистолии» изменнику боярину адресуются не одному человеку, а читателям будущих поколений и содержат в себе весь пласт современной эпистолярной публицистики. «Это круто замешанный и остро приправленный

³¹⁰ Цит. по: Грабарь-Пассек М.Е. Памятники позднего Античного ораторского и эпистолярного искусства II-V века нашей эры. М. Наука 1964. С.44

памфлет, содержащий и мемуары, и исторические экскурсы и политические рассуждения, и личные выпады»³¹¹.

Начиная с XVIII века, эпистолярный жанр активно внедряется во все сферы жизни. Необычайное распространение светский эпистолярный получает под воздействием литературного сентиментализма. Этому во многом способствует присущий письму «культ сентиментальной дружбы». Домашние, личные альбомы с вписанными или вклеенными автографами знаменитых деятелей современности придают эпистолярию любовно-идиллический характер: «...речь идет о романтической поре с ее повышенным интересом к творческой личности, к документальной или легендарной истории жизни писателей, с характерным для тех лет поветрием на издания мемуаров, дневников, частных писем»³¹². Окончательное формирование эпистолярного жанра состоялось в XIX веке. В этот период особой популярностью у писателей пользуются формы «дружеского письма». Их можно обнаружить в переписке Пушкина, Тургенева, Вяземского, Гоголя. XIX век ознаменовался настоящим эпистолярным бумом в творчестве великих классиков. Зачастую тома переписки Герцена, Белинского, Достоевского, Толстого, Чехова читаются с не меньшим увлечением, чем их художественные произведения. К ним можно смело обращаться как к своеобразной энциклопедии наиболее ярких имен и событий культурной жизни России XIX века.

Политические и социальные катаклизмы и последовавшая эпоха террора в России наложили свой отпечаток на развитие эпистолярия в XX веке. Дружеская, бытовая гармония и философско-исповедальные откровения здесь сменяются жесткими рамками господствующей идеологии. Письма превращаются в орудие для запугивания, порабощения и приручения. Методы работы спецслужб в 20-е – 30-е годы включают в себя термин «грязный эпистолярный», ключевой формой которого становится страшное понятие «донос».

На фоне затухающего писательского и бытового эпистолярия в XX веке происходит трансформация писем из любительской в профессиональную сферу. Большое распространение получают

³¹¹ Будовниц И.У. Русская публицистика XVIII века. М.–Л. Изд. АН СССР. 1947. С.62

³¹² Алексеев М.П. Неизданные письма иностранных писателей XVIII-XIX веков. М.–Л., Изд. АН СССР. 1960. С.23

различные жанры эпистолярной публицистики. Письма-протесты, письма-жалобы, письма-исповеди, открытые письма, став частью самостоятельного жанра журналистики, превращаются не просто в средство общения, «но и в инструмент эффективного воздействия на широкий круг читателей»³¹³, «постановку, требующую предварительного обсуждения и коллективного решения». В своей основе эти эпистолярные формы непременно восходят к лучшим традициям русской публицистики XIX века. Так, например, термин «открытое письмо» еще в 1846 году благодаря датскому королю Христиану VIII, перейдя из немецкой прессы, прочно осел в русской публицистике. Впоследствии к жанру неоднократно обращались Белинский в известном зальцбрунском «Письме Гоголю», Чернышевский в «Письмах без адреса» Л. Толстой в статье - письме «Не могу молчать». «Жанр больших возможностей, боевое оружие в арсенале <...> публицистики»³¹⁴ находится на вооружении современной прессы и по сей день. Локальные боевые конфликты, социальные пороки общества, притеснения национальных меньшинств – таков неполный перечень основной тематики открытых писем. Особенно активно формы открытого письма использовались нашими соотечественниками в период обострения карабахского конфликта. Армянская пресса конца 80-х изобилует обращениями к президенту СССР, видным представителям советской интеллигенции (Открытое письмо академику А.Д. Сахарову. Советский Карабах. 1988. 20 июля), высшим должностным лицам правительства (Председателю Комитета особого управления Нагорно-Карабахской автономной области Вольскому А.И. Советский Карабах. 1989. 23 июля).

Война в Ираке, борьба с терроризмом, активная политика российского правительства по уничтожению теневого бизнеса также стали причиной целого ряда открытых обращений в современной прессе. Открытое письмо горняков Донбасса президенту Бушу: «Перестаньте воевать. Будем уголь добывать». (Московский комсомолец. 2003. 13 января). Открытое письмо В.В. Путину: «Предприниматели России против олигархов» (Трибуна. 2004. 11 мая). «Письма-корреспонденции», «письма-статьи», «письма-

³¹³ Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М. Аспект Пресс. 2000. С.213

³¹⁴ Карасев П.С. Открытое письмо–публицистический жанр // В кн. Проблемы газетных жанров. Л. Изд. Ленинградского ун-та. 1962. С.60

очерки» сегодня являются основной движущей информационной силой большинства авторитетных печатных изданий, а рубрики «письма в редакцию», «читатели сообщают», «из свежей почты» – не уступают по рейтингу первым полосам популярных газет. *«Письмо в газету < ... > уже не есть частное письмо, частная жалоба, а документ: автор своим письмом стремится произвести политическое действие, он обращает внимание общества на известное ему дело, выявляет его причины, часто предлагая и соответствующие средства исцеления зла»*³¹⁵. Исходя из этих принципов, каждое издание разрабатывает свои методы работы с редакционной почтой, которые заключают в себе следующие способы: найти конкретную, жизненную зацепку для освещения какого-нибудь злободневного вопроса, поставить его на широчайшее обсуждение самих читателей, суммировать все письма и отклики, поступающие в редакцию, закончить дискуссию изложением редакционной точки зрения. Детальный и конкретный анализ почты каждой редакции может дать определенное представление о том, что находится в фокусе внимания читателя, волнует его, радует или огорчает. Так, например, одна из популярных российских газет «Комсомольская правда» уже много лет ведет на своих страницах специальную рубрику «газета – читатель – газета». В случае «комсомолки» эпистолярный является материально-информационной базой для последующего выявления проблем и общественных болячек. В номере от 25-го апреля 2005-го года помещена статья «Рейтинг московских очередей», в которой представлены три наиболее вопиющих случая бессмысленного простаивания москвичей в очередях: подача документов в ГИБДД, Пенсионный фонд, налоговую службу и очередь в Кремль. В основе статьи лежат письма-жалобы пострадавших в этих очередях москвичей. Однако толчком или «сигналом» к написанию писем в редакцию послужила опубликованная несколькими номерами ранее пространная статья корреспондента Сергея Черных об очередях у металлоискателей, стоящих перед входом в Кремль. Статья сопровождается следующим редакторским пояснением: «После нашей заметки в редакцию посыпались ваши письма и звонки. Оказалось, что эта очередь еще «цветочки», а «ягодки» в других местах». (Комсомольская правда. 2005. 25 апреля – 1 мая, с. 8).

³¹⁵ Калинин М.И. О корреспондентах и корреспонденциях. М. Искусство. 1958. С.117

Таким образом, «...письма являются своеобразным компасом, по которому редакция может каждодневно проверять себя, правильно ли она ведет дело, вызывает ли своими выступлениями общественный отклик, на который рассчитывала»³¹⁶. Важной стороной газетного эпистолярия является статус письма как источника социологической информации. Получая огромный письменный поток в редакцию, газета может сама констатировать наличие того или иного общественного мнения. Таким образом, помимо выявления пороков общества, ее болезненных точек и устранения этих пороков при помощи ответных писем в учреждения или инстанции, письма являются еще и своего рода «барометром социальной жизни». Получая огромное количество писем-жалоб, писем-протестов, писем-исповедей, газетчики их не комментируют, а отталкиваясь от авторского письма, привлекают новые факты, шире и глубже раскрывая содержание. Посредством эпистолярного жанра читатели сами превращаются в невидимых соборов, которые исправно представляют на суд обществу злободневные проблемы окружающей современности. (Подробнее о газетном эпистолярном жанре см.: Верховская А.И. Письмо в редакцию и читатель. М. 1972).

Подлинными эпистолярными сочинениями тесно граничат с дневниковыми записями и мемуарами, с документальной прозой, воспоминаниями. Известна функциональная роль эпистолярного жанра как основы для создания художественного сюжета. В мировой и особенно в русской литературе XIX века можно перечислить с десятком произведений, ставших известными под жанровым названием «романа в письмах». Пройдя эволюцию становления через сложившийся в Западной Европе новый жанр сентиментальной, путевой, дневниковой прозы, во многом продолжавшей опыты Л. Стерна, в русской литературе письма становятся художественным источником, позволяющим правдиво отображать намеченную писателем сюжетную канву. Закат эпистолярного жанра и, в первую очередь, творческого письма начался со второй половины XX века. Сегодня письмо из обыденной, реальной жизни перешло в виртуальное пространство. На смену полным обаяния и душевной теплоты текстам пришли свержзвучковые форумы, странички, чаты, электронные «e-mail», «аськи», «мсн-мессенджеры», «смски» в режиме «хенди».

³¹⁶ Василенко А. Письмо // Журналист. 1973. № 8. С. 35

Начавшийся с папирусов, глиняных и берестяных табличек древнейший жанр в наши дни переживает своеобразный ренессанс, перекочевав на экраны компьютерных мониторов. Популярная фронтовая поговорка наших дедов: «лети с приветом, вернись с ответом», сегодня в буквальном смысле воплотилась в действительность благодаря всемирной паутине. Однако при всей революционности нововведений смена носителя текста сути не затрагивает: она прежняя – открыть себя другому, а заодно и себе самому. Творя свой собственный «мессидж» и, нажимая на send, вряд ли кто-то задумывается о том, что пишет не одному конкретному получателю и вносит свой скромный вклад в развитие жанра, в становление стиля, свойственного сегодняшнему дню.

Перечисленные особенности эпистолярных традиций, несмотря на глубокие идейные различия важнейших памятников, свидетельствуют о той особой роли, которую письмо играло в общемировой и особенно русской культуре и о степени ее значимости. Письма – не простые бумаги. Они хранят прикосновение и дыхание их авторов. И в наше время сохранилась порода людей, для которых учреждение почты – своего рода храм. Цепочка «Письмо – Ожидание – Ответ» приобретает магическую силу, влияющую на всю их жизнь.

Эпистолярный жанр это всегда монолог, человек, который решил написать письмо, высказывает собственные мысли и чувства, делится своими впечатлениями, дает советы и указания или наоборот, спрашивает их. Письмо представляет собой нечто материальное: его можно взять в руки, перечитать, в общем, это всегда какая-то память или документ. Частное письмо более интимно, далеко не все письма рассчитаны на то, что их будут читать посторонние люди.

Из большого количества жанрово-тематических видов глобального явления под названием эпистолярий особо следует выделить понятие творческого, писательского эпистолярия. Во все времена существовала и сугубо частная переписка, и переписка, изначально имевшая или со временем приобретающая значение культурного факта для своей эпохи. Уникальность сохранившихся эпистолярных памятников русских писателей в том, что «их письма – это еще одна книга, мало чем уступающая по своему интересу и

значению художественным произведениям»³¹⁷. Как справедливо заметил немецкий писатель Жан Поль Рихтер: «Книги – это обширные письма к друзьям, письма – это лишь тонкие книги для всех людей»³¹⁸. В конце 1909-го года, размышляя о важности эпистолярного наследия для более адекватного понимания душевного мира, замыслов и произведений многих литераторов, Василий Розанов в очерке «О письмах писателей» предсказывал: *«Со временем литературная критика вся сведется к разгадке личности автора или авторов. И вот в этот зрелый, августовский или сентябрьский период истории литературы, письма авторов, посмертно собранные и напечатанные, приобретут необычайный интерес, значительность и привлекательность»*³¹⁹ для исследования жизни, исторических и творческих замыслов плеяды великих людей в самый активный «период особенно острого самосознания и самоопределения личности». Письма как своеобразная «творческая лаборатория» это «ключ к подноготной писателя». В них творец явно смотрит *«на что-то свое – то самое, которое знает лучше всех на свете, чем одержим»*³²⁰. Они с топографической и мистической точностью вычерчивают чернобелые зигзаги творчества писателя. Они еще живые, они дышат, волнуются, кровоточат, хотя со времени написания прошло немало. Они написаны «сокровенным человеком». И если стать лицом к истоку переписки, то отчетливо будет видна даль времени и неповторимая уникальность судьбы писателя. Наша задача – прикоснувшись к ней, анализировать, исследовать, сопоставлять.

Сегодня существуют серьезные возражения по поводу принадлежности эпистолярной формы к отдельному жанру. Так, Н.Л. Степанов отвергает идею существования единого эпистолярного жанра. *«Говорить о каком-то «жанре» писем в отдельности невозможно. Для определения жанра надо иметь дифференцирующие от других жанров специфические признаки. В письмах этого нет. Конечно, можно говорить о жанре писем*

³¹⁷ Степанов Н.Л. Поэты и прозаики. М. Художественная литература. 1966. С.92

³¹⁸ Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20 томах. Т.17. М. Художественная литература. 1965. С.4

³¹⁹ Розанов В. О письмах писателей. М. Советский писатель. 1965. С.80

³²⁰ Твардовский А.Т. Письма о литературе. М. Советский писатель. 1985.С.5

вообще, но и здесь, и там это одинаково ничего не дает для уяснения сложности явления. Ни конструкция, ни стиль письма не развиваются в пределах какого-то одного ряда. Письмо живет чужими рядами, поэтому в пределах «эпистолярного жанра и стиля» часто можно наблюдать сосуществование различных стилей и жанров. *Жанра писем sui generis нет*, – делает вывод Н. Степанов, – *есть различные группы писем, которые должны быть рассмотрены отдельно*³²¹. Против выделения эпистолярного жанра как самостоятельного возражает и С.С.Аверинцев, который также считает, что взаимодействие эпистолярной формы с другими жанрами это не «жанровый гибрид», не явление «эпистолярного жанра» с отдельными чертами другого жанра, а нечто гораздо более простое – рассуждение, или увещание, или биография в письме: не отклонение от нормы, а норма, ибо «под знак» письма *«может быть поставлен текст, характеризующийся содержательными и формальными приметами любого литературного жанра»*³²². Данные утверждения содержат спорные моменты. Жанр письма характеризуется индивидуальными приметами как содержательными, так и формальными и выполняет две функции – информативную и коммуникативную: адресант должен, во-первых, отобрать материал, во-вторых, соотнести его с личностью адресата. По замечанию В.Б. Шкловского, письмо «ограничивает пишущего уже тем, что он точно представляет себе адресата и его восприятие». Как отмечает А.М. Малахова, *«письма всегда рассчитаны на определенную личность – на адресата. В этом отношении переписка по сути своей есть творчество не только индивидуальное, но и совместное, потому что автор письма всегда имеет в виду личность адресата, свои с ним отношения, его интересы, взгляды»*³²³. Ориентация на конкретную личность дает возможность использовать своеобразный код. «Представляется совершенно естественным, что адресант и адресат обладают

³²¹ Степанов Н.Л. Дружеское письмо XIX века // Сборник статей Русская проза. Л. Академия. 1926. С.77

³²² Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции // Языки русской культуры. М. Школа. 1996. С.199

³²³ Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // “В творческой лаборатории Чехова”. М. Наука. 1974. С.215

полностью идентичной кодовой природой»³²⁴. Наличие кода определяет такие специфические черты письма как «недоговоренность, фрагментарность, намеки»³²⁵.

Итак, письмо – *«это тип текста, отличающийся завершенностью, которая проявляется в наличии абсолютно клишированного конца, литературно-обработанный, обладающий такими категориальными признаками, как информативность, локально-темпоральная соотнесенность, целостность <...>, имеющий ярко выраженную прагматическую ориентированность на достижение перлокутивного эффекта в виде ответного письма или действия»*³²⁶. Все вышесказанное убедительно доказывает существование «единого эпистолярного жанра». Думается, споры, связанные с его наличием или отсутствием, в первую очередь обусловлены спецификой самого письма, которое как явление словесности в равной мере принадлежит двум сферам – общекультурной и литературной. Формы *«приватного сообщения и самораскрытия», выработанные «в самой приватной жизни и быту, – частное письмо, интимный дневник, исповедь»*³²⁷, – проникли в сферу литературы и закрепились как жанр, привнеся особенности, присущие эпистолярному повествованию. Как «литературный жанр» предлагает рассматривать письмо У.М. Тодд, отмечая, что *«вдумчивое изучение жанра точнее, нежели априорный отказ от этой задачи, сможет определить границы его свободы»*³²⁸. Как общекультурное явление, как явление частной жизни письмо претерпевало существенную трансформацию, изменяясь под влиянием эпохи, среды, автора; как явление литературное оно должно было сохранить в своей памяти ряд

³²⁴ Лотман Ю.Н. Феномен культуры. Труды по знаковым системам // Ученые записки Тартуского государственного ун-та. Тарту: 1978. Выпуск 463. С.48

³²⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. Наука. 1977. С.256

³²⁶ Данилко М.И. Нижникова Л.В. Глумова Н.А. Типы коммуникационных отношений “автор-читатель” в художественной и документальной прозе // Коммуникативная направленность текста и его перевод. Сборник научных трудов. Киев. Изд. Киевского ун-та. 1988. С.19

³²⁷ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М. Художественная литература. 1986. С.161

³²⁸ Тодд. У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб. Академический проект. 1994. С.8

устойчивых, канонических признаков для узнавания, «ощущения» жанра. К последним можно отнести и соблюдение эпистолярного этикета, который в частном, любовном или дружеском письме мог вообще отсутствовать. Как это ни парадоксально, но письмо как литературный жанр по своим формальным признакам сближается с официальным, деловым письмом, где наличие этикетных, эпистолярных формул является обязательным. Перечисленные факторы – общекультурный и литературный – приобретают иные, контекстуальные и жанровые значения в писательском эпистолярном, поскольку перед читателями и судом истории не обычные послания, а мысли, поступки, переживания личностей неординарных, выделяющихся на том или ином этапе исторического развития интеллектом, способностями, достижениями.

Письма приобретают значимость и двойной интерес, если автор по тем или иным причинам является еще и «пророком в своем отечестве». Такой эпистолярный передает не только колорит эпохи, но еще и раскрывает все ее негативные стороны, позволяет иначе взглянуть на устоявшиеся культурные ценности, с дальнейшей возможностью неперемогенного пересмотра. Ярким примером тому служат судьбы великих писателей и их эпистолярное наследие.

Ժան Բաղիյան

ԷՊԻՍՏՈՒԹՅԱՐ ԺԱՆՐԻ ՈՐՈՇ ԱՌԱՋՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Հիմնաբաներ՝ էպիստոլյար ժանանգություն, էպիստոլյար գրականություն, ընկերական նամակ, բողոք-նամակ, նամակ-խոստովանագիր, նամակներ խմբագրության, էպիստոլյար ժանրը գրականության մեջ

Հոդվածը նվիրված է էպիստոլյար ժանրի առաջացման, զարգացման և հաստատման ուսումնասիրմանը ուս գրականության մեջ: Այստեղ ներկայացված է էպիստոլյար ժանրի մեկնաբանումը համաշխարհային էպիստոլյար գրականության և ուս գրականության կոնտեքստում, ուսումնասիրվում են գրականության մեջ էպիստոլյար ժանրի հաստատման պատմության տարբեր ասպեկտները սկսած անտիկ շրջանից և վերջացրած էպիստոլյար հրապարակախոսության ժամանակակից ժանրային տեսակներով, ինչպիսիք են՝ «նամակ-խոստովանագրերը», «բողոք-նամակները», «բաց-նամակները», «հաղորդակցական նամակները», «հոդված-նամակները», «ակնարկ-նամակները»: Ելնելով զարգացման պատմական ասպեկտներից, որի ընթացքում տարբեր ազգերի էպիստոլյար սովորություններում ձևավորվել են միայն նամակին բնորոշ անհատական ժանրային առանձնահատկությունները (ինչպես օրինակ՝ նամակի սկզբում և վերջում հասցեագրողի դիմելը հասցեատիրոջը, էպիստոլյար ժանրի հիմքում

ընկած պարտադիր հաղորդակցական և տեղեկատվական գիծը, հասցեագրողի առկայությունը և նրա անձի ճանաչումը հասցեատիրոջ կողմից՝ այս հոդվածում նամակը ուսումնասիրվում է որպես առանձին ժանր, որպես առանձին կատեգորիա: Առաջարկվում են էպիստոլյար բնույթի առանձնահատկությունները բացատրող մոտեցումները, որոնք մեծ հաշվով լրացնում են սրա վերաբերյալ արդեն առկա Ա.Ս.Մալախովայի, Յու.Մ.Լոտմանի, Յու.Ն.Տինյանովի, Ա.Ա.Տերտիչնիյի դատողությունները, որոնք էպիստոլյար ժանրը համարում էին առանձին ժանր:

Zhan Baghiyan

ABOUT SOME PECULIARITIES OF THE EPISTOLARY GENRE

Keywords: *epistolary heritage, epistolography, an informal letter, complaint letters, confession letters, letters to the editor, epistolary genre in literature.*

The article deals with the study of the origin, development and establishment of epistolary genre in Russian literature. It also presents the interpretations of epistolary genre in the context of global epistolary literature and Russian literature in particular. Different aspect of the history of establishment of epistolary genre in literary works are examined in the article from the Ancient period as well as different types of epistolary publicism such as “confession letters”, “complaint letters”, “open letters”, “letters of correspondence”, “letters-articles”, “letters-essays”. The letter in this article is examined as a separate genre, an independent category. The article suggests some approaches to the explanation of epistolary nature of the genre.

ПОРТРЕТ ТВОРЦА НА ФОНЕ ТОТАЛИТАРНОГО РЕЖИМА: ВАЦЛАВ ГАВЕЛ

Ключевые слова: Вацлав Гавел, диссидент, тоталитарный режим, *teatre*

В 1989 году в отделе поздравлений и соболезнований одной из центральных газет Чехословакии было опубликовано поздравление Фердинанду Ванеку: «5 октября 1989 года отметил свой день рождения Фердинанд Ванек из Малого Градека. Сотрудники и друзья благодарят его за ту сложную работу, которую он выполнял и выполняет в течение всей своей жизни и желают ему здоровья и дальнейших успехов в его деятельности».

Фердинанд Ванек – герой трех одноактных пьес Вацлава Гавела, а это поздравление – мистификация, которым друзья Вацлава Гавела поздравили его с настоящим днем рождения, что было дерзкой шуткой в социалистической Чехословакии. Как ни удивительно, всезнающая и всевидящая цензура упустила поздравление с фотографией Вацлава Гавела, напечатанное в одной из центральных газет, обычно ругавшей Гавела. «Кто такой Вацлав Гавел?» – так называлась одна из передач чехословацкого телевидения, которая позже, в сокращенной форме, вошла отдельной главой в брошюру «Во имя социализма и счастливой жизни – против разрушителей основ и самозванцев»,³²⁹ посвященной тому, как бессовестно лгут и искажают социалистическую реальность агенты империализма и враги социализма.

Вацлав Гавел родился в 5 октября 1936 года в Праге, в известной семье, которая внесла большой вклад в строительство Праги в первых десятилетиях XX века. Это была та чешская буржуазия, которая еще во время первой Чешской республики (1918-1939) заложила основу процветания страны и оказала значительное влияние на образование и культуру сограждан. Вацлав Гавел рос в семье, соблюдавшей лучшие традиции чешского гуманизма. После окончания школы, Гавел со своими ровесниками

³²⁹ Ve jménu socialismu a šťastného života _ proti rozvratníkům a samozvancům. Praha: Svoboda, 1977. Стр.: 65-71.

создал литературную группу «родившиеся в тридцать шестом», которая проводила симпозиумы и созывала съезды. Группа издавала даже собственный «самиздатовский» журнал, в котором печатались идеи, радикально отличающиеся от официально разрешенных.³³⁰ Вацлав Гавел начал писать стихи в 15 лет. Отец устроил молодому поэту встречу с королем чешской лирики, в дальнейшем лауреатом Нобелевской премии, Ярославом Сейфером (1901-1985). Гавел принес метру свои стихи и даже получил от него письмо, а позднее, вместе с Милошем Форманом, с которым подружился в закрытой школе, иногда навещал великого чешского поэта³³¹. Гавел мечтал о кино, театре и поэзии, однако после окончания школы, из-за буржуазного происхождения, т.е. так называемого «кадрового несоответствия», для него оказались закрытыми двери того вуза, в котором он мечтал продолжить учебу и, в конце концов, поступил в профессиональный техникум совсем другой области. В дальнейшем, в эссе «Из моей жизни» Гавел пишет: «благодаря внешне очень неблагоприятной комбинации – буржуазному происхождению и жизни в коммунистическом государстве, я должен быть благодарен тому, что имел возможность увидеть мир с самого начала так сказать, «снизу», т.е. таким, каким он был в действительности, что помогло мне избежать различных возможных иллюзий или мистифицированных представлений»³³².

Гавела не интересовал официальный литературный мир, он не терял время на изучение «псевдоистории» и «искаженных» наук: он занялся самообразованием, хотя параллельно работал и овладевал специальностью, которая его совершенно не интересовала. Гавела привлекало то, что связано с первой республикой и основывалось на серьезной базе европейского образования. Это, в первую очередь, была «Группа 42», в которой собралась прогрессивная молодежь того времени. Как отмечает автор первой биографии Гавела Эда Крисеова, в «Группе 42» он прошел школу такой высокой писательской морали, которую никак не смог бы получить в вузе³³³.

³³⁰ Havel, Václav. Dalkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížd'alou. Academia. 1986. стр. 30; Eda Kriseová, Václav Havel. Životopis. Atlantis 1991. стр. 14

³³¹ Havel, Václav. Dalkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížd'alou. Academia. 1986. Стр. 31.

³³² Václav Havel. Z mého života. in: Václav Havel. O lidskou Identitu. Rozmluvy, 1990. Стр. 12.

³³³ Eda Kriseová, Václav Havel. Životopis. Atlantis, 1991. Стр. 22.

Писать пьесы Вацлав Гавел начал в конце пятидесятых годов. Первым театральным опытом Гавела была пьеса «Впереди вся жизнь» (1957), написанная во время военной службы. В 1959–1960 годах Гавел работал рабочим сцены в театре АВС, где служил известный чешский писатель, драматург и киносценарист, известный представитель послевоенного авангарда, актер кино и театра, певец Ян Верих (1905-1980). Под его влиянием Гавел осознал, что театр может действительно стать центром национальной культуры.

В 1960 году началась деятельность Вацлава Гавела в театре «На Забрадли», который существенно отличался от других театров и был одним из очагов, будоражащих общественное самосознание. В этом театре ставились драмы абсурда Ионеско, Беккета, Гавела. Атмосфера театра была демократичной и деидеологизированной. Театр приобрел политическое значение и стал в начале 1960-ых годов самым смелым культурным центром борьбы за свободу в Чехословакии. Первый период творчества Гавела совпал с этой сравнительно благоприятной эпохой. Несмотря на то, что пьесы Гавела сильно отличались от того, что до этих пор могло быть допущено официальной цензурой – они постепенно попали на сцену. Но намного важнее оказалось для Гавела не то, что его пьесы были допущены на сцену, а то, что общество приняло их, как отвечающие духовному климату общества. Как писал сам Гавел, идентификация и интеграция каждого нового произведения в атмосферу эпохи закономерно открывала пространство для более радикального акта и каждое новое произведение все более ослабляло возможности репрессивной системы.

60-е годы Гавел называет необыкновенно благоприятными для своего творчества: «я знал, почему и для кого я пишу». Но уже с семидесятых годов, после кровавых событий 1968 года, Гавел оказался в тяжелом положении. У него отняли не только возможность работать в любимом «На Забрадли», но и лишили возможности иметь что-либо общее с чешским театром и он оказался среди запрещенных авторов. Биограф Гавела Эда Крисеова описывает один из таких эпизодов: к Гавелу в баре подошел мужчина и сказал, что во время отбывания двухлетнего срока, он был занят тем, что стирал из истории чешской литературы имя Вацлава Гавела.

1975 году Вацлав Гавел написал письмо генеральному секретарю коммунистической партии Чехословакии Густаву Гусаку. О переломной для того времени роли «Письма Густаву Гусаку» Гавел говорит: «когда я писал, то верил, что оно могло иметь, я бы сказал, “общественно-гигиеническое” значение. Вообще я думаю, что всегда имеет смысл говорить правду, при любых обстоятельствах»³³⁴. В «Письме Густаву Гусаку» Гавел проанализировал феномен страха, который правление Гусака насадило в обществе. Это была система экзистенциального давления, которой не мог избежать ни один гражданин. Именно с этого письма началось новая эпоха истории Чехословакии, Гусак не отреагировал на письмо, но оно переходило из рук в руки, народ читал и осознавал то, что, возможно знали все, но фрагментарно. Гавел же установил взаимосвязь между этими фрагментами и объединил их. Произошло то, чего власть боялась больше всего: народ понял, что все происходило, имело один общий знаменатель и одного общего виновника.

Вацлав Гавел ставил философские вопросы в художественной, драматической форме. Следовательно, пьесы Гавела представляют собой конкретные размышления, где посредством конкретных ситуаций и героев показывает, как действует репрессивный механизм тоталитаризма.

Главной темой творчества Вацлава Гавела является кризис личности, который, как в пьесах написанных до «Пражской весны», так и во время «Нормализации», он исследует с разных ракурсов. Гавел является автором 12 пьес: первый огромный успех ему принесла пьеса «Праздник в саду» (1965), затем последовали «Уведомление» (1965), «Трудно сосредоточиться», «Бедняцкая опера» (1975), «Гостиница в горах», «Аудиенция» (1975), «Вернисаж» (1975) «Протест» (1978), «Largo desolato» (1984), в 1985 году Гавел написал «фаустовскую» пьесу «Искушение», в 1987 – «Реконструкцию». В этих пьесах он касается коренных вопросов человеческого бытия, сути тоталитаризма. Уже после ухода с поста президента Чешской Республики Гавел написал свою последнюю пьесу – «Уход» (2007), постановка которой является его кинорежисерским дебютом.

³³⁴ Václav Havel. Z mého života. in: Václav Havel. O lidskou Identitu. Rozmluvy, 1990. Стр. 223.

Известный чешский театровед Зденек Горинек формулирует главные темы гавеловской драматургии как взаимоотношение: ЧЕЛОВЕК – СИСТЕМА. Между человеком и тоталитарной системой возникает конфликт, который необходимо преодолеть: человек должен воссоединиться с системой, должен исполнять возложенные на него функции, должен подчинить свою свободную волю, самостоятельное мышление и творческий потенциал его априорным закономерностям, тем самым должен сам себя системизировать³³⁵. Горинек делает дефиницию пьес на основе взаимоотношения героя и общества и указывает на пьесы, где показан ЧЕЛОВЕК В СИСТЕМЕ и ЧЕЛОВЕК ВНЕ СИСТЕМЫ³³⁶.

Особого внимания заслуживает цикл одноактных пьес Вацлава Гавла «Ваньковки», поскольку они наиболее автобиографичны и показывают судьбу творца-диссидента в тоталитарном режиме. После творческого зстоя новое вдохновение Гавела посетило в 70-ых годах прошлого века и оформилось в виде трех одноактных пьес – «Аудиенция» (1975), «Вернисаж» (1975) и «Протест» (1978), – которых объединял один герой – Фердинанд Ванек. С помощью этого героя общество увидело проблему диссидентства и абсурдность эпохи. Герой, запрещенный драматург Ванек, является alter ego автора. Его история развивается на фоне тоталитарного режима в период так называемой «Нормализации» и основана на личном диссидентском опыте автора, хотя их идентичность двойственна: с одной стороны, Ванек – это ироническая игра со своим alter ego, с другой – Гавел подчеркивает, что «Ванек – это не Гавел. Хотя в этого героя я вложил больше личного опыта, чем обычно это делает автор, и бесспорно, передал ему и личные качества, чтобы быть точным, кое-что из того, как я вижу самого себя в определенных ситуациях, но это не значит, что это мой автопортрет. (...) Ванек, это что-то вроде “драматического принципа”, на сцене он мало что делает и мало что говорит, но своим существованием, своим присутствием, фактом, что он является тем, кем является, вынуждает окружающих, чтоб они проявили себя так или иначе. (...) “Ваньковки” это пьесы

³³⁵ Zdeněk Hořínek. Člověk systémizovaný. Cesty moderního dramatu. Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. Стр. 126-127.

³³⁶ Hořínek, Zdeněk. Člověk v systému a mimo system. Divadelní revue. Primus. # 3, 1996. Стр. 3-10.

не о Ванеке, а о том, как проявляет себя мир тогда, когда он противостоит Ванеку»³³⁷.

С персонажем Фердинанда Ванека связано несколько парадоксов: первое это то, что маленькая пьеса, которая изначально была написана для развлечения друзей, в один день превратилась в произведение, наглядно демонстрирующее политическую ситуацию в Чехословакии, поэтому несколько западноевропейских театров выбрали ее для постановки. Было совершенно невозможно предвидеть дальнейшую судьбу «Аудиенции»: уже после первой презентации в 1975 году на даче Гавела в Градечке, где ее читал сам автор, у главного героя пьесы появились последователи: в течении 10 лет Ванек Вацлава Гавела стал героем еще семи пьес Павла Когоута, Павла Ландовски и Иржи Деинстбера³³⁸.

О «Ваньковках» существует несколько воспоминаний, а о генезисе одноактной пьесы Гавел говорит в интервью канадской газете: «у меня и у нескольких моих друзей писателей, которые после 1969 года оказались в той же ситуации, в 70-ых годах сложилась хорошая традиция – каждое лето мы проводили один уикэнд на моей даче (...) в 1975 году перед этой встречей, в основном из за того, чтобы было что прочесть, я написал пьесу «Аудиенция». Она была инспирирована моим личным опытом (в 1974 году я работал на пивоваренном заводе) и в первую очередь была написана для развлечения моих друзей (...) Мне и в голову не могло прийти, что пьеса могла бы сказать что-либо значительное кому-либо еще. Оказалось, что я ошибался и пьеса имела успех не только среди моих друзей, она проникла в сознание чешского общества и заслужила ее одобрение. Внезапно случилось так, что совершенно незнакомые люди ее не только знали, но даже подхватили несколько реплик. Поощренный этим фактом, я написал еще две одноактные пьесы (то есть “Ваньковки”): “Вернисаж” (1975) и “Протест” (1978). “Протест” уже писался по соглашению с моим другом Павлом Когоутом, как пара к его также одноактной пьесе “Свидетельство” (1978). Эти пьесы мы писали с намерением, чтоб они были вместе инсценированы и так и произошло. Позднее,

³³⁷ Havel, Václav. O vankovských aktovkách. Spisy 4, Praha, Torst, 1999). Стр. 579-580.

³³⁸ Jungmanova, Lenka. Paradoxy z Vankem. V hlavní roli Ferdinand Vaněk. Akademia, 2006). Стр.: 383.

когда я уже был в тюрьме, Когоут написал еще одну “Ваньковку” – “Слякоть“, мой друг Павел Ландовски приблизительно в тоже время написал свою „Кутузку“, а уже после моего возвращения из тюрьмы еще один мой приятель – Иржи Денстбер - написал еще одну “Ваньковку”. Когоут так вспоминает обстоятельства, связанные с главным персонажем: “Когда Ванек оказался таким же успешным в “Вернисаже”, я попросил его создателя экспериментально использовать его героя для передачи собственного опыта. Он с радостью согласился и в результате нашего разговора появилась идея сделать совместный театральный вечер. Осенью 1979 года в Вене состоялась всемирная премьера его “Протеста” и моего “Свидетельства” под общим названием “Тесты”. В это время Гавел уже был в тюрьме. В его честь я написал “Ваньковку” “Слякоть” и заставил нашего общего друга Павла Ландовского написать к ней пару – одноактную пьесу «Кутузка», осю которы стал общий кочующий герой. Через Пять лет к существующим я добавил еще одну пьесу – «Сафари»³³⁹.

С чешской драматургией, как и с чешской литературой в целом, общество требовало не только политического и морального воздействия, но и ожидало развлекательности. В XIX веке, в период национального возрождения, чешскоязычный театр считался главным форумом политических и национальных стремлений. В это время от писателя, как совести нации, требовалось служение важнейшим интересам народа. В такой обстановке разделение культуры и политики было невозможно. После второй мировой войны, в условиях коммунистического тоталитаризма, писатель – совесть нации стал писателем – совестью свободы³⁴⁰. Свое мнение об этой традиции Вацлав Гавел выражает в сборнике интервью «Заочный допрос»: «от писателя здесь традиционно ожидали большего, чем только писание книг. Эта мысль, что писатель – совесть нации, имеет свою логику и традицию; здесь писатели на протяжении лет совмещали и роль политиков, были обновителями национальной темы, хранителями национального языка, вдохновителями национального сознания, глашатаями воли народа.

³³⁹ Jungmanova, Lenka. *Paradoxy z Vankem*. V hlavní roli Ferdinand Vaněk. Akademia, 2006). Стр.: 285.

³⁴⁰ Tomas, Alfred. *Phylosophy and Politics in Václav Havel's Largo Desolato in The Labyrinth of the Word. Truth and Representation in Czech Literature*. Munchen, 1995. Стр.: 144.

Эта традиция продолжалась и в период тоталитаризма, только получила особый окрас: написанное слово здесь как будто имеет какую-то повышенную радиоактивность – если бы это было не так, то нас бы не арестовывали! (...) Признаюсь, что иногда мне хочется кричать: не хочу больше играть роль, заключающуюся в пробуждении общества, хочу делать только то, что является долгом каждого писателя, т.е. говорить правду!»³⁴¹. Следует отметить, что многогранную и цельную личность Вацлава Гавела – драматурга, эссеиста, защитника прав человека, диссидента, философа и политика – полностью отражает одно из его интервью 70-ых годов XX века, в котором он говорит, что человек не планирует заранее, что один год будет гражданином, а в следующем году – писателем.

Maia Nachkebia

THE PORTRAIT OF THE ARTIST ON THE BACKGROUND OF TOTALITARIAN REGIME: VACLAV HAVEL

Keywords: Vaclav Havel, dissident, totalitarian regime, theatre

The article focuses on some remarkable events in Vaclav Havels biography and their interrelation with his works. It is noted that at the beginning of 60th of the 20th century when Havel's first absurd dramas were presented, in Czechoslovakia the theatre acquired political significance and became a stage for the struggle for independence. Special attention is paid to Vaclav Havel's Vanek plays (so called Vankovkas). The plays are based on the facts from the author's biography and depict problems of dissent. These plays show the functioning of oppressive state machine in totalitarian regime.

³⁴¹ Вацлав Гавел. Заочный допрос. Интервью с Карлом Гвиздялом. Академия, 1986 (на чешском языке). (Havel, Václav. Dalkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížd'alou. Academia. 1986). Стр.: 83.

СПЕЦИФИКА ОБРАЗНОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ГРУЗИНСКОЙ ЛЕТОПИСИ

Ключевые слова: средневековая литература, грузинская летопись, Библия, хроники

Средневековую письменность, так же как и все искусство того времени, характеризуют, в отличие от сегодняшних дней, другие эстетические категории. Здесь слово еще не стало демиургом, чтобы создать новую, вымышленную действительность – художественную реальность. Художественная структура средневековых литературных памятников основывается на христианской религиозно-философской точке зрения и ищет соответствующую модель мышления в Библии. Письменность этой эпохи – нормированная письменность, которая использует библейские стереотипы и парадигмы и, на основе специфической логики, сопоставляет их с реальностью повествования.

Грузинская историография времен средневековья представляет значительную часть национальной письменности. Содержание, идейная направленность и художественный уровень большинства грузинских летописей намного превышают стиль повествования историко-хроникального типа и, как отражение грузинского творческого мышления, представляет несомненную ценность.

На исторической основе грузинский народ создал замечательный эпос «Картлис цховреба», придав тем самым эстетическую ценность собственному национальному бытию. Основным источником эстетизации мысли и образа в средние века являлась Библия. Обращение грузинских историков к Библии – не только художественно-эстетический фактор. Средневековое христианское мышление выработало специфическое понимание историзма, по которому земная история подчиняется сакральной истории спасения и управляется трансцендентным замыслом. Как замечает С. С. Аверинцев: *«Мир Библии – это „олам“, т. е. поток временного свершения, несущий в себе все вещи, или мир, как*

история... Внутри „олама“ даже пространство дано в модусе временной динамики – как „вместилище“ необратимых событий... Библейский Бог Яхве – это „сотворивший небо и землю“, т. е. господин неотменяемого мгновения, с которого началась история, и через это – господин истории».³⁴² Средневековое мировоззрение искало не причинное объяснение реального явления, а стремилась увидеть его символическую связь с архетипами мировой исторической драмы, поскольку национальная история симметрично соответствует библейской, так же, как Новый завет – Старому.

С этой точки зрения мы тщательно изучили один из значительнейших памятников грузинской средневековой историографии – «Столетнюю летопись» неизвестного летописца XIV-го века Жамтаагмцерели и заострили внимание на нескольких аспектах осмысления и преподнесения грузинской истории т.н. «монгольских времен» по библейско- средневековой модели.

В первую очередь мы обратили внимание на те библейские сравнения, к которым обращается Жамтаагмцерели. Все случаи, когда историк использует для аналогии библейские образы и пассажи (будь то сравнение героя летописи с персонажем Библии, уподобление грехов индивида или нации библейским грехам, выделение сходных черт конкретного исторического факта и библейского явления) служат для выражения общей мысли и указывают на мировоззрение летописца и эпохи. Д. С. Лихачев замечает: *«Что такое это „сходство внутреннее“, противоположное сходству внешнему? Достижение последнего – это достижение наглядности. Достижение первого – это раскрытие значения объекта, его роли, функции в окружающем мире и его „духовного“ смысла“»*.³⁴³ В средние века конкретная история не имела большого значения, она рассматривалась, как проявление вечных библейских категории в локальном времени. Земная жизнь приобретала значение лишь будучи включенной в сакральную историю как ее часть. Реальная история осмыслялась не в логическом, а в мистическом аспекте, интерпретировалась не путем исканий объективных причинно-следственных связей, а путем его включения в общую библейскую схему жизни человечества. Этой точке зрения следовала и грузинская историософия средних

³⁴² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М 1977.С. 89

³⁴³ Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М.-Л. 1958. С. 196

веков. Поэтому библейские сравнения и параллели в сочинении Жамтаагмцери не следует воспринимать как художественные клише. Они определяются спецификой мышления и естественно слиты с повествованием. Сакральные аспекты библейских сравнений как бы растворяются во всем тексте, в связи с чем «изъятие» из него этих сравнений представляет достаточную трудность. Их изолированное рассмотрение не исчерпывает всей глубины сказаний летописца и не создает реального представления об эпохальной «модели» осмысления истории и, соответственно, ее олицетворения. Поэтому за конкретными сравнениями необходимо рассмотреть и другие эпизоды «Столетней летописи», которые выявляют глубокую внутреннюю связь с данными сравнениями и создают им более прочную основу. Вместе с тем, иногда контекст, в который включено библейское сравнение, параллельно, на уровне ассоциаций и образного мышления, перекликается и с другими пассажами Священного писания. Летописец своеобразной мистической логикой и специфической библейско-образной системой создает общие картины, которые воспринимаются в точном единстве и трудноразложимы на составные части.

Параллели и аналогии с библейскими личностями или общебиблейскими явлениями в «Столетней летописи» означают не что иное, как попытку летописца представить историю Грузии конкретной эпохи в связи с вечными категориями, тем самым выявляя истинный смысл этой истории. Ведь в соответствии с принципами христианского историзма: *«Человек ощущает, осознает себя сразу в двух временных планах: в плане локальной приходящей жизни и в плане общеисторических, решающих для судеб мира событий – сотворения мира, Рождества и страстей Христовых. Быстротечная и ничтожная жизнь каждого человека проходит на фоне всемирно-исторической драмы, влетает в нее, получая от нее новый, высший и непреходящий смысл».*³⁴⁴

В сочинении Жамтаагмцери, так же, как и в других памятниках средних веков, значительный пласт создают цитаты из Священного писания, которые иногда звучат в речах персонажей, иногда представлены для иллюстрации грузинской действительности, как сбывшееся предсказание, а иногда носят в авторском изложении характер чистой сентенции. В научной

³⁴⁴ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М. 1972. С.153-154

литературе замечено: *«В богословии... все считалось уже познанным. Вот почему и автор не стремится познать мир, – он точно объяснял отдельные явления с раз и навсегда установленной точки зрения. Не познавать, а объяснять явления и выводить отсюда моральное поучение – такова основная литературная постанова».*³⁴⁵ Вместе с тем, размышления Жамтаагмцереги, в которые включена та или иная цитата из Священного писания, почти целиком основывается на библейских представлениях и образном мышлении, а иногда является перифразом различных выражений из библейского текста. Так что, «авторское» и «библейское здесь переходят друг в друга и создают смысловое нерасторжимое единство.

Выражение авторского замысла на основе библейских книг, часто их непосредственное цитирование является результатом христианского традиционализма, который и определил общий характер средневековой культуры.

Четкий след христианского традиционализма и каноничности носит и мышление грузинского летописца XIV века. Именно этим и обуславливается то обстоятельство, что историк объясняет каждый конкретный факт с помощью абсолютной, вечной библейской мудрости и в рядовых житейских явлениях видит воплощение христианских истин. Поэтому при оценке тех или иных ситуаций он избегает многословия и высказывается лаконично, часто используя в качестве вывода библейскую цитату или добавляя несколько фраз, основанных на общих библейских представлениях и принципах. Цитирование в «Столетней летописи» Библии, как абсолютного закона, выявляет и воспитательную функцию истории.

Еще одна специфическая черта образности грузинской историографической письменности средних веков выявляется в свойственных ей многочисленных монологах и диалогах. В «Столетней летописи» представлены речи героев, которые несут особую функциональную нагрузку и стилизованы с учетом соответственной целенаправленности, т. е. речь героев представляет собой фактически художественную правду, художественную реальность. К этой категории большей частью относятся диалоги, звучащие на царских советах, обращения царей и князей к войскам перед боем и т. д. Эти слова персонажей «Столетней летописи» в

³⁴⁵ Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М.-Л. 1958. С133.

основном построены на принципах риторики и, как письменно оформленные, отшлифованные, выступления перед обществом, оказывают на читателя большое эмоциональное воздействие. Но следует отметить, что в речах персонажей «Столетней летописи» обращает на себя внимание библейский стиль мышления и речи и воспитательное содержание истории, что сближает их с проповедями.

В речах героев «Столетней летописи» четко выявляется идеология эпохи и обращение к Библии как источнику. М. Бахтин замечает: *«Если есть в распоряжении данной эпохи сколько-нибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с той или иной степенью условности... Культурное слово – преломленное сквозь авторитетную отстоявшуюся среду слово»*³⁴⁶ Основной речевой материал в монологах героя грузинской летописи – художественная фальсификация, к которой обращается автор для того, чтобы, с одной стороны, представить истинные жизненные ценности – моральный ориентир человека и, с другой стороны, для того, чтобы придать эстетическую привлекательность образу исторического персонажа, поскольку его субъективный мир раскрывается с помощью его-же речи. Речь героев сочинений Жамтаагмцерели убедительна, возвышенна и полна героизма, т. е. монументальна, как и их образы. В этих обращениях и диалогах выявляется эпохальный принцип олицетворения – принцип монументального историзма. Как уже было отмечено, христианское мировоззрение и общебиблейская мудрость придают речам героев «Столетней летописи» характер поучения. Ведь история, приводя примеры, содержащие вечные ценности, выполняла и значительную воспитательную функцию. Прав С.Авернцев, утверждавший, что *«Вселенная – школа... история, и прежде всего "священная история", – педагогический процесс»*.³⁴⁷

³⁴⁶ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1979.С. 235

³⁴⁷ Авернцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М 1977. С. 89

SPECIFICS OF THE IMAGOLGY OF MEDIEVAL GEORGIAN CHRONICLES

Keywords: Medieval literature, Georgian historiography, the Bible, chronicles

Medieval literature is characterized by aesthetic categories differing from the contemporary ones. Creative structure of the literary works is based on Christian religious and philosophic outlooks and finds the relevant thinking model in the Bible. Indivisible part of the general national creative process is also the Medieval Georgian historiography, which, against the background of the significant creative and aesthetic style characterizing the epoch and specific historicism, abundantly uses Biblical quotes, parallels and symbolic and imagery systems. Outlining of analogues to lives of Biblical characters and to general Biblical events, explanation of specific and everyday life facts by Biblical wisdom recognized as absolute reveal the attempt of chroniclers to represent Georgian history in the specific epoch in connection with eternal drama of humanity and to uncover its true sense by adapting it with Biblical history paradigms.

ЗНАЧЕНИЕ СИМВОЛА В ИСТОРИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЯХ ЭПОХИ ЦАРИЦЫ ТАМАР (СИМВОЛИКА КОРОНЫ)

Ключевые слова: символ, царица Тамар, грузинские хроники, корона

Символ используется не только в разных областях искусства, ему придает определенную роль и «такая максимально реалистическая» сфера, какой является история, исторические сочинения. По мнению Жака Ле Гоффа «история глубинных политических процессов началась с изучения прежде всего внешних факторов: знаков и символов власти».³⁴⁸ Мы постараемся выявить эти знаки и символы в грузинских исторических сочинениях, в частности, в сочинении первого историка царицы Тамар – «История и восхваление Венценосцев».

Грузинские исторические памятники очень редко сообщают о том, какой венец возлагали на голову будущего царя при его коронации. С этой точки зрения составляют исключения: история Давида Агмашенебели (Строителя) и вышеупомянутая первая летопись царицы Тамар «История и восхваление Венценосцев». Историк Давида Строителя сообщает, что Давид возложил на голову своего сына Дэмтре корону, украшенную драгоценными камнями³⁴⁹ (названия их не документированы. Автор же «Истории и восхваления Венценосцев» при описании церемонии объявления Гиоргием III дочери Тамар своей соправительницей, отмечает, что Гиорги III «объявил Тамару царицей... и возложил на голову ей венец из чистого золота, украшенный яхонтами, смирной и смарагдом»³⁵⁰).

Золото, как известно, имеет разнообразное символическое значение. Оно передает целый спектр достоинств: святость и

³⁴⁸ Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М. 2001 С.11

³⁴⁹ Историк Давида Строителя. Житие царя царей Давида. Житие Картли. Т. I. Текст Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М. 2001 С.11 установлен по всем основным рукописям С. Каухчишвили. Изд. «Сабчота Сакартвело». Тб., 1955. С. 362 (на груз. яз.)

³⁵⁰ История и восхваление Венценосцев. Житие Картли. Т. II. Текст установлен по всем основным рукописям С. Каухчишвили. Издательство «Сабчота Сакартвело». Тб., 1959. С. 20 (на груз. яз.)

чистоту, правдивость, гармонию, мудрость, знание, земную мощь, величие, богатство, совершенство, непоколебимость, необыкновенность³⁵¹. В христианстве золото имеет амбивалентное значение. С одной стороны, оно олицетворяет: солнце, свет, которые являются символами Бога (Иоанн Богослов. I послание, 5), также любовь и веру.³⁵² С другой стороны, золото является знаком идолопоклонничества (вспомним Золотого тельца; Исход 32). Упомянутое историком царицы Тамар «чистое золото» является свободным от любого искажения, чистым, высшей пробы золотом³⁵³ и символически выражает чистоту девственности.³⁵⁴

Феофилакт Болгарский в толковании Евангелия от Матфея, при рассуждении об эпизоде преподнесения волхвами младенцу-Иисусу даров, отмечает, что они принесли ему золото, ладан и смирну. Золото принесли Ему, как царю,³⁵⁵ т.е. золото является атрибутом царской почести.

Что касается венца, то он считается символом высокого положения, достоинства, избранности, победы, чести; является высшим знаком духовной или светской власти. В христианской традиции, а также в индуизме и буддизме корона символизирует духовное просветление и вечную жизнь.³⁵⁶

История венца уходит в глубь веков. Его, в основном, изготавливали из лавровых или оливковых ветвей, трав, тростников и других растений, использовали во время свадебных и погребальных обрядов. Известно также, что венок возлагали на голову победителя древних Олимпийских игр. Правители носили более заметные, бросающиеся в глаза венки или диадемы из золота или роз в комбинации с тканями, драгоценными камнями и перьями.

³⁵¹Тресиддер Д. Словарь символов. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php, Cooper I. C. Lexikon alter Symbole. VEB e. a. Seemann Verlag. Leipzig. 1986. С. 65- 66

³⁵² Первое послание Петра 1.7: <http://sigils.ru/symbols/zoloto.html>

³⁵³ Орбелиани Сулхан-Саба. Толковый словарь грузинского языка. Изд. «Мерани». Тб., 1991.С. 68

³⁵⁴ Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/zol_sist.php

³⁵⁵ Феофилакт Болгарский. Толкование Евангелия от Матфея. Перевод Е. Гиунашвили. Труды Тбилисской духовной академии и семинарии I. Тб., 1989 (на груз. яз.)

³⁵⁶ http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/256.php

Эти различные формы были постепенно объединены в изготовленные из драгоценных металлов и камней короны, которой, как знаку царской власти, придавалось все более и более сложное символическое значение.³⁵⁷

В средние века, когда символика представляла собой один из общекультурных принципов, сакральной стала и сфера политики. В этот период среди регалий, символизирующих царскую власть (корона, трон, скипетр...) особенное значение придавалось короне, т.к. она объединила весь политический спектр Средних веков.³⁵⁸

В Грузии корона отличалась видовым и форменным разнообразием. Как видно по фрескам наших царей, их корона не раз менялась.³⁵⁹ Учитывая символическое значение вделанных в корону царицы Тамар драгоценных камней, мы можем предположить, что для нее специально изготовили корону.

В своей работе экзегетического характера «О камнях», церковный деятель IV века Епифаний Кипрский в разных аспектах рассматривает 12 драгоценных камней на наперснике библейского первосвященника Аарона, каждый из которых соответствует 12-ти сынам Иакова, патриархам 12 колен израилевых. Среди этих 12-ти драгоценных камней есть и яхонт, смирна и смарагд, украшающие корону царицы Тамар. В работе «О камнях» учтены минералогические данные народов древнего мира: египтян, шумеров, вавилонян, индийцев, евреев, и, в частности, традиции, легенды, сказания, предания, мифы, которые составляли ценность в культурах этих стран: с геологической, минералогической, медицинской, культовой, литургической и других точек зрения.³⁶⁰

Яхонт, согласно сочинению «О камнях», «вида как бы огненного и цвета крови, подобен финику». На нем было вытеснено имя четвертого сына Иакова, Иуды. Из 12-ти братьев Иуда оказался в числе тех, чье потомство благословил перед смертью Иаков. Его потомков благословляет и Моисей.³⁶¹ По толкованию Ипполита

³⁵⁷ Там же.

³⁵⁸ Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М. 2001 С.408

³⁵⁹ Джавахишвили Ив. Соч.в 14 тт. Т. II. Изд. «Мецниереба». Тб. 1984. С.157

³⁶⁰ Алибегашвили Г. «О камнях» Епифания Кипрского и традиции христианской экзегетики. Изд. ТГУ. Тб. 1999. С.5-6. (на груз. яз.)

³⁶¹ Ипполит Римский. Толкование о благословении Моисея. Шатбердский сборник. Изд. «Мецниереба». Тб. 1979. С. 204, 207 (на груз. яз.)

Римского, племя Иудино благословлено, т.к. в этом племени должен родиться царь Давид, а от Давида – Иисус Христос в телесном воплощении (мы вновь вернемся к этому вопросу при рассмотрении изумруда). Из племени Иуды вышли цари, владетельные князья, пророки, предводители. Известно, что в грузинских исторических источниках царская династия Багратиони именуется как род Иессеев-Давидов-Соломонов (Иессей был предком царя Давида, Соломон – его сыном).³⁶² В грузинской духовной литературе часто встречаются указания на человеческое происхождение Иисуса Христа: корень Иессеев, Сын Давидов, колено Соломоново. Соответственно, Багратиони вообще и, в том числе, царица Тамар, в документах упоминаются следующим образом: род Иессеев-Давидов-Соломонов.³⁶³

В сочинении «О камнях» мистическая сила яхонта такова, что тот, кто выпьет его, стертый в порошок, «пробудит душу свою к праведным словам», а тот, кто положит его в рот, вынесет справедливый приговор.³⁶⁴ Огненный цвет или цвет горящего угля яхонта Епифаний Кипрский связывает с Ветхим Заветом, в частности, с видением Исайи. Пророк Исайя говорит: «Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Исайя 6.6-7). После этого видения пророк Исайя хочет «внушить страх и осторожность человеческому роду, и люди, зная страшные и губительные последствия, остерегались и при содействии Божией силы избегали, будучи внимательными и не вступая в борьбу...».³⁶⁵ Здесь подчеркнута, что мистическое свойство яхонта «пробудит душу к праведным словам», а «взвешивание правдивого и справедливого наказания» подтверждается и в Библии.

³⁶² Джавахишвили Ив. Соч. в 14 тт. Т. II. Изд. «Мецниереба». Тб. 1984. С 96; Лорткипанидзе М. Гаранты грузинской государственности – Багратиони. Научное и культурное наследие. Тб., 2003. С. 21

³⁶³ Бакрадзе А. «Опять о Бека». «Мнатоби» #1.. Тб., 1983. С. 161 (на груз. яз.)

³⁶⁴ Епифаний Кипрский. «О камнях». Шатбердский сборник. Издательство «Мецниереба». Тб., 1979. С. 132. (на груз. яз.)

³⁶⁵ Там же, с. 142

В историях о царице Тамар особо подчеркивается ее приверженность к справедливости, судейская деятельность царицы. До восшествия Тамар на престол в Грузии действовала смертная казнь, а также другие разнообразные формы жестокого наказания. В период правления Гиоргия III-го собранием царского двора (Дарбази) была узаконена смертная казнь через повешение, или отрубание конечностей за разбой и пиратство. По историческим источникам, Тамар была «кроткая для кротких и миротворящая, за 31 год своего правления по ее распоряжению никто не был наказан плетью. «Чуждая крови и таких мер наказания, как ослепление и изувечение».366 По сообщению же Василия Эзосмодзгвари, «во дни Тамар царила правда...». 367

Среди драгоценных камней, украшающих корону царицы Тамар, после яхонта «История и восхваление Венценосцев» называет смирну и смарагд. В минералогии и соответствующей научной литературе смирна – это отдающий блеском зеленой расцветки камень: смирна//изумруд//смарагд – это синонимические названия одного и того же камня (на персидском он называется *zumurrud*, на арабском *zomorrod*, на турецком *zümürüt*), «смарагд» – это его западное название (греческое *σμάραγδος* (*сма́рагдос*), латинское *smaragdus* и т.д.).368

Когда летописец перечисляет помещенные на короне Тамар драгоценные камни, создается впечатление, что он воспринимает «смарагд» отличным от «смирны» камнем. Однако, учитывая его основательные знания как восточной, так и западной культур, мы увидим не смешение терминов, а одно из свойств мышления и художественного стиля, выражающегося в частом использовании синонимов. Знаменателен и тот факт, что в других редакциях «Жития Картли», кроме «Списка царицы Мариам» и «Списка Мачабели», изумруд и смарагд – это синонимы.

На изумруде, по сообщению Епифания Кипрского, было вытиснено имя третьего сына Иакова, Левия. Его потомкам «выпал удел священства». Из племени левитов были: Моисей, его брат

³⁶⁶ История и восхваление Венценосцев. 1959: 34

³⁶⁷ Василий Эзосмодзгвари. Житие святой славной царицы Грузинской Тамары Великой. Т. II. Текст установлен по всем основным рукописям С. Каухчишвили. Изд. «Сабчота Сакартвело». Тб. 1957. С. 141. (на груз. яз.)

³⁶⁸ Нозадзе В. Уяснение Витязя в тигровой шкуре. Выразительность красок в Витязе в тигровой шкуре. Буэнос-Айрес 1951. С.8, 11

Аарон, Иоанн Креститель. Внимания заслуживает то обстоятельство, что телесное воплощение Иисуса Христа произошло путем смешения племен Иуды и Левия. Целью этого было то, чтобы путем соединения двух родов Спаситель получил бы как царствование, так и священство.³⁶⁹

По Тресиддеру, изумруд олицетворяет: плодородие, омоложение, верность, в христианстве изумруд/смарагд – это символ веры, надежды, мистической девственности, бессмертия.³⁷⁰ Летописцы довольно пространно рассуждают о том, что сама благочестивая и набожная царица Тамара укрепляла веру в бога. Изумруд называют камнем мудрости. Историки пишут, что Тамар была «мудрая» «сокровищница ума и мудрости», «мудрее мудрейшего Соломона». ³⁷¹

Таким образом, символике драгоценных камней придается большое значение не только в сфере искусства, но и в религиозной и государственной жизни. Об этом свидетельствует и символическое значение украшающих венцы царицы Тамар драгоценных камней. Вместе с тем, если учитывать, что короны грузинских царей не раз менялись, можно сделать заключение, что тем самым символически передавалось назначение, миссия того или иного царя. Это касается и царицы Тамар. Думается, автор «Истории и восхваления Венценосцев», который «наперед обдумывал, где и что сказать... осмысливал, где и чего должно было касаться данное слово»,³⁷² не зря заострил внимание на короне царицы Тамар.

Мы разделяем мнение Эрнеста Кассирера о том, что в памятниках исторического жанра символы носят определенную нагрузку, являются «говорящими фактами», посредством которых становится возможным «прочтение» и понятие природы индивидов или характера целой эпохи.

В XII веке, когда на царский престол Грузии взошла царица Тамар, ни в какой другой стране женщина не была правителем. Предположительно, отношение к данному факту в Грузии было

³⁶⁹ Словарь библейского богословия 1974: 1228; Алибегашвили Г. «О камнях» Епифания Кипрского и традиции христианской экзегетики. Изд. ТГУ. Тб. 1999. С. 215

³⁷⁰ http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/192.php

³⁷¹ История и восхваление Венценосцев 1959: 63

³⁷² Джавахишвили Ив. Соч. в 14 тт. Т. II. Изд. «Мецниереба». Тб. 1984. С 237

неоднозначным. На это могут указывать два протестных выступления вскоре после ее восшествия на престол: выступление знати и выступление Куртлу-Аслана, целью которых было оказание определенного влияния на царицу. Несмотря на то, что оба этих протеста, благодаря разумным действиям и дипломатическим способностям Тамар, закончились мирно, царица была вынуждена пойти на некоторые уступки, например, освободить от занятых должностей верных чиновников, назначенных еще ее отцом. В такой обстановке сторонники Тамар старались, в первую очередь, идеологически укрепить права и позиции женщины на царствование. Эта идеология, вместе с отображением исторической реальности, разумеется, передана и в летописях о царице Тамар. В этом отношении совершенно особое место занимает «История и восхваление Венценосцев». Как видно из сочинения, неизвестный историк был образованным человеком, для укрепления авторитета женщины-правителя он обратился к символам. В отличие от других грузинских летописцев, автор «Восхваления» пространно описывает венец царицы Тамар, возложенный ее отцом. Посредством символического значения яхонта и смирны он подчеркивает божественное происхождение Тамар из династии Багратиони, что делало бесспорным ее право на царствование, а также – ее мудрость, справедливость, управление вверенным ей государством согласно христианским принципам.

Ana Letodiani

THE MEANING OF SYMBOLS IN THE CHRONICLES OF QUEEN TAMAR'S EPOCH (SYMBOLIC MEANING OF THE CROWN)

Keywords: symbols, Queen Tamar, Georgian chronicles, crown

In the monuments of historical genre the symbols have certain load. According to Jacques le Goff, the history of the deep political processes, primarily commences with the study of the whole set of internal factors: signs and symbols. In this context the author of the article analyzes the symbols of Queen Tamar's golden crown decorated with the sapphires and emeralds.

In one of the chronicles the unknown historian uses symbols in order to strengthen the authority of Tamar. Unlike the other Georgian chroniclers, he provides relatively expanded description of Queen Tamar's crown, which was placed on her head by her father, George III at the ceremony of her coronation. The author of the article concludes that the use of symbolic meaning of the sapphires and emeralds emphasizes divine origin of Queen Tamar.

КИТА АБАШИДЗЕ О ТВОРЧЕСТВЕ ДАВИДА КЛДИАШВИЛИ

Ключевые слова: Абашидзе, Клдиашвили, Имеретия, дворянство, Соломон Морбеладзе, Мачеха Саманишвили, Невзгоды семьи Камушадзе

Кита Абашидзе (1870-1917) известный грузинский мыслитель, критик. Значение ученого и его влияние в грузинской литературе очень велико. Научные исследования Абашидзе сыграли фундаментальную роль в создании общей системы понимания, классификации истории грузинской литературы. Он также является создателем систематической курса истории грузинской литературы 19-го века.

К. Абашидзе – автор обобщающей критической статьи, посвященной творчеству выдающегося грузинского писателя Давида Клдиашвили (1862-1931), который в своих произведениях («Соломон Морбеладзе», «Мачеха Саманишвили», «Невзгоды семьи Камушадзе» и др.) колоритно, живыми красками нарисовал картины жизни Имеретии (регион в Западной Грузии), упадок дворянства в условиях развития новой общественной формации. Писатель мастерски описал недостатки персонажей –разорившихся дворян, однако благодаря юмору, они вызывают у читателей скорей жалость, чем негодование³⁷³.

Суждения К.Абашидзе о прозе Д.Клдиашвили имели основополагающее значение в создании творческого портрета писателя и литературно-критической рецепции его творчества, в частности – его новаторства. К.Абашидзе одним из первых среди грузинских критиков придал этим образцам подлинного искусства понятными, привлекательными и запоминающимися. Несмотря на то, что последующая литературная критика расширила и, в известной степени, углубила представление о характерных чертах творчества Д.Клдиашвили, разработка ведущего критического мнения о писателе связана с именем К.Абашидзе.³⁷⁴ Опираясь на основную проблематику, идейную направленность рассказов Д.Клдиашвили, авторскую позицию, стиль и манеру письма

³⁷³ Рассказы и пьесы Д.Клдиашвили по сей день ставятся на сценах грузинских театров.

³⁷⁴ Абашидзе К. Этюды. Из истории грузинской литературы XIX в.(На грузинском языке). ТГУ. Тб.1962.С..428

писателя, К.Абашидзе пытается выделить наиболее значительные его произведения, их содержательные и художественные стороны.

К.Абашидзе пишет о художественной стороне рассказов Д.Клдиашвили: *«Эти рассказы пробуждают грустные чувства, своим печальным тоном они выделяются из произведений всех других писателей. Их грусть разбавлена мягким сочувствием и иронией, а их пессимизм не имеет ничего общего с суровым, беспощадным пессимизмом Ш. Арагвистирели»*³⁷⁵. Многие высказывания К.Абашидзе о творчестве Д.Клдиашвили приобрели идиоматическое значение и по сей день воспринимаются лишь применительно к этому автору. Например, что смех, вызванный произведениями Д.Клдиашвили, всегда идет рука об руку со слезами». Ироническая манера письма Д.Клдиашвили напоминает юмор Дикенса и Текеррея, хотя «смех сквозь слезы» имеет общие черты с разящей сатирой, особенно с «лечением смехом» И.Чавчавадзе.

Лучшие рассказы Д.Клдиашвили³⁷⁶ К.Абашидзе называет «эпопеей имеретинских обнищавших, разорившихся дворян». К.Абашидзе, сам уроженец тех краев, где живут и действуют персонажи Д.Клдиашвили, особенно глубоко осознал трагедию «осенних дворян» и постиг их их духовный мир.

Критик последовательно анализирует сюжет рассказа «Соломон Морбедадзе» (благородный, разорившийся дворянин Соломон Морбеладзе зарабатывает на пропитание сватовством), взаимоотношения персонажей, незамысловатую интригу рассказа и завершает описание этой жизненной истории, ожившей благодаря мастерству писателя, следующей мыслью: *«Вот вам вся фабула рассказа – почти повседневная, ординарная история, кусочек ничтожной жизни, однако присмотритесь, загляните в нее, и вы увидите, каким трагизмом, каким страданием она проникнута»*.³⁷⁷

Трагизм безвыходного положения героев, их мучения, отражаются в словах критика: *«Это целая драма, зародившаяся на недрах жизни бедного человека»*. Он прибегает к обобщениям, затрагивая проблему суетности жизни: судьба людей, обретающихся

³⁷⁵ Там же, с.428

³⁷⁶ Клдиашвили Д. Избр. произведения. Москва. 1947. Клдиашвили Д. Соч.т.1-2. Тб.1950-1952.

³⁷⁷ Абашидзе К. Этюды. Из истории грузинской литературы XIX в.(На грузинском языке). ТГУ. Тб.1962. с.429

на низшей ступени социального бытия, в конечном счете, не хуже судьбы тех, кто не знает в жизни забот, и даже жизнь самого богатого, полностью обеспеченного человека такая же: *«Сколько труда и выносливости нужно человеку, сколько так называемых "компромиссов" совершает он в жизни, уступок в ущерб своей нравственной и общественной вере для достижения некоего идеала, осуществления намеченной цели, а в итоге идеал остается недостижимым, и сердце преисполняется горькой печалью от сознания того, что множество неприятного и непорядочного выпало на его долю совершенно без пользы и результата»*³⁷⁸.

Критик признает, что писатель настолько глубоко познал "кусочек, обрывок жизни", что смог обрисовать множество эпизодов или деталей, которые обычно не попадают в сферу внимания писателей. К.Абашидзе особо отмечает способность Д.Клдиашвили с большой выразительностью изображать художественные детали, умение писателя детализировать поведение героев и отдельные сюжетные моменты, присущую произведению композиционную компактность, четкость характеров персонажей, лаконичность повествования и, в особенности, – глубокую характеристику душевного состояния действующих лиц, психологическую мотивацию их высказываний и поведения. Критик обладает ценным даром выбирать из событий, развертывающихся в произведении, особенно значительный эпизод, символически несущий в себе важную идею. К.Абашидзе не обошел вниманием и многострадального мула героя рассказа, это бессловесное животное он считает красноречивым элементом антуража: *«Этот мул для нас, читателей и зрителей, играет роль градусника, показывающего обычно температуру души Соломона»*.

К.Абашидзе специально выделяет одну из реплик героя – *«Будь проклята такая собачья жизнь!»* – произнесенную доведенным до крайности человеком, чтобы показать цену жизни персонажей Д.Клдиашвили, того бытия, против которого направлены произведения писателя.

Правда, по словам критика, Д.Клдиашвили пробуждает сострадание к людям, однако, на его взгляд, основная заслуга писателя в том, что он ясно показывает бесплодность и никчемность подобной животной жизни и вызывает презрение к ней. К.Абашидзе

³⁷⁸ Там же, с.429

не ограничивается констатацией «зла» «собачьей жизни» и делает четкий, непримиримый вывод: *«Каждый сознательный человек обязан бороться против причин, порождающих такую жалкую жизнь, должен стараться их уничтожить».*

В рассказе Д.Клдиашвили «Мачеха Саманишвили» критика, в первую очередь, интересуется основная проблема произведения, в которой содержится удивительный трагизм: обедневший дворянский сын Платон Саманишвили путешествует по деревням в поисках бесплодной мачехи, чтобы ему не пришлось ни с кем делить крохотное отцовское имение. К.Абашидзе пишет: *«Задумайтесь и вы увидите, что эта история и смешна и печальна. Смешно, что человек, этот "венец" природы, стал настолько ничтожным и жалким, что женитьба отца и ожидаемый в связи с этим раздел имения превращается в трагедию».*³⁷⁹

К этой горестной истории критик подходит, базируясь на представлении о высоком человеческом достоинстве и наглядно показывает, насколько велико расстояние от нашего высокого представления о человеке, как о «венце» природы, о его назначении, мыслях и чувствах, – до жалкой души обнищавших, опустившихся до уровня беспомощных, несчастных «маленьких людей».

К.Абашидзе каждый раз подчеркивает, что подобная деградация является результатом «жестокости суровых законов, ... подрезающих крылья нашим восторженным, не имеющим предела стремлениям и желаниям». Он беспощадно обличает «непостижимый закон» жизни, попирающий наши чувства, стремления, мечты и уравнивающий Платона Саманишвили и Наполеона, так как, по мнению К.Абашидзе *«оба они ничтожные черви перед недостижимым и непознаваемым предопределением».* *«Вот какие мысли возникают во время чтения рассказов Д.Клдиашвили»,* - пишет К.Абашидзе.

К.Абашидзе любит человека за то, что в его стремлении к счастью он видит присущее исключительно «настоящему человеку» высокое достоинство: *«Красота человека, высота его души выражается в том, что, несмотря на бесплодность своей борьбы и деятельности, он все-таки не склоняет голову перед законами жестокой жизни и стойко, дерзко и храбро продолжает борьбу и движется вперед».*

³⁷⁹ Там же, с.433

Суждения критика помогают нам лучше осмыслить одно из наиболее значительных произведений Д.Клдиашвили – «Невзгоды семьи Камушадзе». К.Абашидзе вкратце характеризует суетливую деятельность спесивой Эквирины Камушадзе, безропотное трудолюбие ее сына Отии, зависть матери и сына к семье Квелидзе, их мечты привести в дом невестку, которая сумела бы затмить дочь Квелидзе и, таким образом, уязвить их гордость.

В финале этого известного рассказа, надеясь избавиться от невыносимой хронической нужды, Отия Камушадзе, настойчиво подталкиваемый женой, оставляет деревню и переезжает в город. Критик приводит слова Д.Клдиашвили, объясняющие тяготение обнищавших деревенских жителей к городу: *«Где больше народа, там для заинтересованного человека больше возможностей что-либо добыть».*

По поводу этого решения Камушадзе К.Абашидзе пишет: *«Относительно его будущего, автор ничего не предрекает, однако чувствуется, что посторонняя помощь вряд ли поможет этим людям выбраться из нужды, и останутся они навеки покорными, а может быть и возмущенными рабами и пленниками этой нищеты».* К.Абашидзе пишет о рассказе «Невзгоды семьи Камушадзе», что он *«оставляет в нашем сердце такую же печаль, как и все другие».* Из этого следует печальный вывод, что невзгоды Камушадзе так же непреодолимы, как и затруднения остальных героев.

Окончательную интерпретацию своего отношения к проблеме «осенних дворян» К.Абашидзе дает в финале статьи. Сравнивая манеру письма И.Чавчавадзе (влияние которого на грузинскую литературу критик считает огромным) и Д.Клдиашвили (по мнению К.Абашидзе, – прямого наследника И.Чавчавадзе), критик приходит к выводу о том, что оба писателя объектом своей сатиры избрали дворянское сословие, однако, по сравнению с эпохой И.Чавчавадзе, социальная несправедливость еще более усугубилась. По остроумному замечанию критика, если у героев И.Чавчавадзе (Дареджан и Луарсаба) было время считать мух на потолке, то двум наиболее значимым персонажам Д.Клдиашвили – Платону и Отии – *«было некогда даже толком поест, так они были замучены работой».*

Сатиру И.Чавчавадзе критик сравнивает с жесткой сатирой Вольтера, а юмор Д.Клдиашвили – с нежным чувствительным юмором Диккенса: *«Д.Клдиашвили заставляет презирать*

описанных им героев, поскольку они втаптывают в грязь высокое достоинство человека, но в то же время они вынуждают и жалеть себя».

По мнению К.Абашидзе, И.Чавчавадзе – это титан, и время его было временем увлеченности, уверенности во всемогущести человека, временем «энергии» и «идеализма». Эпоха же Д.Клдиашвили – эпоха пессимизма, *«когда лучшая часть общества была в плену печали и скорби».* Писатель родился и вырос в эпоху отчаяния и безнадежности, когда каждый человек представлялся животным, рабом неумолимых обстоятельств, несчастным, беспомощным и жалким созданием, вызывающим сострадание, поскольку в грехах его в основном повинно общество.

Продолжая противопоставление двух классиков грузинской литературы, К.Абашидзе отмечает, что И.Чавчавадзе ставил судьбы общества в зависимость от отдельных людей, их личных качеств и прав, а Д.Клдиашвили в горестях и радостях человека винит общество или независимые от самого человека обстоятельства. К.Абашидзе считает, что Д.Клдиашвили *«дает нам возможность заглянуть в глубь бесцветной и ничтожной действительности, заставляет нас проникнуть в сокрытый там глубокий и горький смысл жизни и тем самым пробуждает множество мыслей и чувств».*

Согласно К.Абашидзе, творческая манера Д.Клдиашвили носит символический характер. *«Печаль и скорбь являются спутниками его благословенного пера»*, - пишет критик и добавляет, что как только писатель приступает к изображению своих героев, в нем тотчас пробуждается философ и социолог, мучения и страдания своих героев ему начинают казаться смешными и достойными сострадания. Как социолог, он страдает им, а как философ, представив себе беспредельность людских страданий в неумолимом ходе жизни, видит в ничтожности их несчастий несбывшиеся надежды Соломона на посредничество, сватовство, крушение иллюзий Платона в связи с поисками «дважды побывавшей замужем мачехи» и невзгоды Отии, женившегося на городской женщине. В заключение К.Абашидзе пишет: *«Этих людей можно было бы пожалеть, если бы вся история их жизни не была бы такой комичной...».*

К.Абашидзе глубоко и полно представил проблематику творчества Д.Клдиашвили, его социальные взгляды, художественно-

эстетические особенности и создал такую модель критического восприятия грузинской литературной критикой творчества писателя, которая и поныне не теряет своей актуальности и действенности.

Tamar Tsitsishvili

**KITA ABASHIDZE ABOUT THE WORKS OF DAVID
KLDIASHVILI**

Keywords: *Abashidze, Kldiashvili, Imereti, nobility, Solomon Morbeladze, Samanishvili's Stepmother, Misery of Kamushadze Family.*

Famous Georgian literary critic Kita Abashidze (1870-1917) is the author of summarizing critical article about the works of Georgian writer David Kldiashvili (1862-1931), the author of "Solomon Morbeladze", "Samanishvili's Stepmother", "Misery of Kamushadze Family". The writer has painted colorful and vibrant picture of life of Imereti (region in Western Georgia), showing the decline of the nobility and the development of new social formation. He describes the shortcomings of the representatives of the bankrupt nobility artistically, colorfully and with such a humor, that it causes the reader's pity rather than anger. Judgments of K. Abashidze on the prose of D. Kldiashvili were fundamentally important in creating the portrait of the writer.

Համաշխարհային մշակույթի հիմնախնդիրներ
Проблемы мировой культуры
Problems of World Culture

316.77

Гоар Вардуюян

**ОТРАЖЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТЕМ НА
ДРЕВНЕАРМЯНСКИХ МОНЕТАХ**

Ключевые слова: դիցարանական պատկերներ, հին հայկական դրամներ, հայկական արքայատներ

Древнейшие монеты, найденные на территории Армении, относятся к VI-V вв. до н.э. Это монеты как местной – софенской чеканки, так и ахеменидские, милетские и афинские серебряные, медные монеты, найденные в единичных образцах. Монеты, как средство обмена, нашли особо широкое применение в Армении с самого начала эллинистического периода, точнее со второй половины IV в. до н.э. Благодаря международной торговле серебряные монеты Александра Великого проникали на армянские рынки из Малой Азии и Двуречья. На армянских монетах эллинистического периода, как правило, изображен портрет монарха, на оборотной стороне – мифологические символы и имя и титул царя греческими буквами³⁸⁰.

История армянских денежных знаков богата, и это, видимо потому, что по своему географическому расположению историческая Армения находилась в непосредственной близости от тех мест, где впервые были отчеканены античные монеты. По принятому мнению, чеканка монет, как важнейшее событие, сыгравшее важную роль в развитии общества, началась еще в конце

³⁸⁰ См.: **Babelon E.**, Catalogue des nommaises grèques de la Syrie, d'Arménie et de Commagène, Paris, 1890; **Hill G.F.**, Catalogue of the Greek Coins of Lycaonia, Isauria and Cilicia, London, 1900; **Head Barclay V.**, Historia Numorum, A Manual of Greek Numismatics, London, 1963, էջ 827-829; **Մուշեղյան Խ.**, Դրամական շրջանառությունը հին Հայաստանում,- Հայ ժողովրդի պատմություն (ՀԺՊ), հ. 1, Եր., 1971, էջ 689-692.

VIII начале VII вв. до н.э. в древнегреческой стране Лидии, в западной части Малой Азии. Геродот в своей «Истории» упоминает о лидийцах: «*первыми из людей они, насколько мы знаем, стали чеканить и ввели в употребление золотую и серебряную монету и впервые занялись мелкой торговлей*»³⁸¹. Вскоре через Лидию стали проходить оживленные торговые пути в Грецию и в страны Древнего Востока, где заключались торговые сделки. Первые греческие монеты – драхмы, тетрадрахмы, денарии, сестерции,³⁸² появились на острове Эгина уже в VII в. до н.э. На лицевой стороне первых драхм было изображение черепахи – видимо, почитаемого животного на острове. А в Риме, где чеканились бронзовые, а затем и золотые монеты, первый монетный двор был устроен при храме богини Юноны-Монеты, откуда и произошло название «монета».

Само происхождение монеты связано с мифологией. Древние греки приписывали изобретение монеты героям своих мифов, римляне – богам Янусу или Сатурну. Согласно их воззрениям, древнейшие монеты с головой двуликого бога и носом корабля (ростром) выбил Янус в честь бога времени Сатурна, который приплыл в Италию с острова Крит на корабле. Слово «монета» – toneta в переводе с латыни означает «предостерегающая, советница» – такой титул был у римской богини Юноны – супруги громовержца Юпитера. Считалось, что она неоднократно предупреждала римлян о землетрясениях и нападениях врагов. На римском Капитолии возле храма Юноны Монеты (Iuno Moneta) размещались мастерские, где чеканили и отливали металлические деньги. От слова toneta происходит «нумизматика» – лат.

³⁸¹ Геродот сообщает также: «Природными достопримечательностями, как другие страны, Лидия совсем не обладает, кроме, может быть, золотого песка, приносимого течением реки Тмола», жители «...стали сбегаться на рыночную площадь и к реке Пактолу (Пактол, несущий с собой золотой песок, течет с Тмола через рыночную площадь и потом впадает в реку Герм, а та – в море)» (**Herodotus**, *Historiarum (libri 9)*, London, 1946-1960, I, 94, V, 101,- <http://vehi.net/istoriya/grecia/gerodot/index.shtml>; см. также: **Максимов М.М.**, Золото в качестве денег (переход к монетам),- <http://www.bibliotekar.ru/zoloto/12.htm>.

³⁸² Античные монеты: драхмы, тетрадрахмы, денарии, сестерции,- <http://www.abc-people.com/typework/history/hist9.htm>;

*numisma, nomisma, numismatis, греч. νόμισμα, νόμισματος – что означает «установившийся обычай, общепринятый порядок».*³⁸³

Из истории денежного обращения в Древней Армении известно, что на многих монетах, в числе других, есть изображения на мифологические темы, которые встречаются на золотых, серебряных и медных монетах периодов древнеармянских царских домов Ервандуни (Ервандидов), Арташесян (Арташесидов), Аршакуни (Аршакидов)³⁸⁴. Мифологические темы, по содержанию в основном проявляются в виде изображений богов, богинь и других мифических существ и находятся главным образом на оборотной стороне, а иногда сопровождают изображение правителя на лицевой стороне.³⁸⁵

Мифологическая тематика встречается также на монетах из Эребуни, две из которых представляют собой портреты львов на серебряных монетах VI в. до н. э. (изобр. 1).



Эребунинские портреты львов впечатляют своим величавым видом. И это не случайно, если вспомнить, что главный бог верховной триады Ванского царства (Бианили-Урарту-Араратское

³⁸³ От того же латинского корня *monere – предостерегать* произошло слово «мантия» – символ указания, предрешения судьбы человека судьями, потому и в некоторых странах в судах в мантию облачаются также прокуроры и адвокаты (см.: Монета, деньги,- Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, в 86 т. (82 т. и 4 доп.), СПб., 1890–1907; Этимологический словарь русского языка. Вып. 10 /под общей редакцией А.Ф. Журавлёва, Н.М. Шанского, М., Изд-во МГУ, 2007,- <http://enc-dic.com/rusethy/Moneta-2058.html>).

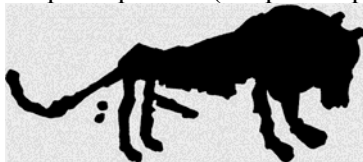
³⁸⁴ Ատրպէտ, Հայ թագաւորնրնրի դրամները. Յետ Աղէքսանդրեան շրջան,- Ազգագրական Հանդէս (ԱՀ), 1912, գիրք 23, էջ 27-38.

³⁸⁵ Мушегян Х., Денежное обращение Двина по нумизматическим данным, Ер., 1962; Մուշեղյան Խ., Հայաստանի դրամական գանձերը, հ. 1, Եր., 1973; Варданян Р., К вопросу о датировке двух армянских монет эллинистической эпохи,- Պատմա-բանասիրական հանդէս, Եր., 1987, № 2, էջ 195-207:

царство) Халди, отец богов и громовержец, часто изображался стоящим на льве, символизируя ведущую роль в пантеоне (изобр. 2).

Разные изображения льва в дальнейшем будут часты на средневековых монетах и гербах. В армянских мифологических представлениях лев, а также орел и конь, с древнейших времен символизировали царскую власть, которая считалась данной богом, в основном – богом Солнца.³⁸⁶ Культ царей и царских предков³⁸⁷ бытовал в Армении так же, как и в других странах Древнего мира (напр. в Египте, где рядом с именем фараона часто фигурировало и имя солнечного божества Амона-Ра).³⁸⁸

Изображения этих царей животного мира, задолго до формирования пантеонов, можно найти среди наскальных изображений в горах Армении (напр. изобр. 3).



3



386 О культе солнца в древней Армении см.: Մնացականյան Հ., Արեւապաշտութեան հետքերը հին Հայաստանում, Երևան, 1948; Արեւյան Ս., Հայ ժողովրդական հավատալիքները,- Երկեր, հ. Է, Եր., էջ 40-44; Բարսեղյան Հ., Արևի պաշտամունքի հետքերը բրոնզեդարյան Հայաստանում,- Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Եր., 1967, № 7, էջ 77-88; Նույնը, Պաշտամունքն ու հավատալիքները ուշ բրոնզեդարյան Հայաստանում, Եր., 1972; Вардумян Г., Дохристианские культы армян,- Հայ ազգագրություն և րանհիշումություն, հ. 18, Եր, 1991, էջ 113-119.

387 Об этом см.: Саркисян Г., Обожествление и культ царей и царских предков в древней Армении,- Вестник древней истории, 1966, № 2, с. 3-26.

388 Амон, в мифологии // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.), СПб., 1890 – 1907, Т. Iа, с. 665; Матъе М. Э., Древнеегипетские мифы, Л., 1956; Коростовцев М.А., Религия древнего Египта, М., 1976; Рубинштейн Р.И., Египетская мифология,- Мифы народов мира /энциклопедический словарь/, т. I, М., 1980, с. 420-427:

Лев и орел в качестве символов Солнце-бога и царской власти, в виде огромных каменных статуй, сохранились и в пантеоне, сооруженном при Антиохе I Ервандуни в I в. до н.э., на восточном и западном склонах горы Немруд в Коммагене, где они, наряду со статуями богов и богинь и самого царя, представляют царскую власть и Солнце-бога³⁸⁹ (изобр. 4).



4

Что касается монет Ервандидского периода (VI-III вв. до н. э.), то на них встречаются портреты армянских богов и богинь Арамазда, Анаит, Ваагна и их греческих параллелей – Зевса, Афины, Геракла и других. На оборотной стороне этой золотой монеты царя Армении Ерванда II или Ерванда-Оронтаса (IV в. до н. э.) видно



изображение коня (изобр. 5),³⁹⁰ 5 который также был символом царской власти в Древнем Мире, и цари, в том числе и армянские, часто изображались в виде всадника-победителя.

³⁸⁹ **Тирацян Г.А.**, Культура Древней Армении (VI в. до н.э. – III в.н.э.), Ер., 1988, с. 109-112; **Аракелян Б.Н.**, Очерки по истории искусства древней Армении (VI в. до н.э. – III в.н.э.), Ер., 1976, с. 20-24.

³⁹⁰ Конь, лошадь, такие как Пегас, Кентавр и др., были активными действующими лицами в индоевропейской, в частности, греко-римской мифологии (см.: **Vigneron P.**, *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine*, Nancy, 1968; Животные в мифологии. Конь,- Мифологическая энциклопедия // <http://mythology.info/myth-animals/kony.html>

Конь, представляя собой еще один символ Солнца, не только изображался на монетах, но и фигурировал в культовой жизни древних армян. По описанию древнегреческого историка Ксенофонта у армян бытовал обычай приносить в жертву богу солнца Михру большое количество жеребцов, и он сам отдал своего коня комарху (сельскому старосте) армянской деревни как подарок к обряду жертвоприношения.³⁹¹

Начиная со второй половины III в. до н.э. армянские цари Цопка-Софены Аршам, Ксеркс, Абдисарес и другие, тоже выпускали свои медные монеты, хотя известны и серебряные.³⁹² Своеобразное отражение получила священная гора Арарат на монетах, в частности на монете царя Софены Аршама-Арсамеса II, на которой изображены не только Большой и Малый Масисы, но и сверкающие над их вершинами звезды, символизируя связь почитаемых гор с космосом. Эта картина свидетельствует о том, что и в дохристианские времена Арарат был национальной святыней не только в Великой Армении, но и в малых армянских государствах, в числе которых была Софена, жителям которой Арарат не виден ни с какой точки наблюдения. Интересно, что горы на этой монете окаймлены с обеих сторон узорами, напоминающими Древо жизни – еще одно древнейшее мифологическое понятие, символизирующее вечный круговорот жизни (изобр. 6).



6

На другой монете из Софены-Коммагены, отлитой царем Ксерксом Ервандидом (220-212), изображено мифическое существо, напоминающее крылатую богиню Нику-Викторию, чьи портреты очень часто встречаются на монетах, поскольку символизируют победы царя на поле битвы (изобр. 7, 8).

³⁹¹ Xenophontis, *Anabasis (Expedition Cyrus)*, Lipsiae, 1878, IV, V, 34.

³⁹² В трудах Жака де Моргана представлены также монеты Ервандидов Софены, In the writings of Jacques de Morgan presented coins orontid dynasty Sophene, см.: **De Morgan J.**, *Manuel de numismatique orientale de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. 1, Paris, 1923–24, p. 11-14;



7

8



Древнегреческая богиня Ника (Νίκη), в римском варианте Виктория (Victoria) – дочь титана Палланта и Стикс, сестра Кратоса (могущество), Бии (сила) и Зелоса (энергия), как известно, выступала как богиня победы. Она сопровождала громовержца Зевса и всегда находилась рядом с героями во время их побед. О распространенности изображения Ники-Виктории на монетах Древнего Мира свидетельствуют и известные монеты Александра Великого (изобр. 9) и Константина II (изобр. 10).³⁹³



9

10



Наибольшее количество армянских монет дошло до нас со времен Арташесидского царства (189 г. до н. э. – 1 г. н. э.). Начиная с Тиграна I и до конца правления династии Арташесидов, выпуск

³⁹³ Müller L. Numismatique d'Alexandre le Grand, Basel-Stuttgart, 1957.

монет не прекращался.³⁹⁴ Отлитые в столице Великой Армении Арташате монеты еще сохраняли эллинистические традиции – они выпускались по Аттической денежно-весовой системе, в основе которой была греческая драхма. В период правления Арташесидов денежное обращение в Армении обслуживалось монетными выпусками как армянских царей, так и монетами соседних государств – Парфии, Рима (в начальный период Римской республики, а затем Римской империи), Селевкии, Каппадокии.³⁹⁵ Часть армянских монет распространялась в соседних странах, особенно в период правления Тиграна Великого (95-55), когда его монеты играли роль международной валюты, а после него оставались в обороте не только в Армении, но и на территории других государств, настолько были применяемы и узнаваемы.

Отчеканенные на армянских монетах изображения мифологического значения были посвящены поклонению богине-покровительнице – богоматери столицы, от которой, по представлению древних, зависела судьба всей страны.³⁹⁶ Такие изображения с надписями на греческом языке в прошлом наблюдались на эллинистических городских монетах. Среди городских монет Арташата встречаются такие, на которых на одной стороне – голова богини-покровительницы города Тихе-Анаһит, с башнеобразной короной на голове, на другой – пальмовая ветвь и

³⁹⁴ **Langlois V.** Numismatique général de l'Arménie. P. 1859; **Բասմաջյան Վ.,** Հայկական ընդհանուր դրամագիտություն և Հայաստանի վերաբերյալ դրամներ, Վենետիկ, 1936.

³⁹⁵ Об арташесидских монетах см.: **De Morgan J.,** Manuel de numismatique orientale de l'Antiquité et du Moyen âge, t. 1, Paris, 1923–24; **Պտուկյան Ջ.,** Արտաշիսյան հարստության դրամները, Վիեննա, 1969; **Bedoukian Paul Z.,** Armenian Coin Hoards /Special publication № 5/, English and Armenian Edition, “Amazon”, 1987; Он же, Selected Numismatic Studies of Paul Bedoukian /Masnawor Hratarakutiwn, Hay Dramagitakan Enkeraktsitiwn/, “Amazon”, 1981.

³⁹⁶ См.: **Ասրալետ,** Հայ թագավորների և քաղաքների դրամները, ԱՀ, 1913, գիրք 24 (1), с. 83-89

крылатая Ника, держащая лавровый венец над именем города (изобр



11).

11

На монетах Арташесидского периода, наряду с крылатой богиней, изображались культовые символы таких богов и богинь изобилия и могущества, как Анаит, Вагагн и др., и носящие ту же символику орел, конь. Изображены также портреты армянских царей, выпускающих монеты – Тиграна I, Тиграна II Великого, Артавазда II, Арташеса II, Тиграна III, Артавазда IV, Тиграна IV и Эрато, Тиграна V. Интересный экземпляр представляет собой монета с колесницей, запряженной четверкой коней, символизирующих особую власть царя и приближенность его образа к богу Солнца, и с греческой надписью имени и титулатуры царя (изобр. 12).³⁹⁷

12



³⁹⁷ См.: О монетах Арташесидского периода см.: **Ասրալեան**, Հայ բազալորների դրամները. Յետ Տիգրան Մեծի,- ԱՀ, 1913, գիրք 24, էջ 57-67; **Bedukian P.Z.**, A Classification of the Coins of the Artaxiad Dynasty of Armenia /Reprinted from the American Numismatic Society/, "Museum Notes", 14, New York, 1968, t. IX-XI.

Армянские монеты были в международном обращении, как уже отмечалось, в годы царствования Тиграна Великого. Они отливались как в Армении (в Арташате, Тигранакерте), так и в городах Сирии (в Антиохии, Дамаске). Известны его серебряные монеты, представленные тетрадрахмами, и медные халки. Особого внимания заслуживают те монеты Тиграна II, на которых он изображен в армянской короне – тиаре, не имеющей аналогов у правителей ни в восточных, ни в западных странах того времени, она был типична только для правителей династии Арташесидов. Тиара сверху оканчивается лучистыми выпуклостями – остроконечными зубцами, а середина ее украшена символами культа Солнца – восьмилучевой звездой меж двумя орлами. Орлы в повернутом положении, но смотрят друг на друга.³⁹⁸

Портрет царя Тиграна II, с мужественным и величавым взглядом, обычно окаймлен сплетенным орнаментом, на оборотной стороне запечатлены мифологические символы, большей частью – богиня-покровительница страны, восседающая на скале, с пальмовой ветвью в руке, с конусообразной короной на голове, под ногами иногда водное божество (в виде плавающего человека). Культовые сцены обычно окаймлены надписью имени и титулатуры царя на греческом, причем двух типов – «Царь Тиграна» (чеканенных на монетных дворах Сирии), или «Царь царей Тиграна» (отчеканенных на монетных дворах Армении).³⁹⁹ Имея международное значение, эти монеты отличались обилием мифологических тем, мифическими изображениями могущества страны и побед царя, тем самым подчеркивая идею царской власти как нечто богом данное и вечное (изобр. 13: монеты Тиграна Великого).

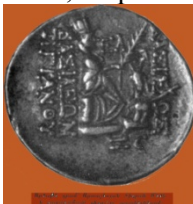
³⁹⁸ О тиаре Тиграна Великого см.: **Тирацян Г.**, Армянская тиара: опыт культурно-исторической интерпретации. Вопросы древней истории, 1982, № 2, с. 90-95

³⁹⁹ О монетах Тиграна Великого см.: **Ասրապէտ, Տիգրանի Մեծի դրամները**, - ԱՀ, 1911, գիրք 21, с. 200-222; **Seyrig H.**, Trésor monétaire de Nisibe, Revue Numismatique, Paris, 1955, p. 84-88, 121; **Bedoukian Paul Z.**, A Hoard of Copper Coins of Tigranes the Great and a Hoard of Artaxiad Coins / Special publication № 7, English, "Amazon", 1991



13

Из выпускаемых монет этого периода следует отметить серебряную тетрадрахму Артавазда II (56-34), сына Арташеса II, с изображенной на ней квадригой и богиней Никой, несущей победу с венком в руке, в изящной позе бега, с греческой надписью имени и



титулатуры царя (изобр. 14).⁴⁰⁰

14

На монетах Тиграна III крылатая богиня иногда заменена изображением бога войны, мужской доблести и могущества страны Вахагна или же изображением слона, тоже символизирующем непобедимое могущество (изобр. 15).⁴⁰¹

⁴⁰⁰ **Muschegjan Ch.** Eine Tetradrachme Artavazdes II,- *Bibliotheca classica orientalis*, 11 Jahrgang, Heft 4, Berlin, 1966. S. 208-209; **Wroth W.**, *Catague of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria*, Bologna, 1964, t. XIV.

⁴⁰¹ **Bedukian P.Z.**, *A Classification of the Coins of the Artaxiad Dynasty of Armenia*, p. 63-65.



15

Особый интерес представляют собой монеты Тиграна IV, на одной из которых – на медной монете есть портрет царя с царицей Эрато. Это – единственная монета, на которой имеется портрет



16

древнеармянской царицы (изобр. 15).

Медная монета Тиграна V достойна особого внимания, поскольку на ее оборотной стороне изображены Большой и Малый Арараты, в том виде как они видны со столицы Арташат. У подножия обеих гор изображены деревья, возможно, Древо Жизни, символизирующее прорастание новой жизни, ее начало, круговорот бытия и вечность (изобр. 17).



17

Из периода правления Аршакидской династии (66-428) известно, что денежное обращение осуществлялось в основном монетами соседних стран – Римской империи и Парфянского царства, позднее Сасанидской Персии и Византийской империи.⁴⁰²

⁴⁰² □ монетах Аршакидской Армении и о римских медальонах см.: Ասորպետ, Հայ թագավորների դրամները նախնական ժամանակներից մինչև

Известны также римские золотые монеты этого периода – ауреусы (с замечательными реалистическими портретами, принадлежащими к лучшим произведениям античного искусства). Ауреусы были весьма ограничены в городах Армении и встречаются редко. Серебряные же римские монеты – денарии – имели широкое распространение в Армении. Выпуск этих монет имел целью возвеличение побед цезаря. Среди них были и монеты, посвященные Армении. Сохранился очень интересный экземпляр серебряной монеты II в. до н.э. Марка Аврелия и Луция Вера (получивший прозвище «Армянский») с изображением сидящей в величавой позе женщины, а в нижней части монеты видна надпись латинскими буквами Армен, т.е. Армения (изобр. 18).⁴⁰³



18

На армянских монетах Аршакидского периода появляются изображения римских божеств – верховного бога, отца богов Юпитера, бога вод и морей Нептуна, богинь-покровительниц победы Виктории, Фортуны, Ромы, греческой богини-матери Деметры и других (изобр. 19-20).

Տրդատ Մեծ եւ Փոքր Արմենիայի իշխանների եւ քաղաքների դրամները,- ԱՀ, 1912, գիրք 22 (1), 198-231, 23 (2), էջ 39-56; **Տաշյան Հ.**, Արշակունի դրամներ, մաս 1, 2, Վիեննա, 1920 (1917-60); **Պտուկյան Ջ.**, Հայաստանի վերաբերյալ հռոմեական դրամներ և մեդալիոններ, Վիեննա, 1971; **Մուշեղյան Խ.**, Դրամական շրջանառությունը Հայաստանում I-II դարերում և հռոմեական շրադրամներ, ՀԺՊ, հ. 1, 813-822.

⁴⁰³ **Mattingly H.**, Coins of the Roman Empire in the British Museum, v. 1, London, 1923, p. 281, № 406-412.



19

20



Мифологические изображения на древнеармянских монетах были призваны подчеркнуть величавость и мощь выпускающего их правителя, потому и изображались в основном верховный бог, богиня победы, богиня-мать, животные, символизирующие царскую власть. Наличие мифологических тем на монетах в своей основе имело ряд представлений, из которых особо знаменательны представления о божественном происхождении царской династии, о покровительстве богами деятельности царя и множество других идей, характерных для мифологического мышления обществ древности. В древней Армении, как и в других странах Древнего мира, денежное обращение проходило через разные этапы, мифологические образы и темы всегда сопровождали изображения царей, придавая им особое значение иконографии.

Գոհար Վարդույան

**ԴԻՅԱԲԱՆԱԿԱՆ ԹԵՄԱՆԵՐԻ ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԻՆ ՀԱՅՈՑ
ԴՐԱՄՆԵՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ դիցաբանական պատկերներ, հին հայկական դրամներ, հայկական արքայատներ

Հին Հայաստանում շրջանառության մեջ գտնվող շատ դրամների վրա, ի թիվս այլոց, առկա են դիցաբանական թեմաներով պատկերներ, որոնք կարելի է տեսնել հին հայկական արքայատների Երվանդունիների, Արտաշիսյանների, Արշակունիների ժամանակաշրջանների ոսկյա, արծաթյա, պղնձյա դրամների վրա: Դիցաբանական պատկերները հին հայկական դրամների վրա կոչված էին ընդգծելու դրամը հատող միապետի հզորությունը, այդ իսկ պատճառով պատկերվում էին հիմնականում գերագույն աստվածը, հզորության աստվածը, մայր դիցուհին, հաղթանակի թևավոր դիցուհին, արքայական իշխանությունը խորհրդանշող կենդանիներ:

Առասպելական թեմաների առկայությունը դրամների վրա իր հիմքում ունեն ավի շարք պատկերացումներ, որոնցից հատկապես նշելի են արքայական տոհմի աստվածային ծագման, աստվածների կողմից արքայի գործունեության հովանավորման վերաբերյալ գաղափարները, որոնք հատուկ էին Հին Աշխարհի ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի, դիցաբանականությանը: Հին Հայաստանում, որտեղ դրամաշրջանառությունը զարգացման տարբեր փուլեր է անցել, դիցաբանական թեմաները մշտապես ուղեկցել են արքայական պատկերներին, ուրույն երանգ հաղորդելով դրամների պատկերագրությանը:

Gohar Vardumyan

MANIFESTATIONS OF MYTHOLOGICAL IMAGES ON ANCIENT ARMENIAN COINS

Keywords: mythological images, ancient Armenian coins, royal family

The study of the history of money circulation in ancient Armenia indicates the presence of mythological images, which can be seen on gold, silver and copper coins of ancient Armenian royal houses of Ervanduni (Orontid), Artashesyan (Artaxiad), Arshakuni (Arsacid) dynasties. Mythological images on ancient Armenian coins were intended to emphasize the majesty and power of the ruler, and therefore depicted mostly the supreme god, the mother goddess, the god of mighty, the goddess of victory, animals symbolizing royal power.

The mythological images on coins inherently have a number of representations, of which particularly significant are the presentations on the divine origin of the royal family, on the protection of king's activities by gods, and many other ideas characteristic for the mythological thinking of ancient societies. In Armenia, as in other countries of the Ancient World, the circulation of money passed through different stages, mythological images always accompanied the portraits of kings, and gave a special shade to the iconography of coins.

**«ЛУЧШЕЕ ВРЕМЯ ВАШЕЙ ЖИЗНИ»: ПОСТАНОВКА
У.САРОЯНА НА БРОДВЕЕ В «ЗАПУГАННЫЕ 1950-е»**

Ключевые слова: У. Сароян, С. Майснер, американский театр, театры США, Бродвей, «Лучшее время вашей жизни», 1950-е гг.

Те, кто лично был знаком с выдающимся американским писателем и драматургом армянского происхождения У. Сарояном (1908 – 1981), не раз могли слышать от него удивительную фразу: «*Может оказаться, что сегодняшней день был лучшим днем нашей жизни*»⁴⁰⁴. Неистребимая вера Сарояна в силу добра и человека, неизменно присутствовавшая как в реальной жизни писателя, так и его творчестве, в разные времена воспринималась окружающими по-разному. Сложность такого отношения особенно ярко отразилась на сценической судьбе его пьесы «Лучшее время вашей жизни» («The Time of Your Life»), – лучшей, по мнению большинства исследователей, в творческом наследии писателя.

Сароян пришел в американский театр на исходе самого знаменитого десятилетия в истории американской драмы – в 1939-м году, – с пьесой «В горах мое сердце...». К этому моменту он был уже признанным и даже известным автором нескольких сборников коротких рассказов. Драматургический дебют Сарояна состоялся на сцене легендарного нью-йоркского театра «Групп» (Group Theatre; 1931 – 1941), где его пьесу поставил актер театра Р. Льюис (таким образом, этот спектакль стал еще и другим дебютом, Льюиса как режиссера). Тридцати однолетний драматург лично присутствовал как на генеральном прогоне спектакля, так и на премьерных показах.

Несмотря на то, что сначала этот спектакль произвел на завсегдатаев бродвейских премьер довольно странное впечатление, и многие театральные рецензенты явно растерялись⁴⁰⁵, у простых

⁴⁰⁴ Цит. по: Мкртчян Л. Самый лучший день нашей жизни // Сароян У. Сарояновы притчи. Случайные встречи. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 9.

⁴⁰⁵ См.: Lewis R. Sling and Arrows: Theatre in My Life. NY: Stein and Day, 1984. P. 110–112; Ковалева Ю. Уильям Сароян // Американские театральные миниатюры. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 114 – 115; Waldau R.

зрителей он имел большой успех, и вместо запланированных пяти представлений «В горах мое сердце...» шли целых шесть недель. Окрыленный удачей, Сароян в том же году всего за шесть дней написал другую, уже большую, в пять актов (и, как оказалось впоследствии, свою самую лучшую) пьесу – «Лучшее время вашей жизни» – и так же предложил ее «Групп».

Однако новая пьеса не была принята театром к постановке. Спустя годы руководитель театра «Групп» Г. Клерман так скажет о своем решении: «*Мое отклонение этой пьесы было грубой ошибкой*»⁴⁰⁶. Когда через несколько дней после отказа Клерман поспешил исправить положение, было уже поздно: права на постановку пьесы купила театральная компания Эдди Даулинга. Как справедливо отмечает отечественный исследователь творчества Сарояна Н. А. Гончар, спектакль «Лучшее время вашей жизни», поставленный при непосредственном и самом активном участии драматурга, стал «одной из величайших и серьезнейших сенсаций в истории американской драматургии и театра»⁴⁰⁷. За эту пьесу Сароян был удостоен сразу двух самых крупных литературных премий – нью-йоркских критиков и Пулитцера, – впервые в истории американской сцены.

Взвившаяся оглушительным фейерверком в конце 1930-х, театральная слава Сарояна к началу 50-х почти совсем было угасла, его необычные бессюжетные, «недисциплинированные» (любимейшее определение американских исследователей творчества драматурга⁴⁰⁸) притчи с наивными чудачками как бы остались в прошлом⁴⁰⁹. И вовсе не потому, что талант якобы «выдохся» и его драматургия первого послевоенного десятилетия теперь стала заметно уступать ранним пьесам. Именно в 1952 году написана одна из самых лучших драм Сарояна – «Избиение младенцев» («The

S. Vintage Years of the Theatre Guild: 1928 - 1939. Cleveland; London: The Press of Case Western Reserve University, 1972. P. 332 – 334.

⁴⁰⁶ Clurman H. The Fervent Years: The Group Theatre & the 30's. NY: Da Capo Press, 2011. P. 252.

⁴⁰⁷ Гончар Н. Вильям Сароян // Литературная Армения. 1972. № 3. С. 63.

⁴⁰⁸ См., например: L. F. Theatre: Saroyan of a Happier Day // New York Times. 1955. 20 January. P. 34.

⁴⁰⁹ См.: William Saroyan//Internet Broadway database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/william-saroyan-9184> (дата обращения 07.11.2016).

Slaughter of the Innocents»), – прямой отклик на «охоту на ведьм» в США. Но тогда почти никто ее не заметил, и на Бродвее она никогда не ставилась.

Справедлив вывод американского историка театра: *«возможно, какой-то грустный, почти отчаянный оптимизм У. Сарояна точно отражает настроение конца 30-х годов. Однако вскоре такая целенаправленная и совершенно необоснованная вера в возможность человеческого добра <...> станет огромной проблемой в масштабе всего американского социума»*⁴¹⁰. В самом деле, США приходили в себя после одной из самых темных и страшных страниц в своей истории, – лихолетье маккартизма с его Комиссией палаты представителей конгресса по расследованию антиамериканской деятельности (HUAC – House Un-American Activities Committee). На этом мрачном фоне наивная вера Сарояна в добро звучала для большинства американцев неправдоподобно. Казалось, «в расцвете и увядании популярности Сарояна отразились как в капле воды расцвет и увядание “американского оптимизма”»⁴¹¹. Но как ни парадоксально, именно в 1955 году, на исходе «запуганных 1950-х» («Frightened Fifties»)⁴¹², вполне аполитичная театральная притча Сарояна «Лучшее время вашей жизни» со своей убежденностью в силу добра, любви и человечности вдруг оказалась необычайно созвучной времени и помогающей зрителю вновь обрести утраченную веру в будущее.

«Реанимировать» пьесу Сарояна с неизменным участием в ней знаменитого актера Франшо Тоуна⁴¹³ в главной роли рискнула известный театральный продюсер и один из директоров театрального комплекса «Нью-Йорк Сити Сентер» («New York City Center») – Джин Далримпл (Jean Dalrymple). Сароян тут же

⁴¹⁰ Rabkin G. Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties. Bloomington: Indiana University Press, 1964. P. 33 – 34.

⁴¹¹ Березницкий Я. В главной роли – Уильям Сароян // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 546.

⁴¹² В 1954-м году Сенат официально осудил деятельности Маккарти и Комиссии.

⁴¹³ Франшо Тоун (Franchot Tone; 1905–1968) – актер театра, кино и телевидения. Играл в легендарном театре «Груп» только первых два сезона, после чего переехал в Голливуд, где стал звездой экрана 1930 – 1960-х годов (среди его фильмов – «Мятеж на “Баунти”», 1935; «Леди-призрак», 1944; «Сестра его дворецкого», 1943).

предложил в качестве режиссера этой постановки свою кандидатуру, ведь за его плечами уже был не один бродвейский спектакль по собственным пьесам: упомянутый ранее «Лучшее время вашей жизни» (1939, совместно с Э. Даулингом, театр «Гилд»), «Старая сладкая песнь любви» (1940, совместно с Э. Даулингом, театр «Гилд»), «Прекрасные люди» (1941, собственный Театр У. Сарояна) и другие. Также драматург высказал некоторые свои пожелания относительно кастинга на второстепенные роли: например, на роль «несчастной и очень красивой дамы»⁴¹⁴ Мэри Л. он прочил свою бывшую жену, актрису Кэрол Грейс⁴¹⁵.

Продюсер Д. Далримпл согласилась с некоторыми предложениями Сарояна (К. Грейс была тоже утверждена), но постановку доверила все же не автору пьесы, а профессиональному режиссеру – Сэнфорду Майснеру⁴¹⁶. И не ошиблась! Именно во многом благодаря режиссуре Майснера драма Сарояна, казалось бы, навсегда забытая, вновь обрела свежее и неожиданное звучание. Точно выстроив в своей постановке основной конфликт между природной добротой обычных, простых людей и развращенностью, порочностью власть имущих, режиссер дал право критику заметить, что *«возможно, Майснер более ясен в понимании сути пьесы, даже чем сам Сароян, набросавший ее всего за пять солнечных дней»*⁴¹⁷. Авторитетный театральный эксперт наградил спектакль самыми превосходными оценками: *«поставлен с мастерством и любовью», «имеет особый вкус, юмор и глубину», «живой, уникальный и восхитительный», «идеальное сочетание самой жизни и раздумий над ней»*⁴¹⁸. Другой обозреватель утверждал, что *«эта постановка*

⁴¹⁴ Сароян У. Путь вашей жизни // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 61.

⁴¹⁵ Кэрол Грейс (Carol Grace, в девичестве Маркус; 1925 – 2003) – актриса театра и кино, дважды была супругой У. Сарояна (1943 – 1949; 1951 – 1952), а также женой известного актера-комика У. Маттэу (1959 – 2000).

⁴¹⁶ Сэнфорд Майснер (Sanford Meisner; 1905 – 1997) – актер и режиссер театра «Груп», впоследствии один из наиболее известных театральных педагогов XX века, создатель техники Майснера, с 1940 года – руководитель театральной школы «Нейбохуд Плейхаус».

⁴¹⁷ Atkinson B. “Time of Your Life”: Saroyan in Top Form in an Excellent Revival for the City Center Series// New York Times. 1955. 30 January. P. X1.

⁴¹⁸ Ibidem.

оказалась еще более восхитительной, чем та, которая была впервые представлена пятнадцать лет назад»⁴¹⁹.

Современный исследователь творчества Сарояна Дж. Леггетт в своей объемной и монументальной книге «Отважный молодой человек»⁴²⁰ раскрывает непростые отношения драматурга и создателей спектакля 1955 года⁴²¹. Желая улучшить свою пьесу, написанную 15 лет назад, Сароян сделал в ней многочисленные поправки, – однако эти «улучшения» не вызвали энтузиазма у режиссера и актеров. С. Майснер и Ф. Тоун настояли на том, чтобы драма «Лучшее время вашей жизни» игралась в своей изначальной версии от 1939 года, в то время как Сароян считал это катастрофой. Не получив возможность сделать новую редакцию пьесы, Сароян во время репетиций спектакля «Лучшее время вашей жизни» написал новую драму – «Пещерные люди». Однако конфликт вокруг постановки обострялся: Сароян был недоволен как работой режиссера, так и актерами, и предрекал провал. Но, к счастью, ошибся: возобновление его пьесы вызвало у критики самые восхищенные отзывы.

В спектакле был задействован звездный актерский состав. Важно отметить, что главные роли в этой постановке играли артисты, которые были хорошо знакомы с режиссером С. Майснером, – что очень помогло спектаклю, принимая во внимание постановочную практику Бродвея с ее обычным дефицитом времени («Лучшее время вашей жизни» репетировали меньше трех недель!⁴²²) и отсутствием постоянной труппы.

Главную роль в этой постановке – «*молодого бездельника с деньгами и добрым сердцем*»⁴²³ Джо (рупора авторских идей) – блестяще исполнил Ф. Тоун, знакомый с Майснером еще с середины

⁴¹⁹ Chapman J. The Season in Retrospect // Theatre '55 / Ed. J. Chapman. NY: Random House, 1955. P. 8.

⁴²⁰ В названии этой биографии Сарояна обыгрывается имя первого сборника рассказов писателя – «Отважный молодой человек на летающей трапеции» («The Daring Young Man on the Flying Trapeze», 1934).

⁴²¹ См.: Leggett J. A Daring Young Man: A Biography of William Saroyan. NY: Alfred A. Knopf, 2002. P. 291 – 295.

⁴²² См.: Leggett J. A Daring Young Man: A Biography of William Saroyan. NY: Alfred A. Knopf, 2002. P. 292- 293.

⁴²³ Сароян У. Путь вашей жизни // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 61.

20-х годов по театру «Гилд», а с 1931 года они оба – участники театра «Груп». Примечательно, что в 1939-м году Тоун отказался от главной роли поэта Бена Александра в постановке «Груп» пьесы Сарояна «В горах мое сердце...», – в пользу карьеры в Голливуде⁴²⁴. В первой половине 1950-х годов, в эпоху «черных списков», Тоун почти не снимался в кино. В это непростое для себя время актер мог лишь играть роли на телевидении и театре. Одной из таких немногих работ и была центральная роль в «Лучшем времени вашей жизни» Сарояна в постановке своего давнего приятеля и коллеги С. Майснера.

Тоун в своем разочарованном и усталом интеллигенте Джо акцентировал *«сдержанное и невозмутимое добродушие, устанавливающее точную связь между окружением и им самим, что позволяло поразительно избежать даже намека на сентиментальность»*⁴²⁵. Благодаря самоиронии и скупости эмоциональных проявлений актеру удалось преодолеть в своем Джо одну из главных опасностей роли и всей пьесы в целом – пафос и излишнюю чувствительность, порой переходящую у Сарояна в приторность. Джо Тоуна творил добро как бы между делом – устраивал брак Тома и Китти, одаривая их игрушками, самой же Китти Дюваль давал надежду стать профессиональной певицей. Созерцатель и философ, он без всякого геройства и ложного рисования избавлял утопическое царство добра от одного из тех, кто вдруг стал угрожать его существованию – мрачного человеконенавистника Блика. Необычный и абсолютно не романтический сценический образ Тоуна так разительно отличался от тех слащавых, велеречивых и лощеных героев, которых от него требовал Голливуд, что порой мог сбить с толку: кому-то не хватало у Джо-Тоуна привычного «сострадания и лучезарности, что должны бы у него быть»⁴²⁶.

Вторую центральную роль в пьесе, хозяина бара Ника, сыграл другой знакомый Майснеру актер – Майрон МакКормик (Myron McCormick), который также одно время был участником театра

⁴²⁴ См.: Lewis R. Sling and Arrows: Theatre in My Life. NY: Stein and Day, 1984. P. 104.

⁴²⁵ Atkinson B. "Time of Your Life": Saroyan in Top Form in an Excellent Revival for the City Center Series//New York Times. 1955. 30 January. P. X1.

⁴²⁶ [L. F.]. Theatre: Saroyan of a Happier Day // New York Times. 1955. 20 January. P. 34.

«Групп»: в 1939-м году он был задействован в постановке пьесы Р. Ардри «Скала грома» в режиссуре Э. Казана. В интерпретации роли Ника МакКормиком критика отмечала сложный парадокс – *«удивительное сочетание уверенности, доброты и незащищенности, на грани удивления, что жизнь может быть настолько далекой от идеала»*⁴²⁷.

Найдя образное сценическое решение для притчи Сарояна в виде своеобразного балета, разыгрывающегося в дешевом припортовом салуне «У Ника» в Сан-Франциско, постановщику Майснеру удалось создать *«такую форму, которая все время остается подвижной: разнообразие интонаций, импровизационный темп, необычные паузы между репликами, спонтанность поведения, – всё это сплетается в комический танец чудаковатых завсегдатаев бара»*⁴²⁸. В этом перечне достижений Майснера-режиссера спектакля, отмеченных театральным критиком, важно выделить точное и знаковое для Майснера качество актерской игры – «спонтанность поведения», которая является сердцевиной его собственной театральной школы – знаменитой актерской техники Майснера.

Представляется, что удача этой постановки также связана с удивительным совпадением творческого кредо драматурга и режиссера-педагога. *«Сароян является американским родоначальником спонтанной [курсив мой. – М. Г.] пьесы. “Годы вашей жизни”⁴²⁹ была не выстроена, а выплеснута на стены питейного заведения в порту Сан-Франциско. <...> Когда Сароян говорит “в годы вашей жизни – живите”, начинаешь осознавать, что тогда <...> впервые был брошен клич “поступай по своему”»*⁴³⁰. Уникальность техники драматургического письма Сарояна заключается в том, что он пишет, «как пишется». Отечественный исследователь творчества Сарояна Я. Березницкий

⁴²⁷ Atkinson B. “Time of Your Life”: Saroyan in Top Form in an Excellent Revival for the City Center Series / New York Times. 1955. 30 January. P. X1.

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Т. е. «Лучшее время вашей жизни». В отечественном театроведении на сегодняшний день используется несколько вариантов перевода заглавия пьесы Сарояна «The Time of Your Life».

⁴³⁰ The First Hippie // Time. 1969. 14 November. P. 47. Цит. по: Оганян А. Второе потерянное поколение // Сароян У. Отважный юноша на летящей трапеции. М.: Эксмо, 2013. С. 36 – 37.

так характеризует его пьесы: «Эпизоды следуют за эпизодами без жесткой, драматургически обоснованной связи, персонажи приходят и уходят без видимой для того необходимости, а порой и без элементарной мотивировки, действие то вдруг словно застывает на месте, то движется рывком куда-то в сторону от основной сюжетной магистрали»⁴³¹. Такая раскованность, «недисциплинированность» «антиинтеллектуальных» произведений драматурга рифмуется с основными педагогическими идеями Майснера, который всегда пытался «исключить работу “головы”, отойти от умственного процесса и прорваться туда, где зарождаются импульсы»⁴³², чтобы добиться спонтанности и естественности существования актера на сцене.

Судьба бродвейского спектакля «Путь вашей жизни» 1955 года оказалась печальной. Несмотря на то, что эта постановка стала поистине художественным достижением, и прежде всего С. Майснера как режиссера, она выдержала всего 15 представлений: в который раз коммерция на Бродвее одержала верх над художественностью. В самом деле, в послевоенные годы американский театр окончательно превратился в крупный шоу-бизнес и индустрию зрелищ, где все приносилось в жертву финансовому успеху и прибыли. Опасной отличительной чертой сцены США после Второй мировой войны и в особенности в эпоху маккартизма, как это справедливо определяет известный американский критик и театральный деятель Р. Брустейн, стало то, что «драма вступила в альянс с рынком», а творец-художник «превратился попросту в еще один предмет купли-продажи»⁴³³.

Написанная три четверти века назад и почти не имеющая в России сценической судьбы, пьеса Сарояна «Лучшее время вашей жизни» остается в англоязычном мире и по сей день одной из самых востребованных театральных историй. Известный современный американский актер Дж. Депп называет ее своей «любимой

⁴³¹ Березницкий Я. В главной роли – Уильям Сароян // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 556.

⁴³² Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on Acting. NY: Vintage Books, A Division of Random House, 1987. P. 36.

⁴³³ Цит.по: Самитов Д.Г. В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. М. РАТИ-ГИТИС. 2008. С. 13.

книгой»⁴³⁴, а фрагмент из другого произведения Сарояна, повести «Человеческая комедия», в виде татуировки на правой руке формирует один из наиболее известных образов Деппа – Джека Воробья из серии фильмов «Пираты Карибского моря».

В гнетущую атмосферу «запуганных 50-х» пьеса Сарояна «Лучшее время вашей жизни» (несмотря на короткий прокат на коммерческой сцене) оказалась все-таки очень нужна американскому зрителю. Неистребимая вера драматурга в добро и честность человека, который может найти в себе силы не приспособливаться к далеко не «лучшему времени нашей жизни», а преобразить его, сделать это время по-настоящему лучшим. Вот почему после спектакля 1955 года обозреватель журнала «Тизтр артс» так сильно сожалел: «...Мне стало грустно, что наш театр лишен возможности показывать побольше пьес Сарояна в каждом сезоне»⁴³⁵.

Maksim Gudkov

«THE TIME OF YOUR LIFE»: W. SAROYAN'S PRODUCTION ON BROADWAY IN THE «FRIGHTENED FIFTIES»

After the smash hits of the plays «My Heart's in the Highlands» and «The Time of Your Life» on Broadway in 1939, the following 15 years W. Saroyan's dramaturgy fit in the American life in difficulty. From the beginning of the «witch-hunt» in the USA his «naive» plays with absolute belief in human good spirit stopped to run on the stage. And only at the end of McCarthy Era, «Frightened Fifties», his dramaturgy returned to stage. The production «The Time of Your Life» in 1955 was a real artistic achievement, anyway its fortune on Broadway wasn't happy. The author of the article examines the reasons for that.

Keywords: W. Saroyan, S. Meisner, American theater, theatres of the USA, Broadway, The Time of Your Life, 1950s

⁴³⁴ См. сайт «Armenian Global Community» // URL: armeniange.com/2014/02/dzhonni-depp-moya-lyubimaya-kniga-put-vashej-zhizni-uilyama-saroyana/ (дата обращения 16.10.2014).

⁴³⁵ Цит. по: Березницкий Я. В главной роли – Уильям Сароян // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 550.

ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКА В ФИЛОСОФИИ И В ИСКУССТВЕ

Ключевые слова: проблема человека, искусство, общественное сознание, рефлексия теоретическая, рефлексия художественная.

Проблема человека относится к наиболее сложным и, в то же время, извечно актуальным проблемам. Смысловый объем проблемы человека практически безграничен. Выбран поэтому определенный аспект, сегмент заявленной проблематики: рассмотрение феномена человека в двух исследовательских «ипостасях»: человек как объект философской рефлексии, и рассмотрение проблемы человека на уровне художественного мышления, точнее – в литературном творчестве.

Ключевыми понятиями нашего рассмотрения являются такие понятия, как «философия», «искусство», «литература», «рефлексия теоретическая» и «рефлексия художественная».

Начнем по-порядку. Несомненно, что одним из базовых понятий настоящей статьи является понятие **философии**. Необходимо изначально отвергнуть все псевдогегельянские и вульгарно-марксистские определения философии как некой сверхнауки, призванной выявлять всеобщие закономерности развития бытия. Очевидно, что подавляющее большинство как европейских, так и неевропейских философов достаточно скептически относятся к идее наличия таких закономерностей.

Вторая половина XIX века и, особенно, XX век способствовали формированию иного, более «мягкого», более гуманитарного подхода к выявлению сути философского размышления. Констатируется тот очевидный факт, вернее, то очевидное обстоятельство, что философская рефлексия есть особый вид человеческой активности, **социально-значимой человеческой деятельности**. Философское размышление, если оно системно, последовательно, обязательно формируется, структурируется как мировоззрение, то есть как совокупность взглядов, оценок, принципов, подходов, определяющих самое общее видение, понимание мира, места в нем человека. Мировоззрение, в явном или

не явном виде включает в себя также то, что мы называем жизненной позицией человека, программой его действий. Как отмечает В.А.Лекторский: «Мировоззрение – необходимая составляющая человеческого сознания. Это не просто один из его элементов в ряду многих других, а их сложное взаимодействие. Разнородные «блоки» знаний, убеждений, чувств, настроений, соединяясь в мировоззрении, образуют более или менее целостное понимание людьми мира и самих себя».⁴³⁶

Однако философия – это не только мировоззрение. Это также и форма коллективного, сложно структурированного социокультурного явления, которое принято называть **общественным сознанием**. Кроме философии к таким формам можно отнести также и искусство, религию, научное мышление и т.д.

В специальной литературе⁴³⁷ высказывается мнение, что философия – это форма общественного сознания, которая направлена на выработку целостного взгляда на мир и на место в нем человека, и исследуется вытекающее отсюда познавательное и ценностное отношение человека к миру. Философия призвана выполнять **мировоззренческую и общетеоретическую** (иногда ее называют методологической) **функции**. «Выполнение этих функций, – пишут авторы статьи, – предполагает наличие не просто суммы взглядов на мир в целом, а системы идей, которые выражают определенное отношение человека к миру и мира к человеку».⁴³⁸ Философия, как система идей, взглядов, подходов формирует исходные, базовые **ориентиры человеческой деятельности**, которые в неявной форме воздействуют на социальное поведение человека, на направленность его социо-культурного бытия.

Следующим базовым понятием нашего исследования является понятие **искусства**. Конечно же, искусство – это, прежде всего, разновидность, **род деятельности**. Точнее, такой деятельности, которая направлена на осознание **культурных, эстетических ценностей**. Таким образом, искусство имеет и свое «второе лицо»,

⁴³⁶ Введение в философию (учебное пособие). М. 2005. С. 8.

⁴³⁷ См. напр: Философская энциклопедия. Т. 5, С. 332.

⁴³⁸ Там же.

поскольку оно представляет собой также и «систему художественных, эстетических ценностей».⁴³⁹

В нашей стране десятилетиями превалировала марксистская концепция искусства, согласно которой искусство – это, прежде всего, форма общественного сознания. Нельзя сказать, что данная концепция совершенно безосновательна. В конце концов, искусство – неотъемлемая часть культуры, а культура, вернее, наличие культуры есть первый необходимый элемент, неременная предпосылка и условие соществования человеческого сообщества, цивилизации. Искусство, конечно же, реализуется через деятельность субъектов, художников-творцов. Но в сознании обычного потребителя конечных продуктов искусства, то есть в сознании рядового гражданина искусство есть объективная социокультурная конструкция, которая реализует себя в обществе **независимо** от желания и воли отдельно взятого человека. Искусство имеет свой внутренний, имманентный путь развития. И этот путь, это движение вперед имеет не волюнтаристский характер. Оно в некотором смысле объективно, поскольку обусловлено автономными факторами цивилизационного развития (экономическими, этническими, географическими, социокультурными и т.д.).⁴⁴⁰

Сущность искусства, его содержание во многом выявляются, раскрываются через его функции. В специальной литературе в качестве основных, специфических, выделяются эстетическая и гедонистическая функции. Как отмечает Ю.Борев, об эстетической функции искусства философы, мыслители и даже поэты говорили еще в древности. Так, например, индийский поэт Калидаса (около V в.н.э.) выделял четыре цели искусства: вызывать восхищение богов, создавать образы окружающего мира и человека; доставлять

⁴³⁹ Имеется и еще одна «ипостась» искусства. Это искусство как социальная структура. В этом контексте искусство рассматривается как совокупность социальных «ячеек», социальных «ниш». Скажем, Академия художеств, картинная галерея, школа зодчества, Эрмитаж, Лувр и т.д.

⁴⁴⁰ Кстати, это относится не только к искусству. Точно так же дело обстоит и с философией, религией и т.д. Большая часть этих объективно существующих коллективных мыслительно-цивилизационных структур развиваются, трансформируются по своим внутренним законам и закономерностям. Мы можем (а иногда не можем) их понять. Но нам не дано на них повлиять.

высокое удовольствие с помощью эстетических чувств: комизма, любви, сострадания, страха, ужаса; служить источником наслаждения, радости, счастья и красоты.⁴⁴¹ Индийский ученый В.Бахадур отмечал следующие цели искусства: вдохновлять, очищать, облагораживать человека и его жизнь.

Если попытаться как-то «развернуть» понятие эстетической функции, выявить ее направленность и содержание, то можно констатировать следующее. Искусство призвано, чтобы:

1. формировать художественное восприятие мира (и самого человека), развивать художественные способности и потребности социального индивидуума;

2. способствовать формированию в обществе соответствующих (эстетических) ценностных ориентаций, подходов, идеалов;

3. пробуждать в человеке творческое начало, то есть желание и умение творить по законам красоты.

Выражаясь иначе, искусство призвано пробудить в человеке художника, побудить его не просто что-то создавать, но **творить по законам красоты**.

Теперь обратимся к **гедонистической функции** искусства.⁴⁴² Истолкование искусства как способа достижения определенного душевного или плотского состояния имеет давнюю историю. Не будем забывать, что в основе общественно-цивилизационного постижения мира лежит **мифологическое сознание**, в котором слитно, органично сосуществуют три уровня (или три способа) человеческой рефлексии: мироощущение, мировосприятие и миропонимание. Точнее, эстетическое ощущение и эстетическое восприятие. Отсюда искомый результат воздействия искусства – переживание эстетического удовольствия (наслаждения). В античности гедонистическая функция искусства в значительной степени раскрывалась в сопряжении с понятием катарсиса. Термин «катарсис» (в переводе с греческого – очищение) в античной философии и эстетике применялся для обозначения сущности эстетического (художественного) переживания. В истории европейской мысли катарсис понимается как душевное

⁴⁴¹ Борев Ю. Эстетика. М. 2002. С. 163-165.

⁴⁴² Гедонизм (от греческого *hedone* - удовольствие, наслаждение) – направление в теории искусства, согласно которому главная цель и задача искусства – это доставлять наслаждение.

переживание, которое а) возвышает, очищает и, одновременно, б) доставляет радость и наслаждение.

Сущность искусства, его целополагание отнюдь не исчерпываются двумя вышеобозначенными функциями. Природа искусства, его социо-культурный охват гораздо обширнее, богаче.

Начнем с **преобразующей функции**. Как уже отмечалось, искусство – это, прежде всего, особого рода деятельность, направленная на преобразование существующей реальности. Искусство преобразует реальность:

1) через идейно-эстетическое воздействие на людей. Ведь идеалы искусства и тип личности взаимозависимы. Древнегреческое искусство формировало характер грека и его отношение к миру. Ренессансное искусство раскрепощало человека от догм Средневековья. Романы Льва Толстого породили толстовцев. Эротизм же кино и романов XX в. во многом определил сексуальную революцию 60-80-х годов прошлого века.

2) через включение человека в ценностно ориентированную деятельность. Искусство пробуждает чувствительность к нарушениям социальной гармонии, стимулирует социально-культурную активность личности, ориентирует ее на приведение мира в соответствии с идеалами.⁴⁴³

Почти все специалисты в области теории искусства выделяют познавательно-эвристическую функцию искусства. Суть ее в следующем: созерцая произведение искусства, «ознакомляясь» с ним, «входя» в его художественную ткань, зритель, читатель глубже познает мир, окружающую действительность и, конечно же, его главный элемент – самого человека, его природу, мысли, чувства. Но это еще не все. Искусство идет дальше: художник-творец, отталкиваясь от образов реального мира создает, моделирует свой собственный (художественный) мир. Наиболее ярко эта особенность творческого мышления проявляется в жанре литературной фантастики (научной, философской, социальной и т.д.). Но это вовсе не означает, что художественные образы, «миры»,

⁴⁴³ Но зачастую бывает и наоборот, когда социальные трансформации, потрясения, революции воздействуют на сознание (и подсознание) социальных субъектов, творцов и дают импульсы к выработке новых художественных приемов, методов и стилей. Так было во Франции после Великой Французской революции, в России после социальных потрясений начала XX в.

созданные Н.Гоголем, Ф.Достоевским или М.Булгаковым являются реальными. Они производны от реальности, но, одновременно, они – плод творчества, художественного вымысла.

Творческая природа искусства совершенно отчетливо проявляется в изобразительном искусстве. Художественные образы, которые мы находим у Босха, Пикассо, Дали и многих других художников, это конечно же, живопись, но живопись другой реальности, существующей лишь в творческой фантазии самого автора.

Искусство по своей природе **коммуникативно**, отсюда – **коммуникативная функция** искусства. Абсолютно все специалисты искусствоведы едины в том мнении, что искусство – это главное средство художественного общения (человека с человеком, человека с природой и т.д.). На признании коммуникативности искусства основывается его современное семиотическое рассмотрение в качестве знаковой системы. Как всякая знаковая система, искусство имеет свой исторически и национально обусловленный код, свои условности. Общение между народами и освоение ими арсенала художественной культуры человечества. Художественное общение позволяет людям обмениваться мыслями, дает возможность человеку приобщаться к опыту, далеко отстоящему от него исторически и географически. Тем самым искусство повышает духовный потенциал человечества, развивает его и обогащает.

Выше уже отмечалось, что искусство, вернее, деятель искусства, как бы создает свою модель реальности. Подобная особенность искусства, такие его возможности позволяют специалистам говорить о **художественно-концептуальной функции** искусства. Оказывается, что искусство призвано не только создавать красоту, не только возбуждать в нас стремление к возвышенному, но и, на уровне художника-творца, заключает в себе некую мировоззренческую позицию. Иначе говоря, и с этим согласны многие теоретики искусства, **художественная реальность концептуально загружена**. К данной мысли надо относиться осторожно. Еще Ф.Ницше говорил о том, что «искусство нам дано для того, чтобы не умереть от истины». В XX веке итальянский философ и теоретик Б.Кроче определял искусство как интуицию и утверждал, что искусство – более простая форма познания, чем концептуальное познание. Но это – с одной стороны, а есть и другая.

Конечно в подавляющем большинстве случаев художник-творец действует по наитию, интуитивно. Но это в большинстве случаев. А в остальных? Почти все великие романисты, будь то Бальзак, Золя, Диккенс или Толстой, обязательно закладывали в свое произведение **художественный замысел**. А что такое художественный замысел? Это определенная мысль, идея, то есть художественный концепт. И совершенно очевидно, во всяком случае на примере литературы, что практически каждый значительный литератор сознательно или подсознательно, прямо или опосредовано пытается в художественной форме выразить **некую позицию**. Она может быть гражданской (Чернышевский), общегуманистической (Шекспир, Вольтер, Шолохов, Булгаков). Но в явной или неявной форме она присутствует и ощутимо влияет на эстетическую сущность произведения искусства, на его художественную ценность.

Как уже отмечалось, искусство – это прежде всего система ценностей. Но в контексте настоящего исследования гораздо больший интерес представляет другая характеристика, или измерение искусства, а именно: **искусство как система деятельности**. Особенно глубоко и объемно эта проблема рассмотрена в работах М.М.Бахтина.⁴⁴⁴ В своей основополагающей работе «Эстетика словесного творчества» автор анализирует художественное творчество с точки зрения его деятельностной природы. М.Бахтин отмечает, что специфика художественного творчества во многом обусловлена следующими моментами. Во-первых, художник так или иначе имеет дело с особым объектом – это мир человека и сам человек. Во-вторых, главнейшая задача художника, литератора – изобразить этот мир в целостности, показать его как «смысловое целое героя».⁴⁴⁵ Отсюда достаточно интересный и весьма обоснованный вывод: художественно-литературное творчество органически сочетает в себе индивидуально-личностное и одновременно беспристрастно-объективное видение мира (в первую очередь, мира человека). Ибо без этого сочетания невозможна целостность создаваемого художественного образа. Таким образом, по мысли Бахтина,

⁴⁴⁴ Впрочем, не только М.Бахтина. Это целая школа: В.П.Иванов, Г.Гачев и др. Некоторые идеи упомянутой школы мы находим у известного культуролога Эд.Маркаряна.

⁴⁴⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1979. С. 121-161.

искусству, творческой деятельности присуща в том числе и функция обобщения, собирательства. Или иначе – **синтезирующая функция**.

Вышеизложенный подход важен для нас в том смысле, что налицо некая переключка идей, подходов. В предварительных замечаниях относительно природы искусства уже говорилось о том, что искусству присущи познавательно-эвристическая и художественно-концептуальная функция. Теперь мы можем утверждать, что обе отмеченные функции создают предпосылки и реализуются посредством синтезирующей способности (направленности) творческого процесса.

Нельзя не заметить, что определенные способности задачи художественного мышления весьма близки к целям и задачам мышления философского. И действительно, философия, подобно искусству, выполняет функцию познавательную, ценностно-ориентационную (говоря проще, мировоззренческую), конструктивно-созидательную и др. Возникает вопрос: откуда это родство? Где отправной пункт или, иначе, изначальная «отправная» проблематика? Для начала отметим тот неоспоримый факт, что и философия, и литература суть формы **словесности**.⁴⁴⁶ По мнению С.С.Аверинцева, они – не просто формы словесности, а базовые формы мышления, существующие в слове, то есть в «самой первой и самой существенной “внешности” мысли».⁴⁴⁷ Но для нас важна не сама по себе констатация языковой, словесной природы философской и художественной форм мышления, а выявление их общей направленности. Суть проблемы в том, что уже в первоначальных формах существования философии и литературы, в рамках общего синкретизма сознания древнего общества, то есть в первоначальной нерасчлененности философского и художественного мышления («предфилософия», «мудрость», мифология, эпос), в них обнаруживаются черты, которые и в дальнейшем будут определять их специфическое единство, родство, а следовательно, и их отличие от других форм духовного мира. Если верно утверждение, что общественное сознание (то есть искусство,

⁴⁴⁶ Интересно отметить в этой связи огромное значение *диалога* как в философском, так и в литературном творчестве.

⁴⁴⁷ Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда. В кн.: Новое в современной классической филологии. М. 1979. С.45

философия, религия) в целом есть определение общественного бытия, то философия и литература, с самого начала, это такого рода отражение, **в котором знание о мире и человеке неотделимо от понимания смысла человеческого существования.** Таким образом, для философии и литературы характерно **единство познавательного и ценностного аспектов** отражения социального бытия. Но это только первое приближение к истине. Утверждение, что главный объект философии и литературы (и искусства вообще) – человек – не является чем-то новым, не является теоретическим открытием. Вопрос заключается в ином, а именно: **какая сторона человеческой сущности** выступает объектом философии, и какая – объектом литературы.

В конце – небольшое дополнение: не следует думать, что ценностное отношение к миру является прерогативой только искусства и философии. Ценностный, или мировоззренческий аспект, фиксирующий «высшие» цели человека, присущ всем сферам творческой человеческой деятельности. Это значит, что не только перед философией и литературой (искусством), но и перед всей культурой стоит вопрос: что есть человек, каково его место в мире? В чем состоит главный, «высший» смысл его деятельности? Иными словами, **проблема человека оказывается, в конечном счете, центральной проблемой всей духовной культуры общества.**

Գազիկ Հովհաննիսյան

ՄԱՐԴՈՒ ՀԻՄՆԱԽՆՆԻՐԸ ՓԻԼՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հիմնաբառեր. մարդու հիմնախնդիր, արվեստ, հասարակական գիտակցություն, տեսական խորհրդածություն, գեղարվեստական խորհրդածություն

Սույն հոդվածում քննվում է մարդու հիմնախնդիրը: Ուսումնասիրությունը կատարվում է երկու մակարդակում՝ տեսական փիլիսոփայական խորհրդածության և գեղարվեստական իմաստավորման: Սոսանձացվում և վերլուծության են ենթարկվում ինչպես փիլիսոփայական արտացոլման, այնպես էլ գեղարվեստական մտածողության հիմնական նպատակները: Արդյունքում ի հայտ է գալիս մտեցումների որոշակի ընդհանրություն. թե՛ փիլիսոփայության, թե՛ արվեստի ուշադրության կիզակետում էլ ուսումնասիրության միևնույն առարկան է՝ մարդը, նրա ներաշխարհը, ձգտումներն ու խորքային բնույթը: Նշված մտեցումների տարբերությունը կայանում է նրանում, թե մարդկային բնույթի որ դիտանկյունն

է վերհանում փիլիսոփան, որը՝ գրողը, որը՝ նկարիչը: Նշված մոտեցումների տարբերությունը կիրառված միջոցներում է : Մի դեպքում դա մտածողական-տեսական վերլուծությունն է, մյուս դեպքում՝ ինտուիտիվ-գեղարվեստական իմաստավորումը:

Gagik Hovhannisyan

THE PROBLEM OF MAN IN PHILOSOPHY AND ART

Keywords: *problem of Man, art, Public consciousness, theoretical reflection, artistic reflection*

The article examines the problem of Man and suggests two-level approach: theoretical philosophical reflection and artistic interpretation. The author of the article distinguishes and analyses the main goals of both philosophical reflection and artistic thinking. As a result, certain commonality of approaches is revealed: both philosophy and art focus on the same object, a person, his inner world, aspirations and nature. The difference of the approaches is in the fact which aspect of human nature reveals the philosopher, which one the writer and which one the painter. And of course, there is a difference in the approach to the means employed. In one case it is a cogitative-theoretical analysis, in the other case, intuitive-artistic interpretation

შარკაშინიჯაშ ჰინჟრინტ
Проблемы перевода
Problems of Translation

81.355

Иринэ Модебадзе

**«ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»:
СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕВОДОВ ПОЭМЫ
ШОТА РУСТАВЕЛИ НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

Ключевые слова: Шота Руставели, «Витязь в тигровой шкуре», Г.Девдариани, А.Халваши, К.Гулисашвили

Прежде всего, следует отметить, что история переводов на русский язык поэмы Шота Руставели «Вепхисткаосани», более известной русскоязычному читателю как «Витязь в тигровой шкуре», насчитывает уже более полутора веков. Впервые русскоязычный мир узнал о существовании «грузинской поэмы» в начале XIX в. из книги писателя-богослова, префекта Александро-Невской Лавры Евгения Болховитинова «Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии» (СПб., 1802 г.). В ней подробно описана поэма, которой дана высокая оценка⁴⁴⁸. Уже в 1804 г. труд Е.Болховитинова был переведен на немецкий язык. Он «сыграл важную роль в выработке взглядов о Руставели как в России, так и за рубежом, способствовал появлению [имени - И.М.] Руставели в русской литературе»⁴⁴⁹. Сведения из этого труда (об эпохе царицы Тамар и о самом произведении) были использованы Я.Лангеном в его «Описании Кавказа с кратким историческим и статистическим описанием Грузии» (1805г.) и Н.М. Карамзиным в «Истории государства Российского» (1818 г., т. VI).

В 50-ых годах XIX века публикуются первые переводы отрывков из поэмы. Это переводы И.Бардтинского «Тариэль. Барсова кожа» (в петербургском художественно-литературном журнале «Иллюстрация» №№ 6-7 за 1845г.) и И.Евлахова (в газете

⁴⁴⁸ См.: К истории русских переводов «Вепхисткаосани» // Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре, книга II. СПб.: ВИТА НОВА, 2007, стр. 390.

⁴⁴⁹ Имедашвили Г. Руствелологическая литература. Тбилиси: «Мерани», 1957, стр. 5 (на груз.яз.)

«Кавказ», в №15 за 1846г.). Тогда же в грузинской критике развернулась полемика по поводу того, что важнее сохранить при переводе – «дух» или форму? Споры сразу же обрели общетеоретический характер. В частности, в рецензии на публикацию отрывка из III главы поэмы в переводе И.Евлахова составитель «Грузино-русского словаря», подготовивший подстрочник для частичного перевода И.Бардтинского, проф. Д.И.Чубинашвили писал: *«Чтобы перевести «Вепхисткаосани» хорошо и достигнуть классической цели труда, надо сохранить в переводе все отличительные свойства подлинника: перевести иначе, значит пересказать только содержание поэмы. Силу впечатлений оригинала составляет, конечно, содержание его драмы, но рассказ драмы, облеченный в одежду мыслей, выражающих современность, в гармонию звука и игру фраз, свойственных языку и вкусу, наконец, в теплоту и наивность, с которыми она связаны действующим лицом и переданы автором. Отнимите все это – останется труп. Автор исчезнет в изуродованной пародии своего творения, и что же приобретет словесность? – ничего...»*⁴⁵⁰ На что переводчик возражал: *«Дело не в буквальности перевода, но в том чтобы усвоить мысль, чувство, картинность и красоту слова подлинника, переплавить все это в горниле поэтической души и вылить с теми же достоинствами в естественные формы языка, которому усвоаем творение. Вот задача для переводчиков!»*⁴⁵¹.

На сегодняшний день известно уже более шестидесяти русскоязычных переводов (включая прозаические и частичные), в том числе десять полных поэтических переводов. Это общеизвестные: К.Бальмонта – 1933г., Г.Цагарели – 1937г., П.Петренко – 1938г., Ш.Нуцубидзе – 1941г., Н.Заболоцкого – 1958г.; малоизвестные (современные) – Г.Девдариани – 2004г., А.Халваши – 2015г., а также, опубликованные лишь частично переводы Н.Мзареулова (Реулло), К.Ованова и неопубликованный – В.Джорджикия⁴⁵².

⁴⁵⁰ Чумбуридзе Дж. История грузинской критики, т. I. Тбилиси, 2003, стр. 106-107 (на груз. яз.).

⁴⁵¹ Там же, стр. 108.

⁴⁵² См. Л.Н. Андгуладзе. Неизвестные переводчики «Витязя в тигровой шкуре» // Литературные взаимосвязи, т. II. Тбилиси: Мецниереба, 1969.

Перенесение текста в иноязычную культурную среду - сложный коммуникативный акт: «в отличие от человека говорящего, находящегося внутри “своей” семиосферы, переводчик попадает в пересечение, по крайней мере, двух семиосфер: “своей” и “чужой”, представленной подлежащим переводу текстом»⁴⁵³. Поэтому детерминированная различными семиотическими моделями (картинами) мира переводческая деятельность, прежде всего, требует учета различий между этими моделями и их преодоления (культурной адаптации). Эту ситуацию А.Д. Швейцер называет «парадоксом, при котором: а) перевод должен читаться как оригинал и б) перевод должен читаться как перевод». И поскольку полная адаптация оригинала в иноязычной среде невозможна, «всякое решение переводчика носит компромиссный характер»⁴⁵⁴.. Определение приоритетов и выбор переводческих стратегий носит субъективный характер и во многом зависит от творческого потенциала самого переводчика: меры таланта, уровня лингвистической компетенции (знания языков) и специфики понимания им текста оригинала. Процесс понимания включает «историческое понимание»⁴⁵⁵, герменевтический процесс раскрытия смыслов переводимого текста, а также, если использовать термин М.Вебера, «актуальное понимание» индивидуума, ориентирующееся на его повседневный опыт и практическую жизнь⁴⁵⁶.

Акт понимания реализуется в толковании – *интерпретации* переводимого текста, сущность которой П.Рикер определяет как «работу мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом», т.е. обнаружении «множественности смыслов»⁴⁵⁷. У интерпретации «глубокий

⁴⁵³ В.Н. Базылев, Ю.А.Сорокин. Интерпретативное переводоведение. Ульяновск: Изд. Ульян. ун-та, 2000, стр. 56.

⁴⁵⁴ А.Д. Швейцер. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 216 с.; см. также Швейцер А.Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). М., 1988, стр. 81. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/shveyz/

⁴⁵⁵ См. Мартин Хайдеггер. Бытие и время/ [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Haid_BtVr/

⁴⁵⁶ Макс Вебер. Протестантская этика и дух капитализма. М.: Прогресс, 1990, стр. 227-228. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Veb_PrEt/

⁴⁵⁷ Поль Рикер. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике, пер. с фр. И.С.Вдовина. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 1995, стр. 18.

замысел – преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель»⁴⁵⁸. *«Воспринимая текст, мы в большей или меньшей мере анализируем его в поисках рациональной адаптации для системы своих понятий, для собственной базы знаний, накопленных нами при использовании аккумулятивной функции родного языка. Из сказанного становится особенно понятной поговорка “Сколько людей – столько мнений”, представленная в различных интерпретациях во многих языках и культурах»,* – отмечает Семенов⁴⁵⁹.

В научной литературе по переводоведению неоднократно высказывалась мысль о том, что, поскольку каждый перевод дает лишь частичную интерпретацию оригинала, переводы подвержены «старению» не

только в языковом плане, но и в плане представленных в них интерпретаций: эволюция литературных традиций и связанное с ней изменение переводческих норм оказывает существенное воздействие на представление об адекватности перевода⁴⁶⁰.

Большинство переводов поэмы было создано в XX веке, однако развитие русской руставелианы интенсивно продолжается и в наше время. Стремление к наибольшей точности передачи авторского смысла, духа переводимого произведения при условии сохранения ритма и поэтической красоты звучания оригинала на родном языке неизменно остается основной задачей, стоящей перед любым поэтическим переводом. Сложная система художественно-образительных средств (метафоры, эпитеты, гиперболизация,

⁴⁵⁸ Там же, стр. 4.

⁴⁵⁹ А.Л. Семенов. Основы общей теории перевода и переводческой деятельности. М.: Академия, 2008. 159 стр. 9-10.

⁴⁶⁰ Корней Чуковский был уверен: «Вы никак не можете предугадать, что будет считаться точным переводом в 1980 году, или в 2003 году. Каждая эпоха создает свое представление о том, что такое точный перевод» (К. Чуковский. Мастерство перевода. М.: «Советский писатель», 1970, стр. 11). А в конце 80-ых годов прошлого века М.Хуцишвили отмечала: «... само понятие правильного метода, верного перевода, не является устойчивым: на протяжении длительного времени существования переводческой деятельности оно неоднократно видоизменялось» (М. Хуцишвили. Проблемы перевода грузинской поэзии на русский язык. Тбилиси: «Мецниереба», 1989, стр. 10).

аллитерация, эвфонии и т.д.) затрудняет перевод поэмы на иностранные языки – часть многочисленных подтекстов неизбежно утрачивается, и это приводит к оскудению смыслового богатства «Вепхисткаосани». Великие произведения содержат множество смыслов, и добываясь максимальной близости к оригиналу каждый переводчик, интерпретируя первичный текст, прежде всего, определяет приоритеты – то, что представляется ему наиболее важным из «ускользнувшего» от внимания предшественников. Каждый новый перевод – это культурное событие: новая веха не только в истории русскоязычной жизни поэмы, но и отражение определенных культурных тенденций своего времени.

Специфика современных переводов обусловлена изменениями общей геокультурной ситуации на т.н. постсоветском пространстве. Особого внимания в этом смысле заслуживают переводы на русский язык. На протяжении более чем двух веков именно русский язык являлся языком-посредником для ознакомления читателей различных национальностей с шедеврами грузинской письменной культуры. Будучи одним из мировых языков, а также государственным языком СССР – государства, объединившего многие народы – русский язык имел огромную читательскую аудиторию, с русского осуществлялось большинство переводов и на другие иностранные языки. Соответственно во всех этих переводах нашла отражение и специфика интерпретации оригинала (или подстрочника) тем или иным переводчиком. Конечно, «все, что сказано или написано одним человеком, должно быть понято другим в процессе восприятия и осмысления»⁴⁶¹, и это бесспорная истина. Но как воспринято, как осмыслено и как понято?

Следует особо оговорить, что грузино-русская переводческая деятельность изначально жестко нормировалась позицией принимающей культуры, т.е. все переводимые тексты подвергались значительной доместикации (культурной адаптации) в соответствии со спецификой рецепции русского читателя. Кроме того в советскую эпоху на переводчиков оказывала определенное воздействие государственная издательская политика (система госзаказов) и определенные государственной идеологией идейно-художественных нормативы, что отразилось и на вариативности

⁴⁶¹ А.Л. Семенов. Основы общей теории перевода и переводческой деятельности. М.: Академия, 2008, стр. 9,

понимания/интерпретации текста оригинала ⁴⁶². В то же время перевод - неотъемлемая часть межкультурной коммуникации и одна из самых действенных форм обмена духовными ценностями: именно благодаря переводам издревле осуществлялась передача накопленного культурного опыта ⁴⁶³. Закладывая основы взаимопонимания, перевод на протяжении многих веков способствовал созданию единого пространства общечеловеческой культуры. В активном словаре современного грузинского языка перевод так и называется – თარგმანო /targmani/. Это древнее слово пронесло сквозь века устойчиво зафиксированную в культурной ментальности народа суть понятия: основная функция перевода – это *объяснить* ⁴⁶⁴. В наше время «объяснить» - это прежде всего облегчить читателю *понимание другого* как *иного*, но не *чужого* при всей его инаковости. Поэтому ознакомление *другого* с собственными

⁴⁶² В статье «История одного культурного феномена (перевод: традиция и творческая индивидуальность)» мы наглядно проиллюстрировали как в зависимости от идейно- эстетических норм эпохи менялась на протяжении XXв. интерпретация текста сонета Т.Табидзе «Петербург» (И.И. Модебадзе. История одного культурного феномена (перевод: традиция и творческая индивидуальность) // IX International Symposium "Contemporary Issues of Literary Criticism: Tradition and Contemporary Literature". Тбилиси: изд-во Института литературы, 2015, стр. 441-470).

⁴⁶³ См.: Жиль Делёз. Логика смысла. М.: Академия, 1995, стр. 300.

⁴⁶⁴ В древности на Руси переводчика называли «толмач», т.е. толкователь чужих мыслей. Толковый «Словарь грузинского языка» XVII в. также объясняет слово თარგმანო (перевод), как «толкование иносказательного слова» (С.-С. Орбелиани. Словарь грузинского языка /ს.-ს. ორბელიანი. ლექსიკონი ქართული/, т. I. Тбилиси: «Мерани», 1993, стр. 301 (на груз. яз.). Сама лексема явно указывает на еще более древнее иудейское «таргумим»: «У иудеев уже ко времени Эздры (сер 5 в. до Р.Хр.) возник обычай публично читать Пятикнижие, а затем отрывки из Пророков, чтение сопровождалось переводом текста на народное наречие. Отсюда возникли халдейские, вернее, еврейско-арамейские переводы (таргумим)...» (Православная богословская энциклопедия – Христианство. Энциклопедический словарь, т. I. М., 1993, стр. 230). Об истории теоретического осмысления перевода в Грузии см.: И.И. Модебадзе, Т.Г. Цицишвили. Из истории теоретического осмысления художественного перевода в Грузии. // Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания. Материалы международной научной конференции. Венгрия, Печ, 2008, с. 116-121.

культурными достижениями, стремление к обмену культурными ценностями на паритетных началах во многом определяет приоритеты переводческих стратегий современности, особенно у представителей т.н. малых литератур, к которым следует отнести и грузинскую литературу.

На этом общекультурном фоне вполне закономерным представляется тот факт, что на рубеже XX-XXI веков значимо активизируется внимание переводчиков к поэме Руставели. В отличие от советской эпохи в изданиях XXI в. полностью раскрылась раскрепощенность постмодерного сознания, в котором *«глубоко укореняются принципы плюрализма, децентрации, фрагментарности, которые базируются на принципе разнообразия. Под влиянием этих процессов невозможны готовые стандартные решения и действия»*, - отмечают А.А. Радугин и Е. М. Гурина⁴⁶⁵. В своих интенсивных поисках нового, в отличие от модерна, постмодерн не декларирует отказа от принципов предыдущей эпохи. Ведущим становится принцип: «Приемлемо все!» Переводчики экспериментируют в поисках новых стратегий перевода и возможностей использования современными издательскими техник.

В XXI веке в Грузии издано 5 совершенно новых русскоязычных текстов поэмы: 2 полных поэтических перевода (Г.Девдариани – 2004г., А.Халваши – 2015г.), 1 частичный перевод (К.Гулисашвили – 2015г.), 1 краткий (2014г.) и 1 адаптированный для юношества (2011г.). Но вместо «ознакомления советского читателя с памятником грузинской культуры» переводческим приоритетом в наше время становится толкование/объяснение текста, т.е. стремление заменить *знание* о поэме *пониманием оригинала*.

Знаменательно, что желанием *открыть* читателю смысловое богатство поэмы движимы и российские издатели: в частности, по редакторскому проекту писателя, поэта и переводчика Натальи Соколовской был осуществлен уникальный российско-грузинский проект, результатом которого явилось 2 переиздания поэмы:

2007 г. – двухтомник-билингва «Витязь в тигровой шкуре» (Вита Нова, Санкт-Петербург);

⁴⁶⁵ Радугин Алексей Алексеевич, Гурина Екатерина Михайловна Основные характеристики эпохи постмодерна // ОНВ. 2014. №5 (132) стр. 89. Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyie-harakteristiki-epohi-postmoderna#ixzz4GGln6Shp>

2014 г. - «Вепхисткаосани (Витязь в тигровой шкуре). Подлинная история» (изд-во «Симпозиум»).

Уверенные в том, что «до недавних пор эта книга <...> в России оставалась одним из самых известных, но не прочитанных литературных памятников, потому что, несмотря на титанический труд поэтов-переводчиков, многие важные смыслы остались за пределами русских стихотворных версий»⁴⁶⁶, издатели опубликовали не поэтический, но приравненный к подстрочнику прозаический перевод Сол. Иорданишвили (1933)⁴⁶⁷, сопроводив его научным аппаратом⁴⁶⁸, который призван помочь читателю преодолеть культурный и хронологический барьеры и открыть утраченную в период господства советского госатеизма философско-религиозную глубину смыслового богатства поэмы. Издательское кредо отражено даже в заглавии книги - *Подлинная история*. И если двухтомник 2007 года вышел в дорогостоящем подарочном формате, то издание 2014 года ориентировано на самый широкий круг читателей⁴⁶⁹.

Опубликованные в наши дни два новых полных поэтических перевода поэмы роднит то, что их создатели, не являясь профессиональными поэтами-переводчиками, движимы единым стремлением – «переломить» созданную грузинской наукой парадигму восприятия текста Руставели.

Как известно, скудость свидетельств о биографии поэта ХПв., окружив его имя будоражащим воображение ореолом тайны, породила множество легенд и домыслов. Переводя поэму, **Георгий Девдариани** много размышлял о личности Руставели. «*Не скрою, во время работы у меня сложилось свое представление об облике поэта: он виделся мне молодым человеком с одухотворенным лицом,*

⁴⁶⁶ Из рекламной аннотация: <https://www.livelib.ru/book/1001108115>

⁴⁶⁷ Перевод был отредактирован и издан в 1966г. Этим текстом в качестве подстрочника (рукописным оригиналом «Самиздата» и изданием 1966г.) пользовались многие переводчики XX в., не знавшие древнегрузинского языка.

⁴⁶⁸ *Предисловие* Т.И.Чиладзе, *Послесловие* и *Комментарии* Н.В.Сулава, *Примечания* И.И.Модебадзе.

⁴⁶⁹ Сравним стоимость книг к моменту написания статьи (июль 2016 г.): номерной экземпляр двухтомника в кожаном переплете издательства Вита Нова - 24 200 руб. (около 374 \$ США или 335 евро), а экземпляр издательства «Симпозиум» - 639 руб. (около 10 \$ США или 9 евро).

высоким челом мыслителя и лучезарным взглядом, поэтом, умеющим постигать красоты этого брэнного мира и облекать их в поэтические строфы», - признается переводчик⁴⁷⁰. В его интерпретации четко прочитывается сомнение в традиционных представлениях о личности поэта: увлеченный разгадкой тайны авторского псевдонима, переводчик предлагает читателю задуматься над тем, что «исключать не следует» и очень романтическую, но ничем научно не подтвержденную гипотезу о том, что под псевдонимом «Руствели» действительно мог скрываться влюбленный в свою кузину царевич Демна Багратиони⁴⁷¹. Интерпретируя текст с этой позиции, он фиксирует внимание читателя на тех местах, которые могут быть истолкованы в пользу этой неканонической версии⁴⁷².

Внимание **Арчила Халваши** привлек иной спорный вопрос руствелологии - его не удовлетворял выверенный текстологами академический текст оригинала. Как известно, до нас дошли лишь довольно-таки поздние рукописи поэмы (около 180 полных и фрагментарных), в которых немало искажений и созданных интерполяторами дописок. На протяжении столетий текст поэмы постоянно уточнялся⁴⁷³. Вопрос об авторстве некоторых отрывков или глав поэмы нередко становился предметом острых научных полемик, и, естественно, интерпретация поэмы переводчиками во многом определялась тем, какой вариант текста был признан текстологами к моменту создания перевода.

Профессиональный филолог, А.Халваши задался целью создать на русском языке «полный текст поэмы, сохранившийся в

⁴⁷⁰ Г. Девдариани. «От автора перевода» // «Руствели. Вепхис ткаосани» Перевод Георгия Девдариани. Тбилиси, 2004, стр. 8.

⁴⁷¹ Демна Багратиони - сын старшего брата царя Георгия III, отца Тамар.

⁴⁷² Подробнее о переводе Г.Девдариани см. И.И. Модебадзе. «Руствели. Вепхис ткаосани». Перевод Георгия Девдариани // VI International Symposium CONTEMPORARY ISSUES OF LITERARY CRITICISM. Medieval Literary Processes, Europe, Asia, Georgia. Proceedings. Т. I. Тбилиси: изд-во Института литературы, 2012, стр. 90 - 103..

⁴⁷³ Еще при подготовке первого печатного издания «Вепхисткаосани» (1712) перед ее издателем и первым комментатором царем Вахтангом VI остро стояла задача восстановления первоначального текста. В 1962г. при АН Грузии была основана «Комиссия по установлению текста “Вепхискаосани”», результатом деятельности которой явились т.н. академические издания текста поэмы.

рукописях XVI-XIX веков»⁴⁷⁴ с соблюдением ритмики оригинала (16-сложного шаири). Переводчик проделал двойную работу – составил «Критический текст оригинала», дополненный не вошедшими в академический текст отрывками, и создал его перевод. Книга издана по принципу билингва (зеркального отражения) и содержит тексты на грузинском и русском языках со сложной системой двойной нумерации строф (академического и неакадемических текстов)⁴⁷⁵. Издание дает возможность русскоязычному читателю ознакомиться с иным вариантом сюжета поэмы и составить представление о вариативности рукописного наследия Руставели.

К. Гулисашвили уже много лет живет в США. Его перевод 1-ой и 2-ой глав поэмы⁴⁷⁶ также ориентирован на максимальное приближение к тексту оригинала и исправление допущенных предшественниками неточностей. В этом переводе привлекает внимание тот факт, что переводчик идет по пути универсализации - адаптации текста к специфике рецепции разбросанных по всему земному шару русскоязычных читателей. Прежде всего это проявляется в лексических экспериментах – использовании синонимических рядов, составленных из лексем – маркеров различных культурных ареалов: Ростеван – *король, царь* («царские руки»), *государь, правитель, повелитель, владыка*; его дочь Тинатин – *царевна* (но не *королевна*), *владычица*; Автандил – *полководец, витязь, спасет*. Имеются и прямые замены: *амирспасалар* → *ратный министр, охотники* → *звероловы*. Подчеркивая таким образом универсальность геокультурного ареала поэмы, переводчик расширяет его от границ цивилизованного мира эпохи Руставели до безграничности современного мира – мира эпохи культурной глобализации.

⁴⁷⁴ Рамаз Халваши. «Витязь в тигровой шкуре» и его новый русский перевод // «Витязь в тигровой шкуре». Полная редакция. Критический текст оригинала и русский перевод Арчила Халваши. Тбилиси: «Катули цигни», 2015, стр. 22.

⁴⁷⁵ Переводчик пользовался как текстами академических изданий, так и четырехтомника «Варианты рукописей «Витязя в тигровой шкуре», отрывки, Тбилиси, 1960-1963.

⁴⁷⁶ Константин Гулисашвили. «Витязь в тигровой шкуре» // Руствелология, VII. Тбилиси: изд-во Института литературы, 2015, стр. 233-242.

В 2014 г. издательством «Некери» (Тбилиси) была выпущена книга «Шота Руствели. Облаченный в шкуру тигра». Это краткий пересказ поэмы, выполненный в поэтической форме писателем и переводчиком **Георгием (Гугули) Кебурия**. Книга включает авторское эссе «Мир Руставели». Она богато украшена репродукциями знаменитых иллюстраций знакомых читателям по многочисленным изданиям XX века (С.Кобуладзе, И.Тоидзе М.Зичи) и призвана «приобщить» к грузинской культуре самый широкий круг читателей⁴⁷⁷.

Особого внимания заслуживает адаптированное для юношества издание 2011 года - «Витязь в тигровой шкуре. Необыкновенное путешествие в эпоху Шота Руставели»⁴⁷⁸. Выше мы подчеркивали, что постмодерное сознание стремится к освобожденное от любого диктата, однако коммерциализация книжного рынка диктует свои правила игры, и в этом издании проявился экспериментальный характер поисков стимулирования читательского интереса. Книга сконструирована с использованием техники book-building и представляет из себя микс краткого прозаического пересказа сюжета поэмы, отрывков из известных поэтических переводов К.Бальмонта, Ш.Нуцубидзе, П.Петренко и Н.Заболоцкого, а также написанных в увлекательной форме вставок общепознавательного характера об эпохе создания поэмы и мире Руставели, красочных иллюстраций, кармашков-вкладышей и встроек в стиле детских книжек с сюрпризом. Издание рассчитано привлечь внимание подрастающего поколения самых различных возрастных групп.

Подводя итог, можно сказать, что освобожденное от диктата социалистического канона постмодерное сознание переводчиков конца XX века стремится приобщить читателя к *пониманию* оригинала, акцентируя приоритет трансляции «духа» поэмы (и эпохи ее создания), и ради этого экспериментирует с «формой». Переводческие эксперименты отличаются многообразием,

⁴⁷⁷ Шота Руставели. Облаченный в шкуру тигра. Краткий пересказ в переводе с грузинского на русский язык Георгия (Гугули) Кебурия. Тбилиси: изд-во «Некери», 2014.

⁴⁷⁸ Тбилиси: изд-во «Палитра 1», Автор идеи, адаптированного и познавательного текста **Рамаз Чилаиа**. Книга вышла на грузинском, английском и русском языках.

намечается тенденция к синтезу переводческих и издательских инноваций, основная цель которых трансляция оригинала с сохранением специфики его культурной *другости* и декодировка текста с позиции *другой* не *чужой*, т.е. наличие смещений в сетке переводческих приоритетов.

Irine Modebadze

**"THE KNIGHT IN THE PANTHER'S SKIN": SPECIFICS OF
MODERN TRANSLATION OF SHOTA RUSTAVELI'S POEM
INTO RUSSIAN**

Keywords: *Shota Rustaveli, The Knight in the Panther's Skin, Devadariani, Khalvashi, Gulisashvili*

The article analyzes 5 new Russian translations of Shota Rustaveli's poem, published in the 21st century. Special attention is paid to the specifics of the search for new translational strategies and their relation with the basic cultural trends of postmodern age. As a result the author of the article discovers tendencies towards synthesis of translation and publishing innovations and changes in the net of translation priorities.

ПОЭЗИЯ КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА В ПЕРЕВОДАХ ГРАЧЬЯ ТАМРАЗЯНА

Ключевые слова: Бальмонт, Колодец, Находка феи, Фейные сказки, Тамразян, оригинал, перевод, адекватность, диалог культур.

Рождается внезапная строка,
За ней встаёт немедленно другая,
Мелькает третья ей издалека,
Четвёртая смеётся, набегая.

И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько, я и сам не знаю,
Но я не размышляю над стихом,
И, право, никогда – не сочиняю.

К.Бальмонт «Как я пишу стихи».

Переводы К.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.

В контексте естественно возникшего в этот период интереса армянских поэтов к русскому Серебряному веку следует рассматривать и первые переводы на армянский язык поэзии Бальмонта как одного из самых ярких представителей этой эпохи. 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.

Нам представляется довольно удачным тамразяновский перевод стихотворения Бальмонта – «Колодец», входящего в его

поэтический сборник «Марево» (1922). В этом сборнике лирически воплощена трагическая картина мира посредством различных форм диссонансных соотношений света и тени, цветовых тонов и оттенков в построении художественных образов и деталей. Понятие «Марево» в поэтическом пространстве всего сборника предстает как символ дисгармонии, как своеобразный феномен, заключающий мрачный смысл, ранее нашедший свое осмысление и воплощение, как в лирике, так и в теоретических работах А.Блока, А.Белого, Вяч.Иванова. Рисуя картину «страшного мира», подобно Блоку (в циклах «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы»), Бальмонт в «Марево» также прибегает к демонологическим образам, изображаемым в светотеневой и цветовой тональности («Чтоб не нарушить этикета, / Надел я саван из холста. / И в зыби факельного света / Кругом плясала темнота» и др.).⁴⁷⁹

Анализ стихотворений сборника помог выявить круг проблем, связанных общей идеей неразличимости добра и зла для человека, заблудившегося во «мраке духовном», в хаосе событий. В значительной степени сказанное можно отнести к стихотворению «Колодец», которое было опубликовано Бальмонтом в 1922 году, в сборнике избранных произведений «Солнечная пряжа». Здесь наиболее четко прослеживается та триада мотивов – жизнь-смерть-мечта (любовь) – которая характерна для всей поэзии Бальмонта. Мы приводим это развернутое стихотворение целиком, чтобы нагляднее показать особенности переплетения этих мотивов и смысловую многосложность этого произведения:

Колодец

Ջրհորը

Сполна принявши в сердце жало,	Նա խայթը սրտում ընդունած
С зарей прощаясь золотой,	անչար՝
Голубоглазая упала	Հրածեշտ տվեց բորբ մայրամուտին,
В колодец с чистою водой.	Ու հետո տխուր ու կապուտաչա
	Սուզվեց նա վճիտ ջրհորը մութի:

⁴⁷⁹ Бальмонт К.Д. Марево. Париж, 1922. С. 100.

Колодец смертью был отравлен,
Исчезла радость на пути.
И людям властный знак был
явлен
От этой влаги отойти.

Ветвей зеленая завеса
Сплелась над жуткою чертой.
И тишь и чарованья леса
Сошлись, колдуя, над водой.

И плесень выросла вдоль сруба,
Закраину укутал мох.
Но ветер, мчась и воя грубо,
Роняет здесь чуть слышный
вздых.
Устав с самим собой бороться,
Узнав терзанию предел,
Я был у этого колодца
И поздней ночью в глубь глядел.

Я ждал и думал там, усталый,
За мшистый перевесясь край.
И чей-то голос запоздалый
За лесом крикнул мне:
«Прощай!».

Но в этой тишине зеленой
Ждал голубой я тишины
От нежно серебрящей склоны,
От голубеющей луны.

Она всплыла, лазуря ели
И серебря листву осин,
И мнилось мне, что я недели,
Что целый год я был один.

Մահվան թույնով էր ջրհորը
շաղված,
Դեռ տեղ չհասած՝ իր խիհնդը
մարեց,
Ու հետո մարդկանց նա հեռանալու
Պարզ ու տիրական մի նշան արեց:
Ջրհորի վրա միահյուսվեցին
Կանաչ շղարշով ճյուղերը ծառի,
Իրար ձուլվեցին լռությունն անձիք
Ու կախարդանքը դյուրող
անտառի:
Բորբոս էր վերից ջրհորը պատել,
Մամուռ էր աճել նրա գերանին,
Թույլ հառաչանք էր արձակում
այնտեղ
Քամին, որ դրսում վայում էր վայրի:
Եվ ինքս ինձ հետ կովեղուց հոգնած,
Տանջանքի գինը ճաշակած վաղուց,
Խորունկ գիշերով նստել էի ես
Ու ջրին էի խորասույզ նայում:

Ջրհորի մամռոտ եզերքին իջած՝
Մպասում էի, մտքերով տարված,
Այդ պահին հանկարծ հեռավոր մի
ձայն
Տարածվեց հեռվից. Մնացի՛ր
բարյավ:
Մակայն այդ կանաչ լռության
ծոցում
Մպասում էի ես մի այլ պահի՝
Լանջերն իր լույսով արծաթագծող
Երկնագույն լուսնի հմայիչ փայլին:
Նա ելավ հանկարծ ու
կաղամախուն
Ցուլեց ցուլքերը իր արծաթեղեն,
Փռեց շողերը նուրբ ու երկնագույն
Ու թվաց, որ հար մենակ եմ եղել:

Но миг бывает предрассветный,
На целый час весь мир замрет –
Пред тем как, с жаждою
предметной,
Затеять бег и ткать черед.

И в этот миг всеединенья
Ко мне с колодезного дна
Качнулось белое виденье –
Голубоглазая, она.

Как бы поднявшись на ступени,
За край переступив ногой,
Ко мне присела на колени
И прошептала: «Милый мой!».

Она все звезды погасила,
И в дымке бледной темноты
В ее глазах дрожала сила,
В них были синие цветы.

Мы с ней ласкались до рассвета,
И вдруг растаяла она,
Как в ночь июня тает лето,
Поняв, что кончилась весна.

Բայց ջինջ մի պահի, երբ
ցայգալույսին
Խաղաղվում է ողջ աշխարհը
հանկարծ,
Մինչև խելահեղ իր վազքը հյուսի
Իրեղեն կյանքի ծարավով ագահ:
Այդ խաղաղ ժամին՝ երերուն երագ,
Ջրհորի վրա ծփալով դարձյալ,
Ճերմակ տեսիլը իմ առաջ էլավ,
Ճերմակ տեսիլը այն կապուտաչյա:

Ահա մի ոտքով անցավ սահմանից,
Սսես ջրեղեն սանդուղքով էլավ,
«Օ, իմ սիրելի», – շշնջաց նա ինձ,
Եկավ ու նստեց ծնկներիս վրա:

Նա մարեց երկնի բույլը աստղային
Գունատ մթության ծխացող քողով,
Աչքերում կապույտ ծաղիկներ
կային,
Որ վառվում էին մոզական դողով:
Գզվում էինք մենք մինչև արշալույս,
Երբ հանկարծ հավվեց ու ցնորք
դարձավ,
Ինչպես հուլիսին ամառն է
հավվում՝
Հասկանալով, որ գարունը
անցավ:⁴⁸⁰

Все стихотворение Бальмонта проникнуто грустью, причина которой становится понятной в первой же строфе – это потеря лирическим героем своей возлюбленной. События, описанные в начале стихотворения, вполне реальны: «голубоглазая» девушка упала в колодец, его чистая вода пропиталась смертью, отвращающей людей от источника жизни. Короткими, но выразительными строками, Бальмонт рисует мрачную, но пока еще

⁴⁸⁰ XX դարավերջի ռուսական բանաստեղծություն. Կազմ. և ծանոթագր. Հ.Թամրազյանը. Երևան, 1982. էջ էջ 485.

реальную картину запустения (плесень, мох, вой ветра), которую застает герой, пришедший к колодцу терзаемый тоской по ушедшей возлюбленной. С шестой строфы стихотворения стиль его изменяется: возникает мистическая картина встречи с возлюбленной, происходящая во «всеединеньи» с природой. Прощальные слова и ласки «голубоглазой» исчезают с рассветом, «в дымке бледной темноты», видение исчезает, и вместе с ним для одинокого героя заканчивается весна его жизни.

Перевод Г.Тамразяна довольно близок оригиналу и по лексике, и по строфике, и по спокойному тону, и в как бы «задумчивой» манере изложения. Переводчик старается сохранить простоту и ясность Бальмонтовского повествования.

Конечно, можно заметить некоторые отклонения от оригинала, например, в стихотворении Бальмонта субстантивированное прилагательное «голубоглазая» выступает в роли подлежащего («Голубоглазая упала...»), Тамразян же использует его в роли обстоятельства («...սխալու և լիցւնուսիւս...»). В русском варианте девушка «упала», т.е. для стороннего взгляда допускается возможность случайности. Предшествующие первые две строки («Сполна принявши в сердце жало, / С зарей прощаясь золотой, ...») совершенно определенно указывают на ее волевое действие. Это и дало основание Тамразяну перевести на армянский именно как «утонула» (սւնուլեց).

Не совсем адекватен перевод последней строфы, так как, при точном указании месяца «июня» в тексте оригинала («Как в **ночь июня** тает лето,...»), в переводе почему-то появляется «июль»: «հնչւելու հուլիսին ամառն է հալվում» (к тому же опущено слово «ночь»). Примеры неточностей перевода можно было бы продолжить, однако, отметим, что все они не нарушают общей адекватности перевода, поскольку в нем сохранено главное – смысл и дух оригинала. Добавим, что в ритмике тамразяновского перевода прослеживается придающая ему естественность туманяновская армянская поэтическая традиция.

Обратимся к еще одному переводу Тамразяна – стихотворению Бальмонта «Находка феи» из посвященного дочери Нине детского сборника «Фейные сказки» (1905). Эту книгу очень емко и точно охарактеризовал Валерий Брюсов: «В “Фейных сказках” родник творчества Бальмонта снова бьет струей ясной, хрустальной, напевной. В этих “детских песенках” ожило все, что

есть самого ценного в его поэзии, что дано ей, как небесный дар, в чем ее лучшая вечная слава. Это песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Они похожи на серебряный звон задумчивых колокольчиков, “узкодонных, разноцветных на тычинке под окном”. Это <...> – утренние, радостные песни, спетые уверенным голосом в ясный полдень».⁴⁸¹

Книга начинается с обращения Бальмонта к дочери:
Вечер далек, и до вечера встретится
Много нам, гномы, и страхи, и змеи,
Чур, не пугаться, – а если засветятся
Слезки, пожалуюсь Фее.

Тамразяну удалось сохранить в переводе дух бальмонтовского цикла, его детскую непосредственность:

Фея сделала находку:	Ջրի վրա՝ կանաչ տերև,
Листик плавал по воде.	Փերին տերևը գտավ,
Из листка построив лодку,	Իսկույն իրեն նավակ արեց
Фея плавает везде.	Ու խոր ջրերը մտավ:

Под стеной речного срыва	Դարափի մոտ, քարի տակից,
Показался ей налим,	Շերեփածուկը անցավ
Он мелькнул пред ней красиво	Փայլ արձակեց հանկարծակի,
И исчез, неуловим.	Ապա իսկույն չբացավ:

Образ феи, созданный Бальмонтом, воплощает тот сказочный мир доброго волшебства, нежности, красоты и надежды, в котором нуждается ребенок. В этом мире серебристая роса сверкает алмазным блеском, паук плетет для феи с изумрудными глазами нежную ткань, украшенную драгоценными камнями, а полевой колокольчик дарит ей свадебное платье с поясом, сотканным из солнечных лучей.

Эту прелестную воздушную фею, символизирующую мир мечты и вдохновения, Бальмонт, нуждающийся в надежде на счастье, называет и своей музой:

Так как в мире я не знаю
Ничего нежнее фей,

⁴⁸¹ Брюсов В. Далёкие и близкие. М., 1912. С. 90.

Ныне Фею выбираю
Музою моею.

Тамразян сохраняет в своем переводе размер оригинала и общую сказочность, однако, учитывая характер и направленность бальмонтовского цикла, он позволяет себе большую творческую свободу. Особенно это проявляется в пятом четверостишии:

Плавунцы в воде чернели,	Պղպջակներ էին հաւնում
И пускали пузыри	Ու խոստանում անպայման
Обещались – в самом деле	Բզեզները մինչ մայրամուտ
Быть ей свитой до зари.	Իր շքախումբը դառնալ:

Очевидно, что, несмотря на попытку сохранить стихотворный размер и художественный образ, перевод Тамразяна по композиционным особенностям и стилю ближе к армянскому детскому фольклору. В качестве примера приводим последнее четверостишие:

Но она лишь усмехнулась,	Բայց ծիծաղեց փերին ու թի՛ն,
Миг, – и в замок, до грозы,	Թռավ դղակն իր ուղիղ,
Фея весело вернулась	Մինչ մրրիկը վրա կտար՝
На спине у стрекозы.	Հեծել էր նա ճպուռին:

Переводы Г.Тамразяна, по нашему мнению, являются наиболее адекватными из современных переводов поэзии Бальмонта.

Совершенно очевидно, что любой переводчик неизбежно сталкивается с альтернативой – придерживаться подлинника за счет, по выражению В.Гумбольдта, «вкуса и языка собственного народа, либо – своеобразия собственного народа за счет подлинника <...> Нечто среднее между тем и другим не только трудно достижимо, но и просто невозможно».⁴⁸² Обратившиеся к стихам Бальмонта другие армянские поэты в большей степени испытывают влияние национальной, в частности, туманяновской (реже – терьяновской) литературной традиции.

⁴⁸² Цит. по: Федоров А. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М., 2002. С. 205.

Իրինա Պողոսյան

**ԿՈՆՍՏԱՆՏԻՆ ԲԱԼՄՈՆՏԻ ՊՈԵԶԻԱՆ ՀՐԱԶՅԱ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆԻ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

Հոդվածում ուսումնասիրվում է Բալմոնտի «Ջրհորը» և «Հնարամիտ Փերին» բանաստեղծությունների Հրաչյա Թամրազյանի հայերեն թարգմանությունների համարժեքության խնդիրը և ընդհանուր գծերով ներկայացվում են թարգմանական արվեստի խնդիրները, լեզվական առնչությունները, ոճական առանձնահատկությունները և բնագիր ու թարգմանված լեզվով տեքստային տարբերությունները և զուգահեռները:

Irina Poghosyan

**THE POETRY OF KONSTANTIN BALMONT IN H.TAMRAZYAN'S
TRANSLATION**

The article discusses the problem of adequacy of the translation of Balmont's poems "The Well" and "Fairy's Find" made by H.Tamrazyan. The articles also touches upon the linguistic and stylistic peculiarities as well as the differences and parallels between the original and the translated texts.

В.Я.БРЮСОВ И А.А.КУРСИНСКИЙ – ПЕРЕВОДЧИКИ ТОМАСА МУРА

Ключевые слова: перевод, сопоставительный анализ, стихотворение, соответствие, структура, рифма.

Долгое время многие английские поэты (например, Мур, Байрон, Скотт) переводились на русский язык прозой. Как признавался П. А. Плетнев: «До сих пор (имеется в виду до 1822 г., когда Плетнев издал рецензию на стихотворный перевод Жуковского «Шильонского узника» Байрона – *К. Б.*) на русском языке мы читали некоторые сочинения лорда Байрона в прозаических переводах. Известно, что поэзия, передаваемая прозой, точно то же, что музыка в устах человека, который ее слушал и который ее пересказывает».⁴⁸³ В.А. Жуковский же оказался первым, кто обратил внимание на Томаса Мура не как на сподвижника и друга Дж. Г. Байрона, а как на поэта, и перевел некоторые песни из стихотворной повести «Лалла Рук». Вслед за ним к Муру обратились Н. Бестужев, И. И. Козлов, М. Гамазов, М. П. Вронченко и др.

В 40-50-е гг. XIX столетия в российских изданиях продолжают, правда, все реже, появляться переводы лирических стихотворений Мура, все чаще взятых из цикла «Национальные мелодии» («National Airs»). Парадоксально, но в этот период популярность Мура в России несколько увядает и возобновляется лишь со смертью поэта в 1852 г. (правда, на этот раз произведениями Мура в России увлеклись композиторы – Д. Н. Кашин, Р. Шуман, Антон Рубинштейн, Г. Берлиоз). Но в конце XIX - начале XX столетий с приходом символистов русскому читателю был представлен другой Мур – автор лирических стихов, привлекающих своей мелодичностью и элегичностью. Можно сказать, что именно изысканность в поэтике английского поэта пленила университетского товарища Брюсова, будущего участника альманахов «Северные цветы», «Гриф» и т. д. – А. А. Курсинского, который на заре последней декады XIX века серьезно увлекся

⁴⁸³ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1 СПб. 1885. С. 63.

стихотворениями Т. Мура. Из дневников Брюсова второй половины 90-х годов, известно, что он часто встречался с Курсинским, прямо причисляя последнего к «школе Бальмонта». «Все они (Курсинский и другие поэты тех лет – **К.Б.**) перенимают у Бальмонта и внешность: блистательную отделку стиха, щеголяние рифмами, ритмом, созвучиями, – и самую сущность его поэзии», – пишет он в письме П. П. Перцову.⁴⁸⁴

Исследования дневниковых записей Брюсова позволило нам думать, что, несмотря на дружбу, он не разделял литературные вкусы Курсинского и довольно сурово судил об его стихах, хотя также не забывал хвалить. В письме от пятого января 1896 г., адресованного Перцову, Брюсов пишет: «Переводы (имеются в виду переводы Курсинского – **К.Б.**) из Мура довольно близки к подлиннику, но сам-то Мур был поэт вовсе неинтересный».⁴⁸⁵ Вероятно, что именно переводы Курсинского заставили Брюсова обратить внимания на этого «неинтересного» английского поэта. И в 1894 в тетради Брюсова «Мои стихи» появляется перевод стихотворения Т. Мура «Wake up, sweet melody» из цикла «Мелодии разных народов», который при жизни Брюсова никогда не был опубликован. Данный перевод сохранился и в папке неизданных стихов и лишь впоследствии, в 1982 г., впервые был издан в «Литературном наследстве»,⁴⁸⁶ а в 1986 г. появился в составленном Л. И. Володарской билингвистическом сборнике «Томас Мур. Избранное»,⁴⁸⁷ где также помещен перевод А.Курсинского.

Этот цикл, построенный в основном на любовной лирике, долгое время не был представлен русскому читателю. Лишь «...с начала 1840-х годов в России устанавливается довольно прочный интерес...»⁴⁸⁸ к нему. Появляются переводы Лермонтова, Фета, Курсинского, Бородина и др. Здесь Мур отразил самые разные оттенки любовных чувств – от отчаяния, тоски, предательства («То...», «The evening gun», «The Wonder») до страстной надежды и

⁴⁸⁴ Брюсов В. Я. Письма к П. П. Перцову 1892-1896. М. Гос. Академия Худ. Наук. Тексты и материалы. 1927. С. 62.

⁴⁸⁵ Там же. С. 78.

⁴⁸⁶ Литературное наследство. Т. 91. М. Наука. 1982. С. 780-790.

⁴⁸⁷ Мур Т. Избранное./ Сост. Л.И. Володарской. На английском языке с параллельным русским текстом./ М. Радуга. 1986. С. 336-337.

⁴⁸⁸ Там же. С. 38.

мучительных сомнений («Gloris and Fanny», «To-day, dearest! Is ours»). В этом цикле «гораздо менее выдержан национальный колорит, и объединение в цикл совершилось скорее по жанровому признаку мелодии (т.е. соединение музыки и поэзии), нежели по каким-то другим причинам»⁴⁸⁹. В произведениях Мура прослеживается какая-то цикличность перехода грусти в радость, веру в будущее. Именно его неслышные, молчаливые слезы родили эту живую поэзию, напоминающую апрельский дождь, которая затем расчертит на небосклоне поэзии радугу необъятную, пленительную. В «Wake up, sweet melody» многочисленные, разбросанные по всему стихотворению эпитеты, переливаясь, создают определенный настрой читателя: при чтении оригинала возникает ощущение не только мелодичности, но и разноцветного окаймления всего стихотворения. Примечательно, что и переводчики попытались передать это. Сравним: на восемь эпитетов оригинала – семь у Брюсова, шесть у Курсинского.

Музыкальность стихотворения сохранена и передачей размера. Приведем в качестве примера первую строфу из оригинала и переводов:

Wake up, sweet melody!
 Now is the hour
 When young and loving hearts
 Feel most thy power.
 One note of music, by moonlight's soft ray-
 Oh, 't is worth thousands heard coldly by day.
 Then wake up, sweet melody!
 Now is the hour
 When young and loving hearts
 Feel most thy power.⁴⁹⁰

Брюсов: Где ты, мелодия! Час наступил, Ночью всего сильнее Мощь твоих сил.	Курсинский: Проснись, о мелодия В неге луны Властью всесильною Звуки полны;
--	---

⁴⁸⁹ Там же. С. 38.

⁴⁹⁰ The poetical Works of Thomas Moor. London. 1865. P. 222.

Звук хоть единый в мерцанье ночном Тысячи стоит внимаемых днем. Где ты, мелодия! Час наступил, Ночью всего сильней Мощь твоих сил.	Арфа в сиянье серебристых лучей Сердце затронет теплей и нежней. Проснись, о мелодия: В неге луны Властью всесильною Звуки полны.
--	---

Ниже размещены схемы первых шести стихов (в остальных стихах схема повторяется), которые лишь в незначительных деталях разнятся друг от друга. Сравним:

Оригинал	Перевод Брюсова	Перевод Курсинского
- U / U - / U U	- U / U - / U U	U - / U - / U U
- U / U -	- U / U -	- U / U -
U - / U - / U -	- U / U -	- U / U -
- U / U - / U	- U / U - / U -	- U / U - / U U
- U / U - / U U /	- U / U -	- U / U -
- U / U -	- U / U - / U U / -	- U / U - / U U / - U /
- U / U - / U U / -	U / U -	U -
U / U -	- U / U - / U U / -	- U / U - / U U / - U /
	U / U -	U -

Например, у Брюсова в третьем стихе появляется сверхсхемное (для дактиля) ударение, но оно не устраняет ощущение данного размера, так как звучит слабо и подчиняется общему ритмическому строю стиха. К тому же в оригинале последняя стопа данного стиха тоже ударная. Здесь хотелось бы отметить, что замену Брюсовым «Wake up» на «Где ты» считаем вполне уместным, так как в данном случае переводчик сохранил ударение автора, что не позволяет утратить элегическое движение и ритм песни. И наоборот, «Проснись» Курсинского напоминает не мягкую просьбу влюбленного, а какое-то требование полицейского, что, естественно, отдаляет ее от «страстной песни... соловья». Ведь собственно перевод означает особую диалектическую зависимость от содержания и формы оригинала, стремление следовать как можно ближе идейно-художественному содержанию и звучанию подлинника, учитывать и преодолевать национально-художественную разносистемность двух литератур и

лингвистическую разносистемность их языков. Поскольку не существует двух идентичных языков, ни по значениям, которые выражают те или иные символы, ни по правилам организации этих символов в предложениях, естественно, что между языками не может быть точных соответствий. Из этого следует, что совершенно точный перевод невозможен. Общее воздействие перевода может оказаться очень близким к воздействию оригинала, но идентичности в деталях быть не может. Переводчику недостаточно перевести так, чтобы это можно было понять; он должен стремиться сделать перевод настолько недвусмысленным, чтобы невозможно было ошибиться в его понимании. У. Купер в статье «Переводы стихов Гете» пишет: «Если в языке оригинала используются словосочетания, которые создают непреодолимые трудности для прямого перевода, а также обороты, которые чужды и непонятны носителю языка перевода, лучше придерживаться духа стихотворения и «переодеть» его в такие выражения, которые не создают неловкости и неясности в понимании. Это можно назвать переводом из одной культуры в другую».⁴⁹¹

Обобщая все вышесказанное, смеем утверждать, что оба перевода в своем роде уникальны и имеют право на существование. Каждый из них по-своему передает прелестные строки оригинала. Это зависит не столько от умения и профессионализма переводчика, сколько от его восприятия стихотворения, понимания автора и, наконец, лирического настроения на момент перевода.

Kristina Bejanyan

V. BRUIISOV AND A. KURSINSKEY AS THOMAS MOOR'S TRANSLATORS

Keywords: translation, comparative analysis, poem, equivalent, structure, rhythm.

The article deals with the V. Bruisov's and A. Kursinsky's translations of Thomas Moor's poem «Wake up, sweet melody» from his book «National Airs». The translation has never been published in Bruisov's lifetime. A comparative-contrastive analysis was performed.

⁴⁹¹ Cooper W. Translating Goethe's poems. English-Germanic Philology. 1928. P. 484.

**Վ.Բրյուսովը և Ա.Կուրսինսկին՝ Թոմաս Մուրի
թարգմանիչներ**

Հիմնաբառեր. թարգմանություն, համեմատական վերլուծություն, բանաստեղծություն, համապատասխանություն, կառուցվածք, հանգավորում:

Հոդվածում ուսումնասիրվում են Վ. Բրյուսովի և Ա. Կուրսինսկու Թ. Մուրի ^օԱզգային մեղեդիներ^օ գրքից ^օԱրթնացիր, քաղցր մեղեդի^օ բանաստեղծության թարգմանությունները, որը Բրյուսովի կենդանության օրոք երբևէ չի տպագրվել: Ներկայացված է բանաստեղծությունների համեմատական քննությունը:

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
ABOUT AUTORS

Ապրեսովա Սոնյա Апресова Соња Витальевна Aprsova Sonja	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Ավետիսյան Բագրատ Аветисян Баграт Ефремович Avetissyan Bagrat	Բ.գ.թ.,ավ.դաս. К.ф.н. , ст.преп. PhD, Senior lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Բաղիյան Ժան Багрян Жан Григорьевич Baghiyan Zhan	Բ.գ.թ.,ավ.դաս. К.ф.н. , ст.преп. PhD, Senior lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Բարինովա Եկատերինա Баринаова Екатерина Витальевна Barinova Ekaterina	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	«Էկոնոմիկայի բարձրագույն դպրոց» ազգային հետազոտական համալսարան, հումանիտար գիտ.ֆակ. Нац. Исслед. университет «Высшая школа экономики», фак.гум.наук National Research University – Higher School of Economics
Բեջանյան Քրիստինա Беджаныан Кристина Генриховна Bedjanyan Kristina	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor.	Խ.Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ АПУ им. Х.Абовяна ASPU after Kh.Abovyan
Գուդկով Մաքսիմ Гудков Максим Михайлович Gudkov Maxim	Ավ.դաս. Ст. преп. senior lecturer	Սանկտ Պետերբուրգի պետ. ՌԴ СПб ГУ, Россия Saint Petersburg State University, Moscow, Russia

<p>Լետոդիանի Աննա</p> <p>Летодиани Анна Дмитревна</p> <p>Letodiani Anna</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց</p> <p>К.ф.н., доц</p> <p>PhD, Associate Professor</p>	<p>Թբիլիսիի Ի. Ջավախիշվիլիի անվ. պետ. համալսարան, Շ.Ռուսատվելիի անվ. վրաց. գրականաստիտուտ, Վրաստան ТГУ им. Иванэ Джавахишвили; Институт грузинской литературы имени Шота Руставели Tbilisi State University Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi, Georgia</p>
<p>Լիտվինենկո Նինել</p> <p>Литвиненко Нинель Анисимовна Litvinenko Ninel</p>	<p>Բ.գ.դ., պրոֆ.</p> <p>Д.ф.н., проф.</p> <p>Doctor in Philology, Prof..</p>	<p>Վրթոության Ռուս. Ակադեմիայի Համալսարան, Մոսկվա Ун-т Российской академии образования, Москва University of Russian Academy of Education, Moscow</p>
<p>Խաչատրյան Նատալյա</p> <p>Хачатрян Наталия Михайловна Khachatryan Natalya</p>	<p>Բ.գ.թ., պրոֆ.</p> <p>К.ф.н., проф.</p> <p>PhD, Prof.</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова</p> <p>YSULSS after Brusov</p>
<p>Հովհաննիսյան Գագիկ</p> <p>Ованесян Гагик Амазаспович Novannesyanyan Gagik</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց</p> <p>К.ф.н., доц</p> <p>PhD, Ass.prof.</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова</p> <p>YSULSS after Brusov</p>
<p>Մարտիրոսյան Շոնաստանտին</p> <p>Мартиросян Константин Генрихович Martirosyan Konstantin</p>	<p>Բ.գ.թ.,</p> <p>К.ф.н.,</p> <p>PhD</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ</p> <p>ЕГУЯСН.им.Брюсова</p> <p>YSULSS after Brusov</p>

<p>Մոդեբաձե Իրինե</p> <p>Модебадзе Иринэ</p> <p>Modebadze Irine</p>	<p>Բ.գ.թ., ավագ գիտաշխ.</p> <p>К.ф.н., с..н..с.</p> <p>PhD, senior researcher</p>	<p>Շ.Ռուսատվելիի անվ. վրաց. Գրակ. ինստիտուտ, Թբիլիսի, Վրաստան Институт груз. Лит. им. Шота Руставели Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi, Georgia</p>
<p>Մուսախանյան Լուսինե</p> <p>Мусаханян Лусине</p> <p>Musakhanyan Lusine</p>	<p>Ասպիրանտ</p> <p>Аспирант</p> <p>Postgraduate student</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ</p> <p>ЕГУЯСН.им.Брюсова</p> <p>YSULSS after Brusov</p>
<p>Նաչկեբիա Մայա</p> <p>Начкебия Майя</p> <p>Нодаровна</p> <p>Nachkebia Maya</p>	<p>Բ.գ.թ., ավ.գիտաշխ.</p> <p>К.ф.н., с.н.с.</p> <p>PhD, senior researcher</p>	<p>Թբիլիսիի Ի. Ջավախիշվիլի անվ.պետ. համալսարան, Շ.Ռուսատվելիի անվան վրացական գրականության ինստիտուտ, Վրաստան ТГУ им. Иванэ Джавахишвили; Институт груз. литературы им. Шота Руставели Tbilisi State University, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi (Georgia)</p>
<p>Նացվիշվիլի Իրինա</p> <p>Навцвишвили Ирина</p> <p>Акакиевна</p> <p>Navcvishvili Irina</p>	<p>Բ.գ.թ.,</p> <p>К.ф.н., научн.сотр.</p> <p>PhD</p>	<p>Թբիլիսիի Ի. Ջավախիշվիլի անվ.պետ. համալսարան, Շ.Ռուսատվելիի անվ.վրաց. գրակ. ինստիտուտ, Վրաստան ТГУ им. Иванэ Джавахишвили; Институт груз. литературы им. Шота Руставели Tbilisi State University Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi (Georgia)</p>

<p>Նենարակովա Մարիա</p> <p>Ненарокова Мария Равильевна</p> <p>Nenarokova Maria</p>	<p>Բ.գ.դ., առաջ. Գիտաշի.</p> <p>д.ф.н., ведущий научн.сотр.</p> <p>PhD, leading researcher</p>	<p>Մ.Գորկու անվ.համաշի. գրականության ինստիտուտ, Մոսկվա, ՌԴ Институт мировой лит-ры им.А.М.Горького РАН, Москва, Россия</p> <p>Gorky Institute of World Literature</p>
<p>Չեկալով Կիրիլ</p> <p>Чекалов Кирилл Александрович</p> <p>Chekalow Kiril</p>	<p>Բ.գ.դ., Արևմտյան դասական գրակ. և համեմ. գրակ. բաժնի վարիչ д.ф.н., зав. отд.классич. лит-р Запада и Сравнит. лит- ведения PhD, Head of the Chair of West. Classical literature and Comparative Lit. Studies</p>	<p>Մ.Գորկու անվան համաշիարհային գրականության ինստիտուտ, Մոսկվա, ՌԴ</p> <p>ИМЛИ им.А.М. Горького РАН</p> <p>Gorky Institute of World Literature</p>
<p>Պախսարյան Նատալյա</p> <p>Пахсарьян Наталья Тиграновна</p> <p>Pakhsaryan Natalya</p>	<p>Բ.գ.դ., պրոֆ. Д.ф.н., проф.</p> <p>Doctor in</p> <p>Philology, Prof..</p>	<p>Հումնոսովի անվ. ՄՊՀ Մոսկվա, ՌԴ МГУ им. Ломоносова Москва, Россия</p> <p>MSU after Lomonosov Moscow, Russia</p>
<p>Պոդոսյան Իրինա</p> <p>Погосян Ирина Карленовна</p> <p>Pogosyan Irina</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov</p>

<p>Ջանիկյան Անի Джаникян Ани Григорьевна Janikyan Ani</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov</p>
<p>Վասիլևա Գալինա Васильева Галина Михайловна Vasilyeva Galina</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց., К.ф.н., доц., PhD, Associate Professor</p>	<p>Տնտեսագիտության նկատալարման ՆՊՀ, Նովոսիբիրսկ, НГУ экон. и управления, Новосибирск, Novosibirsk State University of Economics and Management</p>
<p>Վարդումյան Գոհար Вардумян Гоар Дерениковна Vardumyan Gohar</p>	<p>Պ.գ.թ., դոց. К.и.н., доц. PhD, Associate Professor</p>	<p>ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտ Института истории НАН РА Institute of History of NAS RA</p>
<p>Վիոն-Դյուրի Շյուլետ Вион-Дюри Жюльет Juliette Vion-Dury</p>	<p>Բ.գ.դ. Д.ф.н. Doctor in Philology</p>	<p>Paris 13-Sorbonne Paris Cité համալսարան Университет Paris 13-Sorbonne Paris Cité University Paris 13-Sorbonne Paris Cité</p>
<p>Ցիցիշվիլի Թամար Цицишвили Тамара Георгиевна Tsitsishvili Tamar</p>	<p>Բ.գ.թ., ավ.գիտաշխ. К.ф.н., с.н.с. PhD, senior researcher</p>	<p>Շ.Ռուսաստվելիի անվ.վրաց. գրականության ինստիտուտ, Թբիլիսի, Վրաստան Институт грузинской литературы им. Шота Руставели Тбилиси Грузия, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi (Georgia)</p>

**ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԱՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

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

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ

ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ

Պրակ Ը

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 8

200 օրինակ տպաքանակով



ՀՀ, Երևան, Պուշկինի 46
Հեռ.՝ + 374 (10) 53 96 47, + 374 (55) 78 47 87
E-mail: lusabats@netsys.am
lusabatc@mail.ru
www.lusabats.am

Տպագրված է «Լուսաբաց հրատարակչատան» տպարանում