



ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵԶՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ

Պրակ Ե

ԼԻՆԳՎԱ
ԵՐԵՎԱՆ
2014



ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В.Я. БРЮСОВА

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

Выпуск 5

ЛИНГВА
Ереван
2014

ՀՏԴ 820/89.0:008
ԳՄԴ 83.3+71
Գ 870

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

Գլխավոր խմբագիր՝ Գ. Գասպարյան, բ.գ.դ., պրոֆեսոր

Խմբագրական խորհուրդ՝

Կառաբեգովա Ե.Վ.	բ.գ.դ., պրոֆեսոր
Խաչատրյան Ն .	բ.գ.թ., պրոֆեսոր
Դավթյան Ս.Ս.	բ.գ.թ., դոցենտ
Գուլանյան Կ.,	բ.գ.թ., դոցենտ
Ապրեսովա Ս.	բ.գ.թ.

Ա Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ– Եր.:
Լինգվա, 2014, պրակ 5, գլխ. խմբագիր՝ Գ. Գասպարյան, 312
էջ

Гл. редактор Г.Р.Гаспарян д.ф.н., профессор

Редакционная коллегия:

Карабегова Е.В.	д.ф.н., профессор;
Хачатрян Н.М.	к.ф.н., профессор;
Давтян С.С.	к.ф.н., доцент.
Гуланян К.Г.	к.ф.н., доцент
Апресова С.В.	к.ф.н.

ՀՏԴ
ԳՄԴ

ISBN 978- 9939-56- 116-5

©Լինգվա,2014

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ՀԱՆՁՆԱԽՄԲԻ ԿՈՂՄԻՑ

Սույն պրակը հանդիսանում է գրականության և մշակույթի տեսության ու պատմության խնդիրներին նվիրված գիտական հոդվածների հերթական ժողովածուն, որ պարբերաբար հրատարակում է Երևանի Վ.Յու.Բրյուսովի անվան լեզվաբանական համալսարանի գրականագիտության ամբիոնը:

Խմբագրական հանձնախմբին ներկայացված նյութերը ենթարկվել են ընտրության, հրատարակվել են միայն այն հոդվածները, որոնք համապատասխանել են ներկա հրատարակության պահանջներին:

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

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Настоящий том является очередным сборником научных статей, посвященных проблемам теории и истории литературы и культуры, периодически публикуемых кафедрой литературоведения ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова.

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

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

Բովանդակություն
Содержание
Contents

Յանա Անանյան	Դեկոնստրուկտիվիզմը և մետահորինվածքը ժամանակակից ֆրանսիական գրականության մեջ	8
Наталья Пахсарьян	Современные дискуссии о концепции мировой литературы в художественно-филологическом романе-диалоге Ж. Давида	14
Անի Զանիկյան	Մարգրիտ Դյուրասի «Գրել» ստեղծագործությունը որպես հեղինակի գրական հավատամք	25
Наталья Хачатрян	Лотреамон: «неистовая» модель французской неоромантической поэзии	31
Լուիսե Մուսիսանյան	Անձի հայեցակարգը Մոդիանոյի վեպերում	45
Карине Гуланян	Проблема идентификации и самоидентификации в романе П.Акройда «Мильтон в Америке»	53
Արամ Թոփչյան	Շեքսպիրի «Համլետ»-ի աղբյուրների շուրջ	60
Нанули Какауридзе .	Рецепция Шекспира в литературной теории штюрмеров	77
Գայե Քարապետյան	Тема христианства в «Хрониках Нарнии» Клайва Стейплза Льюиса	90
Թամարա Անտոնյան	Է. Օլբրիի ուշ շրջանի թատերգության անձնահատկությունները	100
Գայանե Եղիազարյան	Կարոտի ընկալումները հայ, բրիտանական և ամերիկյան լեզվամշակույթներում	107
Տրբուի Արзумանյան.	К вопросу о жанровых различиях литературной сказки, фэнтези и героической фантастики	114

Елена Карабегова	«Магическая рукопись» как гипотекст в художественной системе австрийского романа XX века	124
Лали Антидзе	Некоторые аспекты в размышлениях Э.Фромма	143
Арусяк Григорян	Тема войны в творчестве Вольфганга Борхерта	148
Արմինե Մկրտչյան	Քահանայի կերպարը Թ.Ֆոնտանեի ստեղծագործություններում	158
Տիգրան Սիմյան	Դադաիզմը Գերմանիայում (տրամանարությունը, նշանագիտությունը)	165
Համիկ Եղիազարյան	Գիրքը՝ որպես գործող անձ ՌԻ.Էկոյի «Վարդի անունը» վեպում	179
Սոնյա Ապրեսովա	Էրզիստենցիալիզմի ավանդույթները Ժ.Սարամադոյի «Կուրություն» վեպում	185
Հայկանուշ Շարություն	Ժ. Դե Ս.Սարամադոյի աղմկահարույց վեպը	192
Ирина Атаджанян	Русская повесть XVII века и роман Достоевского «Преступление и наказание»	203
Тамара Теперик	Ода Горация «К Мельпомене»: выбор Б.Пастернака и выбор М. Л. Гаспарова	211
Эльмира Даниелян	Аллюзии войны в прозе В.Брюсова военных лет	219
Анна Чулян	Тема Испании в путевых очерках К.Бальмонта	225
Константин Мартиросян	Художественное осмысление религиозных символов в творчестве А.П.Чехова	234
Ирина Погосян	Стихотворение Ваана Терьяна «Мне наирянка улыбнулась тонкостанная...» в переводе К.Бальмонта	242
Нана Трапидзе	У истоков грузинского постмодернизма (Псевдоагиографическая хроника «Любовь Мучеников» Д. Барбакадзе)	251
Нина Геташвили	Гомер и Овидий в интерпретации западноевропейских художников XX века	256

<i>Вера Кальчурина</i>	Образ Петрушки в контексте эстетики дягилевских сезонов и современного российского искусства	265
<i>Փոհար Վարդույան</i>	Հայոց հին հավատքի անդրադարձները ներկայիս ժողովրդական տոնակարգում	282
<i>Карен Тохатян</i>	Наскальные изображения Великой Армении: астрономические рисунки и строения	290
<i>Мовсес Демирчян</i>	Рациональное и иррациональное в политической культуре современного армянского общества	301
<i>Information about the authors</i> <i>Տեղեկություն հեղինակների մասին</i> <i>Сведения об авторах</i>		308

**ԴԵԿՈՆՍՏՐՈՒՏԻՎԻԶՄԸ ԵՎ ՄԵՏԱՀՈՐԻՆՎԱԾՔԸ
ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Դեկոնստրուկտիվիզմը որպես այդպիսին ի հայտ է գալիս ֆրանսիացի պոստստրուկտուրալիստների գործերում 20-րդ դարի երկրորդ կեսին, երբ արևմտյան նոր դարաշրջանի (XVII-XIX դդ.) և մոդեռնիստական մտքին բնորոշ դետերմինիզմի ունիվերսալիստական և ուացիոնալիստական հայեցակարգերն ենթարկվել են բազմակողմանի քննադատությանը: Երթին և կանոնակարգմանը չենթարկվող իրականության գիտակցումը, որի առաջին վկայությունները կարելի է նկատել դեռ 20-րդ դարի սկզբին, բերում է անկայունության և անկանխատեսելիության հասկացությունների առաջադրմանը, որոնք էլ ավելի համոզիչ են դառնում Հեյզենբերգի հայտնի անորոշության սկզբունքի բացահայտման շնորհիվ: Պոստստրուկտուրալիզմից ածանցված և պոստմոդեռնիզմի հիմքը դարձած դետստրուկտիվիզմը կամ դեկոնստրուկցիան որպես տեսություն հրաժարվում է գոյի, կեցության հասկացության հիմնախնդիրների ուսումնասիրությունից, անգամ հերքում է «գոյ» հասկացությունը որպես այդպիսին, անդրադառնալով այդ հերքման պարզաբանմամբ և տեքստի մեկ այլ տեքստի միջոցով անվերջ մեկնաբանությանը:

Այսպես՝ ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժակ Դերիդան, հանդիսանալով դեկոնստրուկտիվիզմի հեղինակն ու հիմնադիրը, փիլիսոփայությանը վերաբերվում է որպես տեքստային քննադատության ձև: Դեկոնստրուկցիայի էությունը, նրա համոզմամբ, կայանում է նրանում, որ տեքստի ցանկացած ընկալումն ու մեկնաբանությունն ապարդյուն են, եթե ընթերցողը ակտիվորեն չի մասնակցում վերջնական տեքստի արարմանը: Այսպես արարումը տարվում է ընթերցող-հետազոտողի և տեքստի միջև սերտ երկխոսության մեջ: Ընթերցողը/հետազոտողն ու տեքստը ի հայտ են գալիս որպես մեկ ամբողջություն՝ յուրատիպ ինտերտեքստ, որը ինքնուրույնաբար հանգեցնում է նոր երևակայական ուղիների:

Պոստմոդեռնիզմի և դեկոնստրուկտիվիզմի ավելի ուշ շրջանի մեկ այլ վառ ֆրանսիացի ներկայացուցիչ Ժան Բոդրիյարը, ազդարարելով արտադրության և ապրանքների սպառման շուրջ կենտրոնացած աշխարհի վերջը, պնդում է, որ պոստմոդեռն վիճակում և ՋԼՄ-ների ազդեցության տակ աշխարհը հանձնվել է «խաբուսիկ երևույթների» (*simulacres*) իշխանությանը, որոնց միջոցով և արդյունքում պատկերացումները փոխարինելու են գալիս իրականությանը¹:

Դեկոնստրուկտիվիզմի ազդեցության ներքո պոստմոդեռնիստական գրողները, իրենց հերթին, խուսափում են անգամ տեքստի միանշանակ

¹ Baudillard J. *Simulacres et simulation*. Paris: 1981

իմաստ ունենալու հնարավորությունն ընդունելուց: Գրողների ուշադրության կենտրոնում է հայտնվում բուն տեքստային խաղը, հորինվածքի/արարման բուն գործընթացը և մեխանիզմների բացահայտումը, ընթերցողի կողմից տեքստի ընկալման հնարավոր տարբերակները: Այսպես՝ գրական ստեղծագործությունը պոստմոդեռնիստական երանգ է ստանում, երբ վերացարկվելով գոյաբանական որևէ մտադրությունից (գրվածքի «իմաստից»)՝ հեղինակը ստեղծագործում, արարում է խաղային, լեզվախաղային կամ հեզնական հարթություններում:

Որպես արդյունք՝ պոստմոդեռնիզմը և, մասնավորապես, պոստմոդեռնիստական գրականությունը ստեղծում և ընթերցողին են ներկայացնում մասնատված, մոդուլային, կոդավորված և մի քանի մեկնաբանություն ենթադրող իրականություն, իսկ ավելի ճիշտ՝ իրականության հորինվածք, որում ժամանակի միակ միավորը տվյալ ներկա պահն է: Այս դեպքում ապակետրոնացված սյուժեն ի հայտ է բերում իր իսկ տարբերակների մի շարք, որում առանցքային ինքնությունը իր տեղն է զիճում ռիզոմային ինքնությանը, մետահորինվածքին, հիբրիդացմանը:

Փիլիսոփայական դեկոնստրուկցիայի տեսությանը համահունչ՝ ժամանակակից գրականության մեջ առավել հանգամանորեն մշակվեց մետատեքստուալություն կոչվող գրական տեխնիկան: Գրական մասնատման նման՝ մետատեքստուալությունը, լինելով հին հնարք և սկիզբ առնելով դեռ Դիդրոյից² և «Հազար ու մի գիշեր»³ երկից, ներկայումս ձեռք է բերում այնպիսի մեծ մասսայականություն, որ հաճախ գրականագետներն⁴ այն համարում են պոստմոդեռնիզմին առավել բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը:

Մետատեքստուալության առանցքն է հանդիսանում այն գրական հնարքը, որի օգտագործման դեպքում հեղինակը մեկ ստեղծագործության շրջանակներում հղում է կատարում դեպի ա) ինքն իրեն, այլ կերպ ասած դիմում է «ինքնահղմանը», բ) ընթերցողին՝ փորձելով վերջինին համամասնակից դարձնել հորինվածքին, գ) մեկ այլ տեքստին կամ սյուժեին:

Մետահորինվածքի տեսակներն են.

վեպ՝ վեպ ընթերցող մարդու մասին,

վեպ, որի հիմնական սյուժեն համանուն վեպն է,

վեպ կամ պատմվածք, որը հղում է կատարում նույն գրքի տարբեր տարրերին;

ոչ գծային վեպ, որը կարող է ընթերցվել տարբեր եղանակներով,

պատմություն, որը ընդառաջելով ընթերցողի ակնկալիքները

դարձնում է նրան ստեղծագործության հերոս;

տեքստ տեքստում:

² Jacques le fataliste et son maître, Denis Didrot, 1778

³ «Հազար ու մի գիշեր» ժողովածուն կազմված է բազմաթիվ «հեքիաթ հեքիաթի մեջ» պատմվածքներից, ինչպես նաև արտացոլված և միմյանց կապված կերպարներից

⁴ Օրինակ Ժանետ Պատերսոն, Քվեբեկ

«Տեքստ տեքստում» տեխնիկան վկայակոչելիս, պետք է հատուկ նշել մտահորինվածքի մասնավոր «միզանաբիմ» (*Ֆր. mise-en-abyme*) հնարքը: Այդ ռեկուրսիվ (ինքնարտացոլող) գեղարվեստական տեխնիկան անվանում են նաև «երազ երազի մեջ», «պատմվածք պատվածքի մեջ», բեմականացում բեմականացման մեջ», «կինոնկար կինոնկարի մեջ» կամ «նկար նկարի մեջ»:

1950-ական թվականներին կազմավորված «Նոր վեպ/ Nouveau Roman»⁵ գրական շարժմանը պատկանող ֆրանսիացի հեղինակների վեպերին բնորոշ էր ժանրային և ոճային նորարարությունը, որը հաճախ ներառում էր մետահորինվածքի, մետատեքստուալության բազմաթիվ տարրեր: «Նոր վեպ»-ում լայն տարածում ստացավ միզանաբիմ հնարքը: Այսպես՝ շարժման հայտնի ներկայացուցիչ Ռոբ Գրիյեն իր «Լաբիրինթոսի» պատումում, դիմելով ինքնարտացոլման և միզանաբիմ հնարքին, կերտում է որոշակի աննշան փոփոխություններով անվերջ կրկնվող ստատիկ դրվագ: Ընթերցման ընթացքում պարզ է դառնում, որ հենց այդ փոփոխություններն են դառնում «գործողության» զարգացման շարժիչ ուժը:

Մետահորինվածքին հաճախ են դիմում նաև ֆրանսիական ՈւԼԻՊոն⁶ փորձարարական գրականության խմբակի/արհեստանոցի անդամները⁷: Այսպես՝ ֆրանսիացի գրող Ժակ Ռուբոյի մետատեքստուալ գլուխգործոց՝ «Գեղեցկուհի Գորտենզիա» (*La Belle Hortense*) վեպի բուն պատմվածքի չափաբաժինը աննշան տեղ է զբաղեցնում մեկնաբանությունների ընդհանուր ծավալի համեմատ:

Մեկ այլ հեղինակ և մետահորինվածքի վարպետ՝ Իտալո Կալվինոն, թեպետ ազգությամբ իտալացի է, բայց նույնպես հանդիսանում է ՈւԼԻՊո խմբակի ներկայացուցիչ: Նրա «Եթե մեկ անգամ ձմեռային երեկոյան ճանապարհորդը... » գլուխգործոցը լիիրավ կարելի է դասել մետատեքստուալության և տեքստային դետրուկցիայի խորհրդանշական գործերի շարքում:

«Տեքստ տեքստի» մեջ և «վեպ՝ վեպ գրող մարդու մասին» մետահորինվածքը հանդիպում է ՈւԼԻՊո խմբակի մեկ այլ անդամ՝ Ժորժ Պերեկի «*W կամ մանկության հուշեր*» երկում, որում հեղինակը զուգահեռաբար շարադրում է իր մանկության կենսագրությունը և մանուկ հասակում գրած հակաուտոպիական պատմությունը՝ շարունակ մեջ բերելով կյանքի տարբեր շրջաններում գրած տեքստերը, ինչպես նաև հղում կատարելով հեղինակին և, վեպի կերպարների միջոցով, իր հարազատներին: Ուշագրավ է նաև Ժորժ Պերեկի «*Կյանք. Օգտագործման*

⁵ Ալեն Ռոբ Գրիյե, Նատալի Սարոտ, Միշել Բյուտոր, Մարգրիտ Դյուրաս, Ժան Ռիկարդու, Կլոդ Սիմոն

⁶ OULiPo/ Ouvroir de Littérature Potentielle - «Փորձարարական գրականության արհեստանոց»-ը 1960 թ. մի խումբ գրողների և մաթեմատիկոսների կողմից հիմնած գրական խմբակ

⁷ Ըստ Ժաք Ռուբոյի Ուլիպոյի անդամ գրողը նման է «մի առնետի, որն ինքն իր համար կառուցում է լաբիրինթոս, որից ապա փորձում է գտնել ելքը»:

եղանակ» վեպը որպես ոչ գծային գիպերտեքստային՝ մի քանի տասնյակ վեպերից կազմված գործ, որը կարելի է ընթերցել ցանկացած վեպից սկսած՝ չհետևելով գրվածքի գծայնությանը: Վեպն ունի «շրջանակող» ֆաբուլա և բազում ինքնա- և մետահղումներ, հանդիպում է միզանաբիմ հնարով գոված դրվագներ: Օրինակ, գլուխներից մեկում պատմվում է աստիճանավանդակին կանգնած ընթերցող տղայի մասին, ապա, կինոկամերայի էֆֆեկտն օգտագործելով, հեղինակը անդրադառնում է բացված գրքին և պատմում ընթերցվող գրքի պատմությունը:

Առհասարակ, միզանաբիմ («պատմություն պատմության մեջ», «նկար նկարի մեջ») երևույթի էությունը վառ կերպով բացահայտված է նույն գրողի «Սիրողի աշխատասենյակ» («Կունստկամերա»)՝ փոքրածավալ վեպում, որը կառուցված է վերնագրին շարունակական հղման մետատեքստի վրա: Վեպի կենտրոնում գերմանացի գործարար, գեղանկարների կոլեկցիոներ Հերման Ռաֆկեի հավաքածուի ցուցահանդեսն է Պենսիլվանիայի Պիտսբուրգ քաղաքում: Այդ ցուցահանդեսի «սենսացիան» Հայնրիխ Կուրցի կողմից ստեղծած «Սիրողի աշխատասենյակը» կտավն է, որում պատկերված է ինքը՝ կոլեկցիոներ Ռաֆկեն, նստած մի սենյակում, որի պատերին փակցված են իր հավաքածուի կտավները: Պերեկը մանրամասնորեն նկարագրում է կտավի մեջ պատկերած կտավները՝ շարունակաբար ընդգծելով, որ դրանք կարծես թե բոլորն էլ իրական հավաքածուի կտավները լինեն: Ապա նկարագրվում է նկարչի կողմից օգտագործած միզանաբիմ հնարքը, որը ի դեպ ընկած է նաև գրքի հիմքում:

«Անշուշտ այցելուներից շատերը կփորձեն համեմատել բնօրինակները Հայնրիխ Կուրցի կողմից ստեղծած նրանց մանրակրկիտ փոքրացրած պատճենների հետ: Եվ այստեղ է, որ նրանց սպասում է հրաշալի անակնկալ, քանի որ նկարիչը իր կտավը զետեղել է կտավի մեջ, և կոլեկցիոները, նստած իր աշխատասենյակում, դիմացի պատին, հայացքի ուղղությամբ տեսնում է կտավ, որը պատկերում է իրեն, իր կտավների հավաքածուին նայելիս; ապա կրկին անգամ վերարտադրած են բոլոր կտավները, և այդպես շարունակ՝ երկրորդ, երրորդ անդրադարձում՝ մինչ կտավի վրա կերևան վրձնի լույս աննշան հարվածներ: «Սիրողի աշխատասենյակ» կտավը իր տեսակի մեջ յուրաքանչյուր թանգարանի լույս զվարճալի պատկերումը չէ. իրար հաջորդող արտացոլումների խաղի և աստիճանաբար հանգչող կրկնությունների միջոցով ստեղծած ասես առեղծվածային հմայքի շնորհիվ, այս գործը վերածվում է հրաշապարումների մի աշխարհի, որում իր գայտակղիչ գրավչանքի զորությունը ուժգնանում է մինչև անվերջություն, և որում պատկերման նյութի ծայրահեղությանը հասցրած ճշգրտությունը, որը սակայն բոլորովին ինքնանպատակ չէ, անսպասելիորեն հանգում է Հավերժական վերադարձի գլխապտույտ ոգուն»⁹:

⁸ Perce G.. Un cabinet d'amateur. Editions Balland. Points. 1979

⁹ Perce G. Un cabinet d'amateur. Editions Balland. Points. 1979.p.19.

Պերեկն իր վեպը կառուցում է նույն այդ սկզբունքի վրա, զուր չէ, որ կտավն ու վեպը ունեն նույն վերնագիրը: Վեպում հավաքածուի ցուցահանդեսն ու նրա հետագա աճուրդը ստանում են շրջանակի, շրջանակող պատմության, «կտավի» դեր, որը առիթ է հանդիսանում է կտավների և կտավների մեջ կտավների մասին անվերջ տեղեկություններ և նկարագրություններ շարադրելու համար: Վեպի կտավները մեկընդմեջ փոխադարձաբար արտացոլվում են մետատեքստային հղումների շնորհիվ: Սակայն վեպի ավարտին ընթերցողին սպասում է հիասթափություն, քանի որ բացահայտվում է կտավների գերակշռող մասի կեղծ լինելու հանգամանքը: Վեպի վերջին պարբերությունը փաստում է, որ փորձաքննությունն ապացուցեց կտավների հիմնական մասի կեղծ լինելը, ինչպես կեղծ են նաև տվյալ հորինված պատմվածքի մանրամասների գերակշռող մասը և որ վեպը գրվել է սոսկ երևութական իրականության հանդեպ ունեցած սիրուց դրդված¹⁰:

Այսպիսով ժորժ Պերեկի կողմից օգտագործած վերոնշյալ «հորինվածք հորինվածքի մասին» գրական հնարքը, մեր կարծիքով, առավել ակնհայտորեն բացահայտում է մետատեքստուալությանը բնորոշ ընդհանուր բնութագրական սկզբունքը:

Яна Ананян

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ И МЕТАНАРРАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются пути развития философской мысли II половины XX века в работах постструктуралистов, прослеживается проявление разработанных ими новых понятий и категорий в разных областях жизнедеятельности, в том числе – в литературе. Особое внимание уделяется понятиям «деконструктивизм» и «декострукция текста», которые получили свое отражение в литературе в виде открытой интерпретации текста, его сложного структурирования, вовлеченности читателя в процесс самого построения текста, метатекстуальности и метанаррации. Основные положения статьи доказываются на литературном материале современного французского романного дискурса, в частности – произведения Жоржа Перека «Кабинет любителя» («Кунсткамера»).

Yana Ananyan

DECONSTRUCTIVISM AND METANARRATIVE IN CONTEMPORARY FRENCH LITERATURE

The article deals with the development of philosophical thought of the second half of XX century in the works of poststructuralist, observes new concepts and categories in different areas of life, included in the literature. Special attention is paid to the concepts of "deconstructivism" and "text deconstruction", which are reflected in the literature as the form of an open interpretation of the text, its complex structure,

¹⁰ Item. p. 85.

involvement in the process of the text reader, metafiction and metanarrative. The key states of the given paper are proven through the literary material of the modern French novel discourse, in particular – the novel of Georges Perec "A Gallery Portrait".

СОВРЕМЕННЫЕ ДИСКУССИИ О КОНЦЕПЦИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ РОМАНЕ- ДИАЛОГЕ Ж. ДАВИДА

Традиционно филологи сетуют – или просто констатируют, что в отличие от терминов точных наук, литературоведческие термины сложны, многозначны, неустойчивы, порой разноречивы и требуют постоянного переопределения. Однако в теории и истории литературы есть определенное количество понятий, которые используются если не как аксиоматические, то все же как вполне определенные в своих параметрах и смыслах. На мой взгляд, одним из таких понятий является *Weltliteratur* – мировая литература. По крайней мере, в нашем литературоведении, насколько я могла заметить, последние – они же, собственно, практически, первые фундаментальные исследования по проблеме всемирной литературы, относятся к 1980-м годам: это монография В.А. Аветисяна «Гете и проблемы мировой литературы» (1980), на основе которой автор защитил диссертацию в 1987 г., и книга С.В. Тураева «Гете и формирование концепции мировой литературы» (1989). Немногочисленные отдельные статьи по тем или иным аспектам названного понятия, появившиеся позднее указанных книг, скорее конкретизируют положения названных работ, чем вносят в их концепции что-то принципиально новое, поэтому позволю себе их не перечислять.

Совсем иначе обстоит дело в западном литературоведении. Здесь вокруг понятия – концепции – состава «мировой литературы» самые горячие споры развернулись как раз на рубеже XX – XXI столетий. Как утверждает Дидье Кост, автор рецензии на монографию Ж. Давида, помещенной на сайте «Фабула»¹¹, происходящий процесс глобализации культуры, литературы, истории заставляет задуматься, можно ли применять и сегодня методы, работавшие в филологии последние 50 лет, какие новые задачи стоят на повестке дня исследователей – и какие традиционные понятия вновь актуальны? Ученый отмечает сильнейшим образом возросший интерес западных литературоведов к понятию «мировая литература», к его политическому, этическому и эстетическому содержанию.

При этом французские, точнее, франкоязычные филологи упрекают себя за своего рода отставание в деле проблематизации

¹¹ Coste D. En attendant Charlotte // Acta Fabula. 14 janvier 2013. – URL : www.fabula.org/revue/document7416.php

гётевского термина, поскольку книга профессора Женевского университета Жерома Давида «Призраки Гёте: метаморфозы “мировой литературы”», вышедшая в 2011 году¹² – лишь третий труд на эту тему: первый – известная (и переведенная на русский язык) работа Паскаль Казанова «Мировая республика литературы» (1999)¹³, а второй – коллективная монография К. Прадо и Т. Самуайо «Где находится мировая литература?» (2005)¹⁴.

В самом деле, в англоязычном литературоведении исследований на эту тему не просто больше: они фиксируют постоянно ведущиеся дискуссии по поводу названного понятия, его содержания, границ, эволюции, соотношения с другими понятиями и т.п.

Но книга Ж. Давида представляет интерес не просто потому, что подключает франкоязычных литературоведов к актуализации дискуссии вокруг гетевской концепции, она важна и тем, как это осуществляется ученым. Книга состоит из следующих разделов: Пролог – В аэропорту. Часть первая. Космополитизм. Веймар. 1827. Брюссель, 1847. Часть вторая Педагогические идеи. Чикаго, 1911. Петроград, 1918. Часть третья. Ученый спор. Нью-Хейвен через Стамбул, 1952. Нью-Йорк (и Париж). 1999. Эпилог. Франкфурт, 2011. Как пояснил сам Ж. Давид в интервью Лионелю Рюффелю¹⁵, ему предложили написать для издательства «Прэри ординэр» написать исследование о «мировой литературе». Предложение исходило от издателя Никола Вьейказа, который видел актуальность проблемы, бурно обсуждавшейся в англоязычной науке, и предлагал синтезировать имеющиеся точки зрения. Ж. Давид столкнулся с необходимостью найти, как он говорит, верный тон для такого труда: нужен ли такой синтез, кому он будет адресован? Все ли потенциальные читатели осознают важность понятия «всемирная литература»? В результате он решает построить книгу как своего рода филологический диалог (под впечатлением чтения Дидро), пригласить к этому диалогу Франко Моретти – современного критика-марксиста (разумеется, такое приглашение – воображаемое), не просто излагать различные концепции гетевского понятия, пытаться

¹² David J. Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la « littérature mondiale ». P., 2011.

Далее цитаты по этому изданию даны с указанием страниц в скобках.

¹³ Casanova P. La République mondiale des Lettres. P., 1999

¹⁴ Où est la littérature mondiale? / Chr. Pradeau et T. Samoyault éd. Saint-Denis, 2005

¹⁵ Prendre soin de la « littérature mondiale », par Lionel Ruffel et Jérôme David / Atelier de théorie littéraire. – URL:

www.fabula.org/atelier.php?Prendre_soin_de_la_litterature_mondiale

искусственно синтезировать их, а выявлять проблемные точки этих концепций, размышлять о них в процессе воображаемой дискуссии.

Составленная автором аннотация также представляет собой воображаемый диалог:

Литературный агент: В двух словах, о чем история?

Он (т.е. один из собеседников в книге Ж.Д.) Два персонажа спорят об исторических формах употребления понятия «мировая литература».

Я (т.е. сам Ж.Д.): От Гёте до П. Казанова.

Литературный агент: Назовите мне несколько ключевых слов.

Он: О, легко! Речь идет о современных формах гуманизма, об амбициях и страхах, связанных с идущей в течение двух веков глобализацией, об амбивалентности критики самой категории универсальности.

Литературный агент: А какие еще фигурируют имена?

Я: Карл Маркс, Эрих Ауэрбах, Эдвард Саид, Дэвид Дэмош, Франко Моретти. Не считая тех, которые вне контекста ничего вам не скажут (См. текст на обороте обложки).

Монография открывается прологом «В аэропорту», в котором некто (Он) вступает в диалог с автором (Я) по поводу понимания им гётевского термина «Weltliteratur». Три части монографии («Космополитизм», «Педагогические идеи», «Ученый спор») содержат анализ основных вех развития концепта «мировая литература». В первой части в разделе «Веймар, 1827» собеседники анализируют содержание этого понятия у Гёте. По мнению Ж. Давида («Я»), термин «Weltliteratur» тесно связан с поэтикой «веймарского классицизма», не случайно писатель использует слово «allgemein» (всеобщий, универсальный), размышляя о культурной интеграции Франции, Англии и Италии и полагая, что Германии необходимо включиться в этот процесс. «Там, где Гёте пишет «allgemeine Literatur», французские переводчики предлагают нам читать “littérature universelle ». «Он» выступает за иной перевод – «littérature mondiale» (мировая литература), не видя различия между этими понятиями.

Ж. Давид указывает, что термин «Weltliteratur» не фигурирует в текстах Гёте до 1820-х годов, он лишь постепенно становится необходим Гёте в его рефлексии о литературе. Ученый полагает, что смысловым горизонтом понятия «мировая литература» у Гёте явился гердеровский термин «человечество» (Humanität). Данное понятие охватывает разнообразие литератур, однако наибольшее значение в этом разнообразии имеет античное искусство. Неверно думать, что Гёте до конца понимал и принимал, например, китайскую литературу, он

относился к ней иронически отстраненно, был «пленником гуманистической иллюзии» (с. 49). Рассуждения Гёте о «мировой литературе» близки позднему Гердеру, он считал, что различные «просвещенные» круги людей во всем мире, в конце концов, объединятся и будут развивать совместную, общечеловеческую культуру, что ни одна культура не развивается в изоляции.

Собеседники упоминают о концепции Ф. Моретти в связи с уточнением форм взаимодействия различных литератур друг с другом. Итальянский филолог использует для характеристики подобного взаимодействия образ дерева, подчеркивая общий индоевропейский корень у всех культур. Одновременно он прибегает и к метафоре волны, анализируя механизм распространения литературных традиций одной европейской страны на другие.

В разделе «Брюссель, 1847» Ж. Давид обращается к тому толкованию понятия «мировой литературы», которое дает ранний К. Маркс. В «Манифесте коммунистической партии» и в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс, рассматривая коммунизм не как реальное положение вещей, а как идеал, по отношению к которому реальность находится в состоянии конфронтации, имеют в виду под «человечеством» буржуазное общество. Маркс в «Манифесте» связывает понятие «мировой литературы» и «мирового рынка» и потому трактует это понятие как «совокупность национальных и региональных литератур» (с. 76). При этом ни Маркс, ни Энгельс в своих сочинениях не говорили о качестве литературных произведений, «мировая литература» была для них не нормативной эстетической, а социальной категорией. Поэтому, в отличие от Гёте, различавшего «плохую» и «хорошую» мировую литературу, Маркс обобщенно рассматривает «Weltliteratur» как всестороннее и универсальное явление, выполняющее ту же роль, что и средства массовой информации, и носящее характер «буржуазного космополитизма».

Вторую часть монографии открывает раздел «Чикаго, 1911». В нем собеседники уточняют, как трактовался термин «мировая литература» в работах английского филолога рубежа XIX – XX веков Ричарда Моултона¹⁶. Участвуя в программе «расширения университета», Моултон работал в Англии и в США и обращался в своих работах к академической и студенческой среде. Для ученого «мировая литература» являлась репрезентацией высоких достижений человеческой цивилизации, воплощенных в творениях Гомера, Еврипида, Вергилия, Шекспира,

¹⁶ Moulton R.G. Adress on the University Extention Movement. – Philadelphie, 1890; Moulton R.G. World Literature and its Place in General Culture. – New York, 1911.

Милтона, Данте и Гёте. С современной точки зрения предложенный Моултоном канон слишком узок. Но этот канон «великих книг» предназначался для курса лекций, служащих введением в историю английской литературы, помогал вписать английскую литературу в контекст других литератур, служил развитию эстетического вкуса. Моултон стремился выработать критерии отбора лучших сочинений «мировой (world) литературы» и дифференцировал это понятие от термина «universal (всеобщая) literature». По Моултону, «всеобщая литература» – это простая сумма всех литературных сочинений, тогда как «мировая литература» для каждой страны – своя, поскольку предполагает отбор лучших сочинений с точки зрения англичанина, японца, американца, француза и т.п. Таким образом, Моултон вводит в понятие «мировой литературы» эстетический и национально-исторический критерии.

В разделе «Петроград, 1918» исследуются идеи российских писателей и ученых послереволюционной эпохи. Одной из важных вех практического воплощения этих идей был проект Горького по изданию серии книг «Библиотека всемирной литературы»(1918), публикация Литературной энциклопедии (1929-1939), учреждение Института мировой литературы в 1936 г. Но еще до этих событий об идее «мировой литературы» говорил Замятин в своей автобиографии, рисуя обстановку в Петрограде 1917-1918 годов. Именно тогда родился амбициозный издательский проект публикации шедевров мировой литературы, доказательством чему служат и записи в дневнике К. Чуковского в ноябре 1918. Поэзию в задуманном М. Горьким проекте курировал Николай Гумилев, расстрелянный в 1921 г. В списке примерно из 120 имен писателей наряду с русскими фигурировали английские, немецкие, итальянские и французские авторы. При этом «библиотека всемирной литературы» должна была отличаться от «народной библиотеки», рассчитанной на массового читателя, установкой на публикацию значительных в художественном отношении сочинений.

Под «мировой литературой» понималась такая, которая была создана в той или иной стране, но по своему эстетическому уровню оказалась востребована во всем мире. В 1930-е гг. выражение «мировая литература» было заменено на сочетание «всемирная литература», по-видимому, чтобы избежать ассоциации с «мировой революцией». На съезде писателей в 1934 году Карл Радек, выступив с речью «Современная мировая литература и долг пролетарского искусства», говорил о «капиталистической, буржуазной мировой литературе» как об утратившей монополию. Как и Маркс, Радек связывал «мировую

литературу» с «мировой буржуазией» и полагал, что «буржуазная мировая литература» утратила свое значение, не отвечает потребностям пролетариата. Советская литература должна была ответить на эти потребности, обращаясь к методу социалистического реализма. Поэтому Радек отрицательно относится к роману Джойса «Улисс», в которой тщательно описаны детали повседневности, но нет героического пафоса и понимания величия революционных преобразований. Таким образом, в 1930-е гг. «мировая литература» оказалась подчиненной идее «мировой революции» и должна была служить этой идее. Кроме того, она, по существу, потеряла смысл мирового явления, распадаясь на «буржуазную» и «революционную».

В третьей части монографии («Ученый спор») дискуссия ведется вокруг концепции «мировой литературы» немецкого филолога Э. Ауэрбаха. Работая в 1930-е гг. в Стамбульском университете, Ауэрбах был сосредоточен на осмыслении европейского канона «мировой литературы», сохраняя дистанцию по отношению к интеллектуальной жизни турецкой столицы. В переписке с В. Беньямином он высказывал беспокойство по поводу разделенности мира на отдельные цивилизации и одновременно – огорчался распространением того варианта модернизации, который «интернационализирует тривиальное», создает своего рода «эсперанто культуры» (с. 151). По мнению «Я», Ауэрбах испытывает ностальгию по гётевскому смыслу *Weltliteratur* и превращает «гуманиста гётевского типа» в идеал, к которому должно стремиться. Переехав в США, Ауэрбах все больше размышляет о «мировой филологии», о том, как воспитать специалиста-гуманитария в духе «исторического гуманизма». Когда в 1969 г. появился перевод на английский язык статьи Ауэрбаха «Филология мировой литературы»¹⁷, сделанный наиболее близким учеником ученого – Э. Саидом, в тексте был сохранен термин «*Weltliteratur*», поскольку в выражении «world literature» затушевывался гётевский смысл немецкого термина. Для Гёте, полагает Э. Саид вслед за Э. Ауэрбахом, *Weltliteratur* – это «всеобщая, универсальная литература», выражающая единство Человечества, пронизывающая все национальные литературы, но не разрушающая их индивидуальности. В более позднем переводе «Филология и *Weltliteratur*» превратилась в «Филологию мировой (world) литературы». «Он» полагает, что подобная замена правомерна. Однако «Я» возражает, поскольку убежден, что *Weltliteratur* в своем исходном гётевском значении лишено искажающих идеологических коннотаций. Филология

¹⁷ Auerbach E. *Philologie der Weltliteratur // Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag / W. Muschg, E. Staiger dir.* – Berne: Francke Verlag, 1952. – S. 39 – 50.

мировой литературы по Ауэрбаху ставит вопрос о мировых культурных обменах, поэтому Ж. Давид сожалеет, что этого ученого считают в первую очередь немецким филологом второй трети XX в., тогда как он является для американской литературной науки основоположником компаративистики.

В следующем разделе третьей части книги («Нью-Йорк и Париж, 1999») констатируется всплеск интереса к трактовке «мировой литературы» в 1990 – 2000-е гг., вызвавший к жизни целый ряд исследований этого понятия. Особый интерес вызывает концепция Дэвида Дэмроша, который в полемике с идеями Ф. Моретти отстаивает правомерность построения образа «своей (my) мировой литературы»¹⁸. Тем самым Дэмрош подчеркивает, что концепция «мировой литературы» в разные времена и в разных странах наполняется различным содержанием и представляет собой воображаемое, «виртуальное» единство. Ж. Давид полагает, что столь радикальная индивидуализация понятия неверна. Дэмрош предлагает литературе, прежде чем стать мировой, быть региональной. Он исключает из «мировой литературы» бестселлеры, относит их к иному разряду – «глобальной литературы», которая ему неинтересна. «Рыночному реализму» бестселлеров Дэмрош противопоставляет достижения «локальной литературы». По его мнению, большие писатели, даже оторванные от своей страны (например, С. Рушди или О. Памук) и признанные в международном масштабе, связаны со своей культурной родиной (homeland). Поэтому «мировая литература» в его трактовке – это воображаемое место встречи локальной литературы со своей культурной «другостью» (altérité). Вот почему выпущенная Дэмрошем «Антология мировой литературы»¹⁹ представляет собой пестрое собрание отрывков произведений различных локальных литератур. Давид же считает, что в современных условиях понятие «родины» (homeland) не имеет универсального смысла, а космополитизм многих писателей сегодняшнего дня не отменяет культурных различий между ними.

К собеседникам присоединяется Франко Моретти, концепция которого наиболее последовательно выражена в его работе «Гипотезы о мировой литературе»²⁰. Ученый размышляет в ней о связи рынка и литературных форм, полагает, что необходимо заимствовать у

¹⁸ Damrosch D. What is World Literature? – Princeton: Princeton Univ.Press, 2003.

¹⁹ The Longman Anthology of World Literature / D.Damrosch, D.L. Pike dir. – New York: Pearson Longman, 2004

²⁰ Moretti F. Conjectures on World Literature // New Left Review. – 2000. – N 1. – P. 55 – 67.

естественных наук дух эксперимента, жестко формулировать проблемы и изыскивать способы их решения. В работе «Атлас европейского романа»²¹ Моретти выделяет «три литературные Европы»: центральная включает Францию и Англию, где царит разнообразие романских форм, происходит их создание и стабилизация; средняя (Италия, Испания и Германия) перенимает, присваивает и трансформирует эти формы, иногда радикально; периферийная (Польша, Румыния) импортирует в свою литературу романские формы центра, но, не имея культурных ресурсов для их эстетической трансформации, ограничивается подражанием. Моретти, по его собственным словам, обратился к концепции «мировой литературы» у Гёте, чтобы продемонстрировать разрыв между намерениями немецкого писателя и реализацией его идей современными учеными. Ведь сравнительное литературоведение, поспешив использовать понятие «Weltliteratur», едва освоило европейские литературные связи в течение двух столетий. Причина, возможно, кроется в том, что десятки тысяч текстов находятся вне поля зрения компаративистов. Для Моретти «мировая литература» - не объект, а «мысленный опыт», предполагающий не сосредоточение на отдельных элементах литературного текста (тропы, тематика и т.п.), а «дистанцированное чтение», предполагающее более широкий обзор (с.230). Причем, если понятие «литературы» более или менее устоялось в филологии, то понятие «мира» очень расплывчато. Между тем содержание «мира» меняется: в XVI столетии это Европа и Америка, но не Азия и Африка, в XIX в. «мир» как культурный концепт распадается на Западную Европу и Восточную Европу с Азией, и лишь в конце этого периода наполняется «планетарным содержанием». Но и тогда обмен между литературами происходит на неравных основаниях, о чем, по мнению Моретти, свидетельствует книга П. Казанова «Мировая республика литературы»²².

В «Эпилоге», где собеседники оказываются на всемирной книжной ярмарке 2010 г. во Франкфурте, они приходят к выводу о множественности современных трактовок концепции Гёте: «Есть классический Гёте, рассматривающий мировую литературу как ряд бессмертных произведений, социологический Гёте, анализирующий неравный культурный обмен между национальными литературами, Гёте-стратег, сосредоточенный на международных аспектах подобного культурного обмена, Гёте-компаративист и т.д.» (С. 264).

²¹ Moretti F. Atlas du roman européen. – P. : Seuil, 2000.

²² Casanova P. La république mondiale des lettres. - P.: Seuil, 1999.

Очевидно, что спектр имен ученых, обращавшихся к анализу «мировой литературы» в течение нескольких веков, действительно широк и разнообразен, и при этом нам действительно было бы привычнее увидеть последовательный обзор их работ как фундамент для последующего синтеза. Так, собственно, была построена книга Д. Дэроша «Что такое мировая литература?», в которой при охвате литературы от эпоса «Гильгамеш» до последних сочинений постмодернистов обобщения все же оказались, по мнению критиков, чересчур абстрактны, расплывчаты.

Почему же необычная форма филологического исследования, избранная Ж. Давидом, оказалась более продуктивной?

Как кажется, дело в том, что ее автор осознал чрезвычайно важную вещь: сегодня необходимо переосмыслить категорию «мировой литературы», понять факторы, которые делают ее вновь актуальной, а не механически приложить гётевское понятие к новым фактам культуры.

С этой точки зрения очень выразительно начало диалога в аэропорту между «Я» (Ж. Давидом) и воображаемым собеседником («Он»): когда собеседник обращается к автору с вопросом: «Вы ведь работаете над проблемой мировой литературы?», тот отвечает: «Скажем, я пытаюсь придти к какому-то суждению об этом понятии», что весьма удивляет задавшего вопрос: «Но мне кажется, что все уже сказано. Разве Гёте, великий Гёте не изобрел этот термин и одновременно своим гением не все уже исчерпывающе объяснил?» (с. 9).

Давид напоминает о том, как давно было это «исчерпывающее объяснение» и оглядываясь на публику в аэропорту поясняет: люди читают разное – роман американской нобелевской лауреатки и скандинавский детектив, в киоске стоят рядом книги французских, бразильских, шведских писателей – но нет, например, книг нигерийцев или китайцев. И дело даже не в этом – не в конкретных странах, языках, именах писателей. А в том, что, как замечает Автор, в последние 30 лет изменились способы распространения литературных произведений, а для некоторых это распространение очень сильно ускорилось. Литература стала транснациональной, получив импульс от издателей, стала быстрее пересекать государственные и лингвистические границы. Особенно так бывает, когда писатель получает престижную литературную премию – его переводят, пропагандируют, рецензируют и т.п. Бывает, что сочинение появляется на десятках языков почти одновременно – как книги о Гарри Потере (с. 10-11).

Собеседник считает, что это не повод пересмотреть понятие «мировой литературы», поскольку, по его мнению, речь идет о

коммерческой литературе, «промышленной», как ее называл Ш. Сент-Бев. Естественно, что такая литература подчиняется законам глобального рынка, предлагает обычные товары. Однако для Ж. Давида все не так просто. Оглядываясь вокруг, он видит в аэропортовых киосках стоящих рядом С. Рушди и Марка Леви, Дэвида Лоджа и Пабло Коэльо, Умберто Эко, Гюнтера Грасса, Хосе Сарاماго – то есть в том числе, и писателей высокого калибра.

Рассматривая различные формы современного возвращения к Гёте, то есть реактуализации его концепции «мировой литературы», Ж. Давид не случайно уточняет, как трактовал это понятие сам Гёте, подчеркивая, что здесь есть много аспектов: Гёте-классик рассматривает всемирную литературу как совокупность бессмертных произведений, как некий всеобщий канон; Гёте-социолог видит в мировой литературе соотношение различных национальных культур, находящихся на разном уровне у разных народов; Гёте-стратег видит в понятии «мировая литература» источник интернационализации литературы и т.п. Вот почему французский ученый полагает, что изучать пространство или систему мировой литературы возможно именно при осознании тех нюансов, которые были заложены в это понятие немецким гением. С точки зрения Ж. Давида, это понятие сегодня часто используют те, кого беспокоит глобализация. Трактуя процесс глобализации как исключительно коммерциализацию, проникновение в сферу литературы рынка, они ссылаются на Гёте, который этого, по их мнению, боялся. Ж. Давид уточняет, что «мировая литература» как проект предполагала у Гёте некое мировое содружество писателей, противостоящих транснациональной посредственности, но это не означало отказа от внимания к тем процессам формирования подобного мирового содружества, которые происходят «внизу», «на полях» литературного пространства. Немецкий классик не мечтал о всемирности, устанавливаемой сверху. Именно это и делает возможным сегодняшнее обращение к его концепции «мировой литературы».

Natalia Pakhsaryan

THE MODERN DEBATES ON WORLD LITERATURE IN DAVID'S NOVEL-DIALOGUE

"World Literature" concept, which first emerged in the late 18th century, in Goethe's works, has become a subject of various interpretations on different stages of development of science and literature. During the Soviet period the issue has been discussed by V. Avetisyan (1980) and S. Turaev (1987) in their monographs. In Western literary criticism the issue has got special poignancy on the boundary of the 20th and 21st centuries.

The issue is reflected in J. David's novel-dialogue "Goethe's ghosts: the metamorphoses of "world literature" (David J., Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale»), which is composed of 4 parts, discussing the concept development phases in the works by Goethe, Marx, Gorky, Auerbach, Moretti.

**ՄԱՐԳՐԻՏ ԴՅՈՒՐԱՍԻ «ԳՐԵԼ» ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ
ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՎԱՏԱՄՔ**

Մարգրիտ Դյուրասը կյանքի մայրամուտին, փարիզյան ռեստորաններից մեկում զրուցելով Ֆրանսուա Միտերանի հետ, անկեղծանում է. «Ահա թե ինչ է կատարվում Ֆրանսուա, որքան ժամանակ է արդեն ամբողջ աշխարհում ես ավելի հայտնի եմ, քան Դուք: Զարմանալի է, այնպես չէ՞»: Հարցին ժամանակի Ֆրանսիայի նախագահը պատասխանում է. «Ոչ, դա ինձ չի զարմացնում, ես դա գիտեի»:

Դյուրասը գրական աննախադեպ երևույթ է, նա իր ինքնատիպ, հանդուգն գրչով նոր էջ բացեց ֆրանսիական և ոչ միայն ֆրանսիական գրականությունում, կենդանության օրոք վայելեց միլիոնավոր ընթերցասերների հիացմունքը, ինչո՞ւ ոչ՝ մերթընդմերթ արժանացավ գրաքննադատների ընդդիմությանը: Դյուրասը թարմ շունչ հաղորդեց թե՛ ֆրանսիական արձակին, թե՛ կինոմատոգրաֆիային և թե թատրարվեստին: Զարմանալի չէ, որ Ֆրանսիայում նա ավելի հայտնի էր, քան Հանրապետության նախագահը: Մարգրիտ Դյուրասի բեղուն գրիչը գրեթե դադար չի ունեցել, մինչև կյանքի վերջին օրը նա ստեղծագործել է՝ մեկը մյուսի ետևից ասպարեզ հանելով վեպեր, սցենարներ ու թատերերկեր, որոնք հաճախ ինքն էլ նկարահանել ու բեմադրել է:

Իր նորարարությամբ Դյուրասը զարմացրեց, մինչև հիմա էլ շարունակում է զարմացնել գրական աշխարհը: Նրա բազմաբնույթ գրական ժառանգությունն է նաև պատճառը, որ մինչայժմ որոշակիորեն սահմանված չէ հեղինակի ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունը: Հարցը մնում է առկախ՝ գրական ո՞ր ուղղությանը պետք է դասել նրա երկերը: Քննադատների մի մասը նրան համարում է «Նոր վեպի» մյուսը՝ պոստմոդեռնիստ հեղինակ, ոմանք մինչև անգամ վստահեցնում են, որ առավել մոտ է մոդեռնիզմին: Սույն հոդվածով մենք ամենևին միտում չունենք սպառիչ սահմանելու դյուրասյան ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունը, միանշանակ վճռել, թե հեղինակը որ գրական ուղղությանն է պատկանում: Մենք փորձելու ենք սոսկ անդրադառնալ հեղինակի 1993 թվականի հունիս ամսին ավարտած «Գրել» ստեղծագործությանը, ինչն էլ մեր կարծիքով, կլուսաբանի Դյուրաս գրողի ստեղծագործական առանձնահատկությունները:

Համաշխարհային գրականությանը ծանոթ են բազմաթիվ տրակտատներ, նախաբաններ, որոնք երբեմն իրենց նշանակությամբ, գրական արժանիքներով մանիֆեստների դեր են կատարել: Հիշենք Վիկտոր Հյուգոյի «Կրոմվելի նախաբանը»:

Մ.թ.ա. 4-րդ դարից, Արիստոտելի «Պոետիկա» տրակտատին, որը հին հունական գրականության և արվեստի հավաքական փորձի ընդհանրացումն

էր, իմաստավորումն ու տեսությունը, հաջորդեցին նույն բնույթի այլ աշխատություններ, որոնք չմնացին որոշակի դպրոցի, գրական ուղղության շրջանակներում, նույնիսկ այլ երկրներ անցան, ազդարարեցին նոր մտածողության, նոր բնույթի գրականության ստեղծման անհրաժեշտությունը: Ֆրանսիական գրականության մեջ, 17-րդ դարում «Քերթողական արվեստը» տրակտատով Բուալոն սահմանեց կլասիցիստական պոետիկայի հիմնական սկզբունքները, կամ 19-րդ դարում Հյուգոն իր «Կրոնվելի նախաբանով» ազդարարեց կլասիցիստական սկզբունքների կապանքներից ձերբազատվելու անհրաժեշտությունը: Պատահական չէր, որ նախաբանը վերածվեց մանիֆեստի, պարտադրեց թատերգության մոտեցման նորովի չափանիշներ:

Հեղինակների և մանիֆեստների այս ցանկը կարելի է լրացնել, հանգամանորեն նշել, թե որ հեղինակը ինչ նկատառումներից ելնելով է գրել իր տեսական աշխատությունը: Էականը, սակայն, կարծում ենք, դա չէ, այլ այն, որ դարեր շարունակ նախաբան, տրակտատ, մանիֆեստ գրող-հեղինակներին միացրել ու շարունակում է միացնել նոր բնույթի գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտությունը, բացատրելը, թե ինչպիսին պետք է լինի այդ նոր գրականությունը, տվյալ ժամանակի ինչ հրատապ խնդիրներ արծարծի, վերջապես ինչ սկզբունքներով պիտի ստեղծագործի գրողը: Ուզում ենք հիշատակել հատկապես Շլեգելի «Ֆրագմենտները», Ստենդալի «Ռասին և Շեքսպիրը», Բալզակի «Մարդկային կատակերգության նախաբանը», Ջոլայի «Փորձարարական վեպը», վերջապես սիմվոլիզմի, էքսպրեսիոնիզմի, ֆուտուրիզմի, մոդեռնիզմի ու պոստմոդեռնիզմի ծնունդն ազդարարող ու համակարգող նախաբան-մանիֆեստները:

Մանիֆեստների այս շարունակական ցանկում ի՞նչ տեղ է զբաղեցնում Մարգրիտ Դյուրասի «Գրելը», ի՞նչ է այն՝ «Երիտասարդ անգլիացի օդաչուի վախճանը», նույն գրքի մյուս երկերի նախաբան, սեփական գրական փորձը հաղորդելու կե՞րպ, հեղինակային մտորո՞ւմ, գրական նոր մեթոդ ստեղծելու մղո՞ւմ, թե՞ պարզապես գրելու արվեստի մասին խոհագրություն:

«Գրելը» նախորդում է նույն ժողովածույում ամփոփված «Երիտասարդ անգլիացի օդաչուի վախճանը», «Ռոմա», «Մաքուր քանակը», «Նկարչության ցուցասրահ» չորս առանձին ստեղծագործություններին, բայց մենք համարձակվում ենք այն չդիտարկել որպես նախաբան: Ավելի հակված ենք ամբողջական ստեղծագործություն համարել, որը կարող էր առանձին հրապարակվել, կցվել դյուրասյան ցանկացած երկի: «Գրելը» վեպ է վեպ գրելու մասին, հեղինակային յուրօրինակ խոստովանություն՝ գրելու ընթացքում համակած խոհերի, ապրումների, ձգտումների մասին: Այս ամենով հանդերձ «Գրելը» չի կարող մանիֆեստ համարվել, քանի որ Դյուրասը ամենևին միտում չի ունեցել նոր դպրոց, հոսանք, ուղղություն ստեղծելու անհրաժեշտության հարց հարուցել: Ճիշտ է, հեղինակը իր գրելու փորձը երբեմն ընդհանրացնում է, տարածում գրչակից հեղինակների վրա,

բայց և իսկույն ուղղում է իրեն, խոստովանում, որ խոսքը իր գրական փորձի մասին է:

Ոճային առումով «Գրելը» դյուրասյան գեղարվեստական երկ է թվում: Այն պարզ է, միևնույն ժամանակ խրթին, հեղինակի նախադասությունները, ինչպես հատուկ է իր ոճին, հակիրճ են, կտրտված: «Գրելը», հեղինակի ցանկացած այլ երկի նման, գրված է մտքային պարբերություններով, առկա է կտրուկ անցում մի մտքից մյուսին, որով և պայմանավորվում է ստեղծագործության ինտերտեքստուալությունը հասկանալու անհրաժեշտությունը:

Այստեղ հարկ ենք համարում կանգ առնել մեր կարծիքով մի շատ կարևոր հանգամանքի վրա: Դյուրասը իր գեղարվեստական երկերում մեկտեղում է հեղինակ ես-ն ու հերոսուհի նա-ն (Ֆր.-elle), ընդ որում դա անում է այնքան համոզիչ, որ երբեմն ընթերցողին թվում է, թե հեղինակը հանձին իր յուրաքանչյուր երկի ես-ի, բազում կյանքեր է ապրել: Դյուրասը հավատացնում և ընթերցողը հավատում է ես-ի առկայությանը, իրական գոյությանը: Գրողը, մասնավորապես իր վեպերում, ստեղծել է ինքնատիպ գրական մի աշխարհ, որտեղ տարբեր իրավիճակներում կարծես միևնույն անձերն են գործում: Գործողությունների վայրը Հնդկաստան է, որտեղ ծնվել է հեղինակը, Խաղաղ օվկիանոսը, Սայգոնը, գործող կերպարները՝ Մայրը, Եղբայրները և նրանց բոլորի կենտրոնում հեղինակն է, իր ես-ը, գործողությունները պատվում են իր շուրջը: Դյուրասը երբեք չի բացահայտել, թե ե՞րբ է այդ ես-ի նախատիպն իրականում ինքը և ե՞րբ է գրական կերպար ստեղծել:

Կյանքի վերջում, բացառիկ տեսածայնագրման ժամանակ միայն, նա արցունքոտ աչքերով խոստովանում է, որ «Սիրեկանը» վեպի հերոսուհին համենայն դեպս ինքն է ու այդ խոստովանությունն արտահայտում է հետևյալ կերպ՝ «Ամեն դեպքում, ես նրան սիրել եմ»:

Ի տարբերություն իր գեղարվեստական մյուս երկերի, «Գրելը» վեպում Դյուրասը ես-ի և նա-ի խաղ-խաբկանք ստեղծելու միտում ի հայտ չի բերում: Ինչպես հեղինակի յուրաքանչյուր վեպ՝ «Գրելը» նույնպես ինքնակենսագրական կարող է համարվել: Պարզապես այս դեպքում ընթերցողը հավատալու կամ չհավատալու խնդիր չունի: Ամբողջ վեպում հեղինակն առանց երկմտելու օգտագործում է առաջին դեմքի դերանունը և խոստովանում, թե ինչ հանգամանքներից ելնելով է գրում ոչ միայն այդ գիրքը այլև, ընդհանրապես, ինչպես և ինչու է գրել ամբողջ կյանքում, վերջապես ինչի մասին կարելի է գրել:

Դյուրասը իր վեպում ներկայացնում է նաև գրական երկ ստեղծելու, իր կարծիքով անխուսափելի նախապայմանները: Ստորև փորձենք դրանք համակարգված ներկայացնել:

Դրանցից առաջինը և կարևորագույնը, որին հեղինակն անդրադառնում է բազմիցս, միայնակ լինելն է: Ստեղծագործելու ընթացքում, ըստ Դյուրասի, գրողը պետք է ոչ միայն միայնակ լինի, այլև զգա, ապրի այդ

միայնությունը: «Մարդը, ով գրքեր է գրում, պետք է մշտապես առանձնացած լինի իրեն շրջապատողներից: Դա միայնությունն է: Դա հեղինակի միայնությունն է՝ գրվածքի»²³: Կամ՝ «Միայնակ լինել դեռևս չգրված գրքի հետ, նշանակում է լինել մարդկության դեռևս նախնական քնի մեջ: Դա է: Դա նաև դեռևս անմշակ գրվածքի հետ միայնակ լինելն է: Դա դրանից չմեռնելու ջանքն է: Դա մարտի դաշտում միայնակ պատսպարված լինելն է...»²⁴:

Հաջորդը՝ կասկածն է, այն ծնվում է միայնությունից և իր հետ բերում մենության զգացում: «Կյանքում գալիս է մի պահ և կարծում եմ, որ դա ճակատագրական է, որից չես կարող խուսափել, դա այն պահն է, երբ ամեն ինչ կասկածի տակ է առնվում՝ ամուսնությունը, ընկերները, մանավանդ զույգի ընկերները: -Ոչ երեխան: Երեխան երբեք կասկածի տակ չի առնվում: Եվ այդ կասկածը մեծանում է շուրջը: Այդ կասկածը, այն միայնակ է, այն միայնությունից է: Կասկածը ծնվել է դրանից՝ միայնությունից: Կարելի է արդեն տալ անունը: Կարծում եմ, որ շատերը չէին կարողանա տանել այն, ինչ ասում եմ այստեղ, նրանք կփորձեին փրկվել դրանից: Դա է թերևս պատճառը, որ ամեն մարդ գրող չէ: Այո: Դա է տարբերությունը: Դա է ճշմարտությունը: Ուրիշ ոչինչ: Կասկածը՝ գրելն է: Ուրեմն դա նաև գրողն է...»²⁵:

Դյուրաս գրողի համար կարևոր պայման է նաև լեռը, որտեղ գրում է: Նա կարծես կլասիցիստների նման գերադասում է պահպանել տեղի միասնության օրենքը, համենայն դեպս «Գրելում», նշում է, որ սիրում է ստեղծագործել Նեոֆլը-ը-Շաթոյի առանձնատանը, երկրորդ հարկում, որտեղ երբեմն իրեն այցելության էին գալիս ընկերները, որոնց հետ ավելի էր խորանում իր միայնակ լինելու զգացումը:

Պայմաններից հաջորդը՝ չխոսելու անհրաժեշտությունն է: «Չարմանալի բան է գրողը: Դա հակադրություն է և անմտություն: Գրելը դա նաև չխոսելն է: Դա լռելն է: Դա անաղմուկ ոռնալն է»²⁶:

Դյուրասը այն կարծիքին է, որ գրողը ստեղծագործում է հուսահատությունից ելնելով: Հետևաբար հաջորդ պայմանը հուսահատությունն է: «Գրել, ամեն դեպքում, չնայած հուսահատությանը: Ոչ: Հուսահատությամբ: Թե ինչ հուսահատություն է դա, ես չգիտեմ դրա անունը»²⁷:

Գրել կարողանալու հաջորդ հերթական պայմանը՝ չվախենալն է: «Որոշ գրողներ տագնապած են: Նրանք վախենում են գրել: Իմ դեպքում՝

²³ Duras M., Ecrire, „Gallimard,, 1993, p. 15. (Մեջբերումների թարգմանությունը՝ հոդվածի հեղինակի):

²⁴ Duras M., Ecrire, „Gallimard,, 1993, p. 31.

²⁵ Նույն տեղում, էջ 22:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 28:

²⁷ Duras M., Ecrire, „Gallimard,, 1993, p. 29.

գուցե այն է, որ ես երբեք չեմ վախեցել այդ վախից: Ես գրել եմ անհասկանալի գրքեր և դրանք ընթերցվել են»²⁸:

Չսրել: Սա ևս դյուրասյան՝ ստեղծագործելու նախապայմաններից է: Դյուրասը, իր իսկ խոստովանությամբ, չի ստում իր գրքերում: «Ամեն առավոտ ես գրում էի: Առանց որևէ ժամանակացույցի: Երբեք: Բացի խոհանոցից: Ես գիտեի՝ երբ պետք էր գնալ, որովհետև եռում է, կամ երբ՝ որպեսզի չվառվի: Գրքերի համար ևս ես գիտեի: Երդվում եմ: Ես երբեք ոչ մի գրքում չեմ ստել: Կյանքում նույնպես: Բացի տղամարդկանցից: Երբեք: Քանի որ մայրս վախեցրել էր ստախոս երեխաների համար հորինված մահացու ստով»²⁹:

Մանիֆեստների հեղինակներն իրենց տրակտատներում սովորաբար հարգանքի տուրք են մատուցում իրենց նախասիրած հեղինակներին: Հիշենք Բուալոյին, Հյուգոյին, Մյուսեին, դը Ստալին և այլոց: Դյուրասը ևս նշում է, որ կյանքում իր ամենասիրելի հեղինակը Միշլենն է, Միշլեն և նորից Միշլեն՝ արտասովելու չափ Միշլեն: Հետո Ստենդալը, բայց զարմանալիորեն, իր իսկ բառերով, ոչ Բալզակը: Իսկ Տեքսերի տեքստը Դյուրասի համար Հին Կտակարանն է:

Այսպիսով՝ Մարգրիտ Դյուրասի «Գրել» ստեղծագործությունը մենք համարում ենք հեղինակի գրելու ընթացքի պատում: Այն չի կարող համարվել ոչ մանիֆեստ, ոչ տրակտատ և ոչ էլ նախաբան: Երկը չունի ժանրային որոշակի սահմանում: Մեր կարծիքով այն դյուրասյան ոճով գրված գեղարվեստական երկ է, բանալի՝ հասկանալու համար ինչպե՞ս, ինչո՞ւ, ո՞ւմ համար են գրվել «Պատնեշներ Խաղաղ օվկիանոսի դեմ», «Սիրեկանը», «Մողեռատո կանտաբիլեն», «Ինդիա Սոնգը» և բոլոր մյուս գործերը: Գիրք կարդալիս, սովորաբար ընթերցողը չի մտորում, թե ինչպես է գրողը գրում: Ընթերցողը հետևում է գործողության ընթացքին, վերլուծում կերպարները, փորձում է ընկալել ստեղծագործության բովանդակությունը և հաճախ գրողը մոռացվում, անցնում է երկրորդ պլան: «Գրելում» Դյուրասը նկարագրում է գրելու ընթացքը, գրողի կենցաղը, առօրյան: Այն, թե ինչպես է նա քայլում սենյակում, նայում այգում խաղացող երեխաներին, որոնք երբեմն խանգարում են իրեն, վիսկի խմում, ճաշ պատրաստում, զբոսնում, սրճում որևէ սրճարանում, քնում՝ դեմքը թաղելով բարձի մեջ և վերջապես ինչպես է զգում միայնությունը և դրանից գրական երկ ստեղծում:

Դյուրասը «Գրել» երկում մանրամասն նկարագրում է, թե ինչպես է մի անգամ ականատես եղել ճանճի հոգեվարքին: Դա նրան ցնցել է: Մարդը տագնապած գուժում է մարդու մահը, բայց ոչ երբեք կենդանունը: Դյուրասը կարծում է, որ ճանճը իր կաչուն տզզոցով, պատերի և ապակու վրա քսվելով ևս գրում է, և գրողը այդ մասին էլ կարող է գրել: Եթե ուշադիր լինենք, ապա կտեսնենք, որ ամեն ինչ մեր շուրջը գրում է: «Մի օր, գուցե, գալիք դարերի

²⁸ Նույն տեղում, էջ 36 :

²⁹ Նույն տեղում, էջ 33:

ընթացքում, կկարդան այս գրվածքը, այն կվերծանվի, կթարգմանվի: Եվ անընթացում պոետի անսահմանությունը կծածանվի երկնքում»³⁰:

«Գրելը գալիս է քամու նման, այն մերկ է, այն թանաք է, այն գրվածք է և այն անցնում է, ինչպես ոչինչ կյանքում չի անցնում, ոչինչ ավելի, բացի նրանից՝ կյանքից»³¹:

Ани Джаникян

ЭССЕ МАРГЕРИТ ДЮРАС «ПИСАТЬ» КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КРЕДО.

Эссе «Писать» Маргерит Дюрас – последнее законченное произведение писательницы, которое обобщает ее плодотворный литературный путь. Обращаясь к известным в мировой литературе манифестам, трактатам и предисловиям, автор доказывает, что «Писать» – художественное произведение, в котором автор описывает необходимые, по ее мнению, условия для литературной работы: *одиночество*, вытекающее из него *сомнение*, рабочее место писателя, *безнадежность*, *необходимость молчания*, *бесстрашие* и *честность*.

По мнению автора, эссе «Писать» является достаточно любопытным повествованием и оригинальной исповедью М.Дюрас, в которой она делится своими мыслями, переживаниями и намерениями во процесса написания произведения. Эта работа может послужить своеобразным ключом к богатому литературному наследию писательницы.

Ani Janikyan

THE ESSAY TO WRITE BY MARGUERITE DURAS AS LITERARY AND AESTHETIC CREDO

The essay *To Write* is the last finished work by Marguerite Duras. It generalizes her attitude towards writing and literature in a very unique way. Janikyan, having inquired into famous manifestos, treatises, prefaces of other authors in world literature comes to conclusion, that *To Write* can be considered as fiction, where the author presents her opinion of the necessary circumstances to create a literary work: *being alone*, *the suspicion*, deriving from loneliness, *the room*, where she writes, *the necessity of silence*, *the despair*, *the ability not to fear and tell lies*.

According to Janikyan, the essay *To Write* is a singular narration, Duras's original confession of thoughts, emotional experiences and intentions during the writing. It becomes a specific key to writer's rich literary heritage.

³⁰ Duras M., *Ecrire*, „Gallimard”, 1993, p. 44.

³¹ Նույն տեղում, էջ 53:

ЛОТРЕАМОН: «НЕИСТОВАЯ» МОДЕЛЬ ФРАНЦУЗСКОЙ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Особенности французской неоромантической поэзии определила, несомненно, эстетика романтизма, однако, в отличие от неоромантической прозы и драмы – явлений в значительной степени однородных и цельных, поэзия в большей степени унаследовала все разнообразие романтических настроений, жанров и мотивов. Именно этим объясняется возникновение новых поэтических течений во II половине XIX века и, соответственно, различие подходов критики в определениях поэтических направлений и течений этого периода. Так, французские ученые вообще не применяют термин «неоромантизм», относя наиболее известных поэтов эпохи к символистам или декадентам, при этом многие авторы, такие как Т.де Банвиль, К.Мендес, Ф.Коппе и другие рассматриваются как «поздние романтики», а творчество одного из наиболее ярких поэтов – Лотреамона, не примыкающего к этим течениям – остается явлением обособленным и изолированным от общей литературной картины эпохи.

В русском литературоведении, начиная с Венгерова, термин «неоромантизм» используется применительно ко всем художественным явлениям русской литературы II половины XIX века. Этот «объединяющий» подход мы видим и в трудах К.В.Мочульского, который, подробно анализируя духовную двусмысленность основных настроений символизма, рассматривает его как составную часть русского неоромантизма³². З.Г.Минц также объединяет под термином «неоромантизм» все течения «нового искусства»: символизм, футуризм, экспрессионизм и др.³³

Такой же принцип объединения всех литературных явлений, направленных против натурализма и реализма, обнаруживается в трудах единственного ученого, исследующего особенности неоромантического течения во Франции – Вл.А.Лукова. В своем глубоком исследовании «Неоромантизм во Франции», он разделяет понятия «неоромантическое течение» и «неоромантическое движение». Неоромантизм как течение, по его мнению, «занимает некое срединное, чуждое крайностям, место и уже поэтому обреченное на весьма скромное признание современниками и

³² Мочульский К.В. С. 114. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997

³³ Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма.

потомками»³⁴. К числу этих авторов он относит Борнье и Банвиля, Коппе и Марсолло, Замакоиса и Ришпена, обращаясь, однако, в основном к их драматургическому творчеству.

Что же касается «неоромантического движения», то, в соответствии с концепцией Лукова, оно включает множество эстетических форм, это – импрессионистическая модель неоромантического движения (символизм П.Верлена), модернистская (А.Рембо), эстетско-эзотерическая (С.Малларме), декадентская (Гюисманс), сакральная модель, связанная с «католическим возрождением» во Франции (Клодель, Пеги), научно-фантастическая (Ж.Верн), философическая (М.Метерлинк), героическая (Р.Роллан).³⁵

Чрезвычайно интересным нам представляется и труд Г.К. Косикова «Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон»³⁶, в котором, не используя термин «неоромантизм», автор рассматривает творчество символистов и творчество Лотреамона как «два пути» развития французской поэзии во II половине XX века.

В отличие от вышеназванных ученых, мы рассматриваем неоромантизм как самостоятельное и оригинальное течение, определяемое как возрождение во II половине XIX века романтических литературных настроений. Неоромантическая поэзия развивалась действительно в двух направлениях, однако, в отличие от Косикова, мы выделяем иные два пути ее развития, определенные двойственностью самого романтизма. Один из путей представлен развитием поэзии, условно названной нами «**традиционно**» **романтической**, носящей в определенной степени эпигонский характер (хотя некоторые произведения наиболее талантливых ее представителей обладают несомненной художественной ценностью), другой – развитием традиций «**неистового**» романтизма.

Конечно, истоки декаданса и символизма также обнаруживаются в романтизме, однако неоромантическая поэзия в большей степени связана с его традициями. Единственное, что, по нашему мнению, объединяет неоромантизм с декадансом и символизмом, это антипозитивистская направленность, протест против реализма и натурализма.

³⁴ Луков Вл.А. Французский неоромантизм.

http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2009/monographs/Lukov_French_Neoromanticism.pdf

³⁵ Там же

³⁶ Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон www.libfl.ru/mimesis/txt/lotreamon1.php

Важно отметить также, что неоромантизм оформился значительно раньше декаданса и символизма, получивших большое распространение в конце XIX–начале XX веков в европейской культуре. Правда, слово «декаданс» впервые встречается в предисловии Т. Готье к «Цветам зла» еще в 1869 году, но как термин, обозначающий определенное умонастроение, мироощущение, «декаданс» стал использоваться лишь с 1883 года, после опубликования стихотворения Верлена «Томление».

Неоромантики не принимали философских теорий Ницше и Шопенгауэра, им были чужды типичные для декаданса пассивная безысходность и смертельная истома, характерные для Гюисманса, безрадостный нарциссизм и жалобы «несчастливого сознания» в произведениях Ж. Мореаса, Э. Микаэля, А. де Ренье, Ж. Лафорга, литературные портреты которых с исключительной выразительностью представил С. Великовский в книге «В скрещенье лучей. Групповой портрет с Полем Элюаром» (1987).

Что касается символизма, то, как известно, многие черты на пути формирования его художественной системы были определены значительным влиянием романтической эстетики. Это музыкальность, стремление к идеалу, к абсолюту, прислушивание к движениям души, которые, несомненно, близки и к эстетике неоромантизма. Объясняется это тем, что в период формирования символизма и неоромантизма, молодые поэты выбирали себе одних и тех же Учителей (прежде всего – Теофиля Готье и Бодлера), встречались в одних литературных кружках («Малый Сенакль» Готье), печатались в одних журналах. Вообще 1860-е годы были в Париже периодом создания и запрещения множества литературных кружков, газет и журналов. Так журнал *La Revue Fantaisiste*, основанный Готье, главным редактором которого был 20-летний неоромантик К. Мендес, был через несколько месяцев запрещен за «оскорбление общественной и религиозной морали», та же участь постигла журнал *Revue Française* и основанный Л. Кс. де Рикаром журнал *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique* (Обзор морального, литературного, научного и художественного прогресса), где создавалась теория «научной» поэзии. На некоторое время молодых поэтов, среди которых были и символисты (Верлен, Малларме), и неоромантики (Мендес, де Банвиль, Коппе), объединил журнал *L'art* (Искусство), позже – созданный в 1866 году журнал *Le Parnasse Contemporain* (Современный Парнас). Уже в этот период начали выявляться эстетические различия между символистами и неоромантиками и пути их окончательно разошлись в 1880-е годы, когда символизм оформился в довольно четкое, программно оформленное направление, а поэты-

символисты увлеклись абсолютизацией таких понятий как «невыразимость», «символ» или «соответствия». Напомним, что в 1890-е годы и в самом символизме началось «размывание» границ и поэты стали искать свой собственный путь, часто приводивший их к неоромантизму. Так, если у Мерриля и Верхарна усилились черты «социального» символизма, Э.Шюре ввел эзотерические и мистические тенденции, то многие поэты, в творчестве которых усилились элегические мотивы (А.Самен), исповедальность, непосредственность и искренность (Ренье, Вьеле-Гриффен, Ф.Жамм), примкнули (или возвратились) к «традиционной» неоромантической поэзии, а «имморалист» Реми де Гурмон – к «неистойвой» его ветви.

Представители «традиционной» неоромантической поэзии продолжали воспевать самые благородные устремления души, основываясь на призывах Гюго («Внутренние голоса», «Песни сумерек», Ламартина («Жослен»), Сент-Бева («Утешения») и других великих романтиков. Именно в этой ветви неоромантизма оформилась новая литературная «Школа Искусства», провозглашающая культ Красоты и принцип «искусство для искусства», истоки которой также восходят к романтизму. В предисловии к сборнику «Восточные мотивы» Гюго писал об искусстве: «оно говорит: входи! – и впускает вас в обширный сад поэзии, где нет запретных плодов».³⁷ Как справедливо отмечает Луков: «Таким образом и об “открытой” новой поэзией свободе уже писал великий романтик, проповедующий отказ не только от всяческих законов, но и приписываемую символистам и модернистам идею независимости Прекрасного от морали и даже от истины»³⁸.

«Традиционные» поэты-неоромантики уделяли большое внимание живости слога, воодушевленности, вдохновению. В стихах **Катюля Мендеса** (Catulle Mendès....), которого критики упрекали в эпигонском следовании творческой манере Гюго, Готье, Бодлера, Банвиля, на самом деле обнаруживается и патетика, и богатство лексики, и изысканный стиль, оказавший определенное влияние на молодого Верлена.

Как парнасцы, так и Рембо признавались в том, что на них оказали влияние виртуозность и изящество стихов другого неоромантика – **Теодора де Банвиля** (Théodore de Banville, 1823-1891), подражание поэзии Средневековья, в особенности – его «Маленький трактат о французской поэзии» (1872), в котором он восхищается Античностью и пишет о необходимости возрождения старых четких стихотворных форм,

³⁷ Гюго В. Предисловие к сборнику “Восточные мотивы”. СС в 15 тт. М. 1956. Т.14. С.132

³⁸ Луков Вл.А. Указ. соч.

в частности, пантума³⁹. Увлечение Банвиля формой и внешней красотой проявилось даже в названиях его первых сборников: «Акробатические оды» (*Odes funambulesques*) и «Новые акробатические оды» (*Nouvelles odes funambulesques*) и часто становилось предметом критики, даже его друг Бодлер писал, что «Банвиль свел поэзию к чисто механическим приемам»⁴⁰.

Известным поэтом-неоромантиком был и **Франсуа Коппе** (*François Coppée*, 1842-1908), который в лучших своих произведениях удачно использовал антитезы, виртуозность форм, богатство рифм. Однако выразительность и эмоциональность его стихов постепенно уступили место чувствительности и мелкотемью, а позже, когда его восхищение Гюго, Виньи, особенно Мюссе, сменились интересом к Сент-Беву, он обратился к темам из повседневной жизни парижан и жителей предместий, создав жанр, который Луков метко назвал «социально-филантропическим рассказом в стихах»⁴¹.

Надо отметить, что все представители «традиционной» неоромантической поэзии были одновременно драматургами, создателями основного и ведущего жанра французского неоромантизма – стихотворной драмы, в которой их поэтическое дарование раскрылось с большей полнотой, поскольку сочеталось с тщательно подобранным и удачно выстроенным на основе классицистической или романтической традиции, сюжетом и освящалось идеями патриотизма и героизма.

В отличие от «традиционных» неоромантиков – Банвиля и Вьеле-Гриффена, Мендеса и Самена, Коппе и Мерриля, представители «неистовой» ветви французской неоромантической поэзии развивали традиции «черной» или «готической» романтической литературы, созданной во Франции под сильным впечатлением от произведений английских авторов – Рэдклифф, Льюиса, Метьюрина.

Кошмарные видения, живописные руины, скелеты, привидения, кровавые сцены обнаружались прежде всего в прозе Виктора Гюго («Ган Исландец»), Шарля Нодье («Смарра», «Мадемуазель де Марсан», «Инес де лас Сьеррас»), Оноре де Бальзака («Наследница Бирага», «Колдун», «Клотильда Лузиньянская»), Эжена Сю («Парижские тайны», «Вечный жид»), Альфреда де Виньи, Проспера Мериме. Но наиболее ярко

³⁹ Пантум (или пантун) – стихотворная форма, состоит из восьмисложных или десятисложных катренов, который сохраняется в течение всего стихотворения. При этом второй и четвертый стих используются как первая и третья строка следующей строфы, а последняя строка стихотворения повторяет первую

⁴⁰ Adam A. *Le culte de l'art et de la science* (1850-1880). P.Larousse. 1972, p.116

⁴¹ Луков Вл.А. Указ. соч

«черные» мотивы проявились в эстетике так называемой «школы неистовых» (*école des furieux*), созданной после выхода в свет романов Жюль Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина» и Петрюса Бореля «Примадонна и мясник». Через 30 лет после этих романов в массовой литературе большой популярностью пользовались пять романов Пьера Понсона дю Террайля о душегубе Рокамболе.

Разумеется, отголоски «черной» литературы отразились и в поэзии. Начало сомнению в приоритете морали над свободой положил еще Теофиль Готье, провозгласивший «бесстрастное совершенство любого предмета независимо от его этического содержания: предмет может быть совершенным воплощением чистоты и невинности (“дитя небес”), но может быть и столь же совершенным воплощением разврата, нечестия и зла (“порожденье ада”)⁴². Эту идею продолжил Бодлер, который также возносил две молитвы: « одну – Богу, другую – Сатане». Достаточно вспомнить его «Цветы зла», где автор обнаруживает в своей душе порочные страсти, сладостное Зло и красоту этого Зла, но не сопротивляется искушению и гордится своим имморализмом.

Дух своеволия, отрицание всех норм морали и разума проявились в поэзии Артюра Рембо, который стремился к «ясновидению», изнуряя себя бессонницей и гашишем и отражая в своей поэзии посещавшие его галлюцинации и фантасмагории, которые, по словам Косикова, «возникают, как правило, не метафорическим путем (к метафоре он вообще прибегает довольно редко), но, во-первых, за счет приписывания предметам чуждых им качеств и функций (твердые тела у него текут, тени каменеют, звезды гудят, словно колокола, или звучат, подобно фанфарам, и т. п.) и, во-вторых, неожиданного столкновения, шоковой стыковки вещей, эпизодов и ситуаций, между которыми нарочно порваны причинно-следственные, пространственно-временные связи».⁴³

Такие же фантасмагории типичны для представителя «неистовой» ветви неоромантической поэзии, Изидора Дюкасса, писавшего под псевдонимом Лотреамон.

В одном из стихотворений Лотреамон написал, что не оставит воспоминаний и, действительно, о его жизни сохранилось очень мало информации. Известно, что он родился в Уругвае в 1846 году, умер в возрасте 24 лет в Париже, во время осады, из боязни эпидемии его

⁴² Косиков Г.К. Теофиль Готье – автор “Эмалей и камней” // Готье Т. Эмали и камни. М., 1989. С.9

⁴³ Косиков Г.К Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон www.libfl.ru/mimesis/txt/lotreamon1.php

быстро похоронили во временной могиле, которая, как и все кладбище, была скрыта через год. Известно, что Лотреамон учился во французских провинциальных лицеях, но занимался самообразованием, и, когда приехал в Париж, был уже чрезвычайно эрудированным молодым человеком, свободно владеющим испанским и английским, знавшим риторику, философию, естественные науки, но лучше всего – литературу.

Известно также, что его склонность ко всему необычному, интерес к ужасам, жестокости, худшим сторонам человеческой природы проявились с юных лет. По свидетельству его школьного товарища Поля Леспеса, в трагедии Софокла «Эдип» Дюкасса больше всего очаровала сцена ослепления героя.⁴⁴ В школьные же годы преподавателей привело в ярость его сочинение по французскому языку, где он с «потрясающим изобилием деталей изобразил картины смерти».⁴⁵ Когда Лотреамон начал писать – неизвестно, но в 1868 году он анонимно издал первую из песен «Мальдорора». Его издатель Леон Гононсо рассказывал, что это был «большой темноволосый молодой человек, безбородый, подвижный, аккуратный и трудолюбивый». Он же вспоминал, что Дюкасс пишет «только ночью, сидя за пианино, дико декламирует, звенит ключами, чеканя под эти звуки новые тексты».⁴⁶

Первую из «Песен» Лотреамон послал Виктору Гюго, но как среагировал на это необычное произведение мэтр французского романтизма – неизвестно. Во всяком случае, через год, в Бордо, в сборнике «Ароматы души» (*Parfums de l'âme*) эта «Песнь» была издана под впервые использованным псевдонимом Лотреамон.⁴⁷ Явно заимствованным из заглавия готического романа Эжена Сю «Латреомон», главный герой которого – надменный эгоист и богохульник.

При жизни Лотреамона «Песни Мальдорора» полностью не были изданы, потому что брюссельский издатель Альбер Лакруа, который ранее публиковал Эжена Сю и уже был преследован за пропаганду богохульства, в последний момент отказался печатать это произведение. Именно в ящике его стола, уже через несколько лет после смерти Лотреамона, была найдена рукопись «Песен».

В последние годы Лотреамон работал над продолжением своего произведения, но в совершенно противоположном ключе, т.е. после

⁴⁴ *Souvenirs de Paul Lespes*. P. 1924.P.57

⁴⁵ Там же

⁴⁶ Там же

⁴⁷ Этимология имени по разным источникам сводится к двум основным вариантам: *L'autre Amon* – Другой Амон или *L'autre Amont* – другое русло (реки)

«феноменологического описания зла» он хотел написать о добре, чтобы создать «дихотомию добра и зла», составляющих, по его убеждению, единое целое, однако труд свой не успел закончить. За полгода до смерти он успел опубликовать два стихотворения, которые должны были предварять его сборник «Песнопения добра», состоящий предположительно из двух частей – филолософской и поэтической: «Я заменяю меланхолию отвагой, сомнение – уверенностью, отчаяние – надеждой, озлобленность – добротой, стенания – чувством долга, скептицизм – верой, софизмы – холодным спокойствием и гордыню – скромностью».⁴⁸

Итак, творчество Лотреамона представлено двумя произведениями: «Песнями Мальдорора» (*Les chants de Maldoror*, 1869) и «Стихотворениями» (1870).

«Песни Мальдорора» представляют собой 60 строф поэтической прозы, иногда рифмованной, иногда ритмизованной. При этом частые повторения строк, рефренов, свидетельствуют о стремлении к цикличности. Через три года после выхода в свет «Песен» похожее по форме стихотворение в прозе появилось в сборнике Рембо «Озарения»:

ПОСЛЕ ПОТОПА

Как только воспоминание о потопе сгладилось,
Заяц остановился среди петушьих головок и колыхающихся
колокольчиков и сквозь паутину молился радуге.

О! драгоценные камни, которые скрывались, цветы, которые уже
смотрели!

На большой грязной улице воздвигались мясные лавки, и барки
были направлены к многоярусному морю, как на гравюре. (Перевод Ф.
Сологуба)

В произведении «Песни Мальдорора», эпатазирующем и одновременно завораживающем читателя, проявляются, с одной стороны, необычайная яркость образов, ирония, юмор, самоотверженность персонажей, с другой – безумства, богохульство, ирреальный мир, полный демонических образов, апологетика жестокости и насилия, попытка проникнуть в тайну зла. Произведение разделено на «песни», как эпopeя, но это эпopeя ненависти. И в этом качестве она противостоит Библии как эпopeе любви. Лотреамон «переворачивает» основные постулаты Библии, пародирует их, но иногда вдруг его герой забывает о своем сатанизме и неожиданно идентифицирует себя с Христом. Как истинно романтический герой, Мальдорор, чье имя

⁴⁸ Lautreamont. *Poésies*. P 1997. P19

означает «зло зари», – двойственная натура, метущаяся между жестокостью и жалостью, ненавистью и нежностью, яростным бунтом против Бога и тяготением к образу Христа. Он напоминает романтических героев-бунтарей, которые живут во зле, но иногда творят добро, наперекор собственному желанию – Мельмота, Люцифера из стихотворения Гюго «Бог, конец Сатаны», лермонтовского Демона, Седара из поэмы Ламартина «Падение ангела», героя поэмы Мюссе «Ролла», Конрада Валленрода Мицкевича и многих других романтических героев.

При этом Лотреамон издевается над высокой литературой, подражая писательской манере великих творцов – от гомеровских эпитетов и цитат из Данте до возвышенного стиля романтиков.

Критик Морис Бланшо считает, что поскольку Лотреамон свободно владел английским, истоки его эстетики надо искать в английской литературе, от Шекспира и Мильтона до Саути, Юнга и Байрона, которым он восхищался. Действительно, Лотреамон прекрасно знал творчество огромного количества писателей и поэтов разных стран (только в «Стихотворениях» насчитывается около 100 авторов, которых он цитирует). Но если искать источники творческого вдохновения Лотреамона в англоязычной литературе, то это скорее американец Эдгар По, Э.Рэдклифф, Метьюрин и Мери Шелли. Так, например, трудно не заметить отражения переживаний Франкенштейна в описании Мальдорором причин своего бегства от людей:

«Когда грозowymi ночами я, одинокий, как валун посреди большой дороги, с горящими глазами и развевающимися по ветру волосами, приближаюсь к жилищам людей, то закрываю ужасное свое лицо бархатным платком, черным, как сажа в трубе, дабы чьи-нибудь глаза не узрели уродства, которым с ухмылкой торжествующей ненависти заклеил меня Всевышний. По утрам, когда показывается око вселенной, на целый мир отверстое с любовью, лишь мне отрады нет; забившись в глубину своей излюбленной пещеры, спиной к свету, не отрывая глаз от темных недр, я упиваюсь отчаянием, словно терпким вином, и что есть силы раздираю собственную грудь».

Нам представляется, что Лотреамон в большей степени все же основывается на традициях французской литературы, он охотно и часто упоминает Дю Белле и Корнеля, Расина и Паскаля, но особенно много аллюзий и открытых цитат из Шатобриана, Сенанкура, Нерваля, Мюссе, Ламартина, Готье и, конечно, Гюго. Поэтому читателя на каждом шагу подстерегает западня: создается впечатление, что ты это уже читал, тебе это знакомо, но тут совершается резкий переход, и ты понимаешь, что на

самом деле это перевернутый мир великих романтиков. Мир Лотреамона – тоже воображаемый, но не идеальный как у романтиков, а наполненный «чистым бессознательным» (по формуле Лакана), как в «Озарениях» Рембо. Тогда становится понятно, что скорее всего истинными вдохновителями Лотреамона были упомянутые нами «неистовые» романтики (Ж.Жанен и П.Борель), Э.Сю, Понсон де Терай и маркиз де Сад, хотя ни у кого из них мы не видим проявления «коллективного бессознательного». Конечно, Лотреамон использует газетные криминальные сводки и часто цитирует эссе Навиля «Проблема зла», которое нам не удалось найти.

Наконец, важным источником его злобного вдохновения является, как уже было сказано, Библия – Книга Пророков, Апокалипсис, история Иова.

Признавая наличие огромного количества и разнообразия возможных литературных источников «Песен Мальдорора», мы не склонны, как Бланшо, преувеличивать их значение. Для эрудированного автора игра с именами великих предшественников – это еще и способ самовыражения, и попытка найти свое место среди них, пусть даже противопоставляя их эстетике свою собственную.

При этом Лотреамон использует два подхода – отрицание и коллаж. Произведение, на первый взгляд, очень простое, но эта внешняя простота сочетается с глубоким тайным смыслом. По сути – это серия видений, как Апокалипсис, как «Божественная комедия», в которых чередуются страшные образы и мотивы – смертник, червь, Проституция, преступление Каина. Конечно тут явно просматриваются аналогии с «Последним днем осужденного» Гюго, с его же «Монологом червя», а образ Проституции напоминает аллегорические фигуры из «Романа о Розе». Но ни у кого из известных нам авторов нет, например, образа громадной Воши, которая плодится и заполняет собой весь мир.

Данью лучшим романтическим традициям являются потрясающая по силе выражения IX строфа Первой Песни об Океане:

О древний Океан, великий девственник! Окидывая взором бескрайнюю пустыню своих неспешных вод, ты с полным правом наслаждаешься своей природной красотой и теми искренними похвалами, что расточаю тебе я. Величавая медлительность – лучшее из всего, чем наградил тебя Создатель, мерно и сладостно твое дыхание, исполненное безмятежности и вечной, несокрушимой мощи; загадочный, непостижимый, без усталости стремишь ты чудо-волны во все концы своих славных владений. Они теснятся друг за другом параллельными грядами. Едва откатится одна, как ей на смену уж растет другая, закипает пеной и

тут же тает с печальным ропотом, который словно бы напоминает, что в этом мире все эфемерно, как пена. И люди, живые волны, умирают с таким же неизбежным единообразием, но их смерть не украшает даже пенный всплеск. Порою странница-птица доверчиво опустится на волны и повторяет их изящно-горделивые изгибы, пока уставшие крылья не окрепнут вновь, чтобы нести ее дальше. Хотел бы я, чтоб в человеке был хоть слабый отблеск, хоть тень от тени твоего величия. Я желаю этого от души и от души преклоняюсь пред тобою, но понимаю, что это значит желать слишком много. Твой высокий дух, воплощение вечности, велик, как мысль философа, как любовь земной женщины, как дивная прелесть летящей птицы, как мечта поэта. Ты прекраснее самой ночи.

Послушай, Океан, хочешь быть моим братом? Бушуй же, Океан... еще... еще сильнее, чтобы я мог сравнить тебя с Божьим гневом...

Строфа об Океане явно навеяна двумя главами из «Тружеников моря» Гюго, тут даже есть образ спрута, но в других местах, например, в восклицании: «О древний Океан! Как ты силен! Слышны и отголоски 180-181 строк IV песни «Паломничества Чайльда Гарольда», и стихотворений Гюго («Океан», «Открытое море» из «Легенды веков»). Многие в этой строфе являются прямым заимствованием, например, выражение «великий девственник» заимствован из «Гения христианства» Шатобриана. Так он назвал Бога, что послужило причиной резкой критики. Вопрос «что легче измерить – бездну влажных недр океана или глубину человеческой души?» очень схож со строкой из стихотворения Бодлера «Человек и море», метафора солнца «...око вселенной, на целый мир отверстие с любовью...» – дословная цитата из «Манфреда» Байрона (1.8), фраза «...пеликан кормит собственной плотью голодных детей своих...» – прямой намек на известные строки А.де Мюссе, а утверждение «человек – это дуб» вызывает двойную ассоциацию: с одной стороны – это возражение Паскалю, писавшему, что человек – это мыслящий тростник, с другой – намек на басню Лафонтена «Дуб и тростник».

Все произведение написано в мрачных тонах, но все время ощущается стремление к свету, которое, однако, Лотреамон постоянно «снижает» иронией. Так, например, в IV Песне он издевается над процессом литературного творчества, описывая ниточки, которые используют авторы популярных романов. Иногда юмор проявляется в авторских ремарках, напоминающих байроновские, например: «Если читатель находит эту фразу слишком длинной – пусть примет мои извинения».

Стиль Лотреамона чрезвычайно разнообразен, он использует прекрасные яркие метафоры, гиперболы (червь, волос, вошь), причем эти метафоры часто придают дискурсу полную абсурдность:

Два столпа возвышались на равнине, два столпа, величиной поболее булавок, два столпа, которые, пожалуй, возможно и даже не слишком трудно было бы принять за баобабы. На самом же деле то были две огромные башни. И хотя на первый взгляд два баобаба не похожи ни на две булавки, ни на две башни, но при известной расторопности, умело дергая за ниточки марионетку здравого смысла, можно без боязни утверждать ..., что столп не столь уж разительно отличается от баобаба, чтобы исключалось всякое сравнение между этими архитектурными... или геометрическими... или архитектурно-геометрическими... или нет, не архитектурными, не геометрическими, а, скорее, просто высокими и крупными объектами. Итак, я нашел - не стану это отрицать - эпитеты, равно подходящие и баобабу, и столпу, о чем с превеликою радостью, а также с каплей гордости и сообщаю всем....

Интересно, что при описании неподвижного пейзажа Лотреамон обращается к образам растений, а для картин динамичных – образы животных. При этом, как в описаниях природы, так и человеческих отношений, он часто использует совершенно кинематографический прием наезда камеры для получения крупного плана. Особенно он увлекается этим приемом для показа анатомических деталей – костей, мышц, артерий, текущей крови, которым уделяет повышенное внимание.

Бунт Лотреамона проявляется и в отрицании войны и коррупции, и в отрицании всех институтов – семьи, Церкви, а также – в полном отрицании сексуальных и нравственных табу. В этом проявляется его прямая наследственная связь и с де Садом, и со школой «неистовых».

До 1919 года Лотреамон был практически неизвестен читающей публике, а критики его только ругали, но неожиданно его «открыли» сюрреалисты, в частности – Андре Бретон, который увидел в нем предтечу своего направления. Он воспринимал «Песни Мальдорора» как эксперимент по автоматическому письму, которое освобождает воображение от разума и свидетельствует о переходе автора в состояние полудремы, сна, гипнотического состояния, хотя это характерно и для символистов. Бретон считает, что Лотреамон бросил первую бомбу в разрушение литературы, т.к. отвергать разум означает презирать эстетические рецепты, но с этим тоже нельзя согласиться.

В своем Предисловии к «Песням Мальдорора» Бретон прямо проверяет на творчестве Лотреамона теорию сюрреалистической образности выражения. Он акцентирует урбанизм «Песен», который

повлиял на Элюара, Арагона, самого Бретона, но с этим тоже трудно согласиться, потому что, хотя в описаниях города, улицы, встреченных прохожих можно заметить какие-то общие подходы, у Лотреамона – это зловещая обстановка, становящаяся местом преступления. Кроме того, основная часть строф Песен все же посвящена Природе.

Гораздо более широкий подход наблюдается в исследовании Г.К.Косикова, который посвятил Лотреамону значительную часть своего фундаментального труда «Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон» (1993), где в основном выявляет влияние эстетики Лотреамона на французских символистов и подчеркивает сходство его творческой манеры с манерой, в частности, Артюра Рембо

Нам представляется, что творчество Лотреамона еще ждет своего исследователя, которому удастся проанализировать значение его попытки игры в литературный «бисер», влияние его художественных приемов на писателей-постмодернистов и разгадать множество загадок, заключенных в его странном, но чрезвычайно интересном произведении, о котором очень верно написал Косиков: «откройте Лотреамона – и вся литература окажется вывернутой наизнанку; закройте Лотреамона – и, хотя все вроде бы вернется на свои места, вы заметите, что уже не испытываете к литературе того наивного доверия, которое было у вас прежде».⁴⁹

Նախալյա Խաչատրյան

ԼՈՏՐԵԱՄՈՆ. ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՆԵՌՈՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ
«ԿԱՏԱԴԻ» ՄՈԴԵԼԸ

Հոդվածում առաջադրվում է ֆրանսիական նեոռոմանտիկական պոեզիայի երկու ճյուղերի առանձնացման գաղափարը, որոնք հեղինակը պայմանականորեն անվանում է «ավանդական» և «կատադի»: Վեր են հանվում նաև նեոռոմանտիկական պոեզիայի և զուգահեռ զարգացող ուղղությունների՝ դեկադանսի և սիմվոլիզմի ընդհանրություններն ու տարբերությունները, վերլուծվում է Լոտրեամոնի «Մալդորորի երգեր» ստեղծագործությունը՝ ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի համատեքստում:

Nathalie Khatchatryan

LOTREAMON: THE “FURIOUS” MODEL OF FRENCH NEO-ROMANTIC POETRY

The article presents the author's idea of the two branches of French neo-romantic poetry which are conventionally referred to as "traditional" and "furious". The similarities and differences between neo-romantic poetry and developing in parallel

⁴⁹ Косиков Г.К Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон www.libfl.ru/mimesis/txt/lotreamon1.php

trends of decadence and symbolism, are revealed, and the "Maldorore's songs" by Lotreamone is analyzed in the context of the French neoromantizm.

ԱՆՁԻ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳՐ ՄՈՂԻԱՆՈՅԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Մարդը կա և մնում է գեղարվեստական գրականության այն առանցքներից մեկը, որի շուրջ միշտ էլ գրվում են նորանոր ստեղծագործություններ: Սույն հոդվածի նպատակն է քննել անձի հայեցակարգը ֆրանսիացի ժամանակակից գրողներից մեկի՝ Պատրիկ Մոդիանոյի վեպերում: Ստորև կանդրադառնանք անհատ-հասարակություն, հասարակության երկատվածություն/հրեա-ոչ հրեա/, անհատ-ընտանիք, որդի-հայր, որդի մայր, անձ-սեփական ես, երկակի ինքնության խնդիրները:

Անձի հայեցակարգի խնդիրը մինչ օրս շարունակում է արդիական լինել և քննվել թե՛ բարոյահոգեբանական, թե՛ սոցիալ-տնտեսական, և թե՛ անհատ-հասարակություն համատեքստերում: Անհատ-հասարակություն հարաբերությունները, սոցիալ-տնտեսական կարգավիճակը, քաղաքական նախադրյալները, իրավունքների և պարտականությունների հարաբերակցությունը, բարոյական վարմունքն ու գիտակցությունը, արժեքային համակարգի ամբողջությունը, այն ժամանակաշրջանը, որում ապրում է անձը, նրա դերը որպես զավակ, հայր, մայր, եղբայր այն գործոններն են, որոնք նպաստում են անձի ձևավորմանը:

Տեսնենք, թե Մոդիանոյի «Աստղային հրապարակ», «Օղակաձև զբոսայգի», «Մութ կրպակների փողոցը» և «Դորա Բոյուդեր» վեպերում ինչպես են արտահայտվում անձնային հարաբերությունները:

Գիտակցում ենք մենք դա, թե ոչ, հասարակությունն ու միջավայրը, սոցիալ-տնտեսական այս կամ այն դասի պատկանելությունը մեծ ազդեցություն են ունենում անձի ձևավորման վրա. *«Մեր զարգացմանը խթանող շատ քիչ հանգամանքներ կան, որ կարող են հասկացվել առանց այն խմբերի, որոնց պատկանում ենք մենք»⁵⁰:*

Մոդիանոյի վեպերում «հասարակություն» ասվածը խիստ պայմանական կարելի է համարել: Մոդիանոն գրում է մի ժամանակի մասին, որում չի ապրել: Ինչպես անհատն է գերծ կոնկրետ բնորոշումից, այնպես էլ հասարակությունը, քանի որ հիմնականում հեղինակի երևակայության արդյունքն են: Մոդիանոն առավել հակված է հերոսների ներքին ապրումները բացահայտելուն և միայն նրանց մասին տեղեկությունների պակասն է, որ մղում է նրան դիմել այլ մարդկանց օգնությանը: Հաճախ կարելի է հանդիպել Մոդիանոյի վեպերում ազգային պատկանելության խնդրին, որը հասարակության երկատման պատճառ է դառնում: Այս առումով հատկապես ուշագրավ են «հրեա» և «ոչ հրեա» որակումները: Գրաքննադատ Բապտիստ Ռուի բնորոշմամբ Փարիզի ազատագրումից մինչև Գեներալ դը Գոլի մահը, Ֆրանսիան հիշողության կորուստ ուներ մինչ

⁵⁰ <http://www.litmir.net/br/?b=131983>

այդ կատարված պատմական իրադարձությունների հետ կապված⁵¹: Դը Գոլի իշխանության գլուխ անցնելուց 15 տարի շարունակ մոռացության էր մատնված Փարիզի շրջափակման տարիներին Վիշի ռեժիմի կատարած գործողությունները: Նախագահ դը Գոլն ամեն կերպ փորձում էր քողարկել ամոթալի անցյալը: Քանի որ Մոդիանոն պայքարում է ի սկզբանե մարդկության «հիշողության կորստի» դեմ, իր վեպերում տեղ գտած «հրեա»-«ոչ հրեա» հակադրությամբ փորձում է վեր հանել Երկրորդ համաշխարհային տարիներին Ֆրանսիայի իշխանությունների գործողությունները:

«Աստղային հրապարակը» վեպում անդադար տեսնում ենք պայքար հասարակական այս երկու շերտերի միջև: Շլեմելովիչն անվերջ գտնվում է «հրեա» և «ոչ հրեա» երկատման կիզակետում: Տեսնում ենք հերոսի, ով ստիպված է բազմիցս փոխել իր դեմքը՝ կախված այն միջավայրից, որում գտնվում է ինքը. «*Ես կամաց-կամաց կմոռանամ իմ ամոթալի արմատները, այդ այլանդակ Շլեմելովիչ ազգանունը*»⁵²:

«Օղակաձև զբոսայգին», «Մութ կրպակների փողոցը» և «Դորա Բրյուտեր» վեպերում հանդիպում ենք հերոսների, ովքեր մեկ անհատի ինքնության փնտրտուքներից ելնելով՝ ստիպված են նկարների, որոշ փաստաթղթերի միջոցով կերտել այն հասարակությունը, որում ապրել է փնտրվող հերոսը: Այստեղ է, որ հասարակությունը որպես ամբողջական մարմին սնամեջ է մնում, քանի որ գլխավոր հերոսներին հաջողվում է գտնել միայն անուններ ու փաստեր, որոնք քիչ բան են ասում անհատ-հասարակություն հարաբերությունների մասին: «Օղակաձև զբոսայգին» վեպի հերոսը՝ Սերժ Ալեքսանդրը, սեփական հոր կերպարը ստեղծելու համար դիմում է նկարներին, նրանցում պատկերված դեմքերի արտահայտությանը և երևակայության շնորհիվ շարադրում «փաստեր», որոնք, թերևս գոյություն չեն ունեցել իրականում կամ բոլորովին այլ կերպ են եղել: Այստեղ ևս կա «հրեա-ոչ հրեա» հակադրությունը. «*Փարիզի կենտրոնից խորհրդավոր մի հոսանք փանում էր մեզ դեպի օղակաձև զբոսայգին: Քաղաքն այնպեղ է նեղում իր աղբը, թափոնները/հրեաներին նկատի ունի/... Այնպեղ էր մեր հայրենիքը*»⁵³:

Ազգային խտրականությունը տեսանելի է Մոդիանոյի ստեղծագործություններում ու հատկապես «Աստղայի հրապարակ» վեպում, որում բացահայտ բացասական վերաբերմունք է նկատվում ֆրանսիացիների նկատմամբ: «...*Իմ արարքներն ու ժեստերը դեմ էին այն արժեքներին, որոնք դաստիարակվում են ֆրանսիացիների մեջ՝ խոհեմություն, խնայողություն, աշխատանք: Ես իմ արևելյան նախնիներից ժառանգել եմ սև աչքեր,*

⁵¹ Roux B., *Figures de l'occupation dans les romans de Patrick Modiano*, Lille : A.N.R.T., Université de Lille III, 1998, p. 20, / cité par Emilie Mauchaussé/

⁵² Modiano P., *Littérature française, Romans et récits, La Place de l'Etoile*, ed. Gaillimard-Paris, 1968, p. 65.

⁵³ Ibid, p. 152

ցուցամոլության ու ինքնաբավության համը, անբուժելի ծուլություն: Ես այս երկրի զավակը չեմ»⁵⁴: Վերջիվերջո ինչ իմաստ ուներ այդ հրեա-ոչ հրեա տարանջատումը, չէ՞ որ մարդն անկախ ազգային պատկանելությունից մարդ է: Ինքնության վերաբերյալ այսպես է արտահայտվել Մորիս Սաքսը՝ «Աստղային հրապարակ» վեպի հերոսներից մեկը. «Շապտարագ են մոռանում իրենց արմատները, գիտե՞ք: Մի փոքր ճկունություն: Կարելի է կաշին փոխել ազատ ժամերին: Գույնը: Կեցցե քամելեռնը: Ես չինացի եմ դառնում մի ժամում, ապաշ/փարիզյան ավազակ/, նորվեգացի, պարագուենցի: Բավական է մի քիչ հնարք: Աբուկադարա»⁵⁵:

«Մութ կրպակների փողոցը» վեպի հերոսը՝ Գի Ռուլանն էլ իր հերթին փորձում է անցյալի վկաներ փնտրել, ովքեր ինչ-որ տեղեկություն կունենան իր մասին ու կրացնեն իր բացակա հիշողությունը: Այստեղ ևս հասարակություն ասվածը խիստ հարաբերական է, քանի որ միայն նկարներն են վկայում այդ մարդկանց երբեմնի գոյության մասին: «Դորա Բրյուդեր» վեպում միևնույն պատկերն է, քանի որ ապագայից եկած հերոսը փորձում է վերածնել անցյալում գոյություն ունեցած մեկի կերպարը, ում մասին տեղեկություն ունեցողներն էլ վաղուց մոռացության գիրկն են անցել: Մնացել են միայն որոշ փաստաթղթեր ու անուններ:

Մոդիանոյի վեպերում մեծ է ընտանիքի գործոնը: Հեղինակի ստեղծագործություններում նկարագրված բարդ ընտանեկան հարաբերությունները նրա սեփական կյանքի արտացոլանքն են: Մոդիանոն առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել հոր խնդրին: Հատկապես «Օղակաձև զբոսայգին» վեպն ամբողջապես նվիրված է հոր փնտրտուքներին: Հայրը, որ սովորաբար հանդիսանում է ընտանիքի ուժի խորհրդանիշ, Մոդիանոյի վեպերում անապահովություն զգացում է առաջ բերում. «Մենք՝ որբերս, դարձապարտված ենք հեղեղելու մի ուրվականի հայրության ճանաչման համար»⁵⁶: Պետք է նշել, որ մեր ուսումնասիրած վեպերից երեքում՝ «Աստղային հրապարակ», «Օղակաձև զբոսայգին», «Դորա Բրյուդեր» վեպերում այս կամ այն կերպ հիշատակվում է հոր մասին:

«Օղակաձև զբոսայգին» վեպում կա ևս մի տեսարան, որ արժանի է ուշադրության: Որդին վեպի ամբողջ ընթացքում փնտրում է իր հորը, նրան, ով ցանկացել էր սպանել իրեն. «Իսկ ես 17 տարեկան էի, հայրս ցանկացել էր ինձ նեղել մեկրոյի փակ և դա ոչ ոքի չէր հեղաքրքրում»⁵⁷: Հելենա Մյուլլերը այս հանգամանքը համարում է էդիպյան բարդության հակառակ երևույթը/հակաէդիպ/:

Հակաէդիպը հասկացությունը գրականագիտության մեջ մտցվել է գրաքննադատներ Դելեզի և Գվատարիի կողմից և առաջին հերթին ենթադրում է ազատում ներքին հարկադիր պատճառականությունից, որն իր

⁵⁴Ibid, p. 17.

⁵⁵Ibid, p. 41.

⁵⁶ Ibid, p. 154.

⁵⁷Ibid, p. 106.

հետ բերում է հոր սիմվոլի ժխտմանը իր ավանդական հոգեվերլուծական ընկալմամբ և մտադրություն՝ ոչնչացնելու Էդիպյան բարդույթը՝ որպես դասական ավանդույթների հիմնական սիմվոլ:⁵⁸

Վեպում ակնհայտ երևում է վերոնշյալ հանգամանքը. «Ոչ, ձեր դեպքը ոչ մի յուրահարկություն չունի: Այն, որ մի հայր ցանկանում է սպանել որդուն կամ նրանից ազատվել, հատուկ է թվում արժեքների այն փոփոխությանը, որում ապրում ենք մենք: Նախկինում, հակառակ երևույթն էր նկատվում՝ որդիները սպանում էին հայրերին, որպեսզի ապացուցեն իրենց մկանների ուժը»⁵⁹:

Հետաքրքրական է իրականությանը չհամապատասխանող այս դրվագի ներմուծումը ստեղծագործության մեջ: Հեղինակն ինքը հաղորդավար Ժան-Լուի Ռամբուրի հետ հարցազրույցում ասել է. «Հայրս երբեք չի փորձել ինձ նեպոել մեփրոյի փակ. նա պարզապես թշնամանքով էր վերաբերվում ինձ: Այդպիսով՝ ես ընտրեցի այս կորուկ քայլը, որպեսզի խորհրդանշական կերպով ցույց տամ նրա կողմից զգացած թշնամանքը»⁶⁰:

Վեպը միջանկյալ մի աշխարհ է Մոդիանոյի համար իր և հոր միջև, աշխարհ, որտեղ նա կարող է անուղղակի խոսք հղել հորը, ով թեկուզ հեռվից հետևում էր որդու գրական առաջընթացին: «Ի վերջո դուք միակն էիք, ով չէր անհանգստանում իմ առողջության համար, այդ բացահայտումը սաստկացրեց իմ վիշտը»⁶¹:

«Դորա Բոյուդեր» վեպում ևս հեղինակն անդրադառնում է հոր խնդրին: Ճիշտ է՝ այդ անդրադարձը նույնքան խորքային չէ, որքան «Օղակաձև զբոսայգի» վեպում, սակայն կա մի դրվագ, որում հոր և որդու միջև տեղի է ունենում բախում: Խոսքը ոստիկանական մեքենայում միասին հայտնվելու մասին է, երբ իրենից փող խնդրող որդուն հայրը հանձնում է ոստիկանությանը՝ մեղադրանքով, որ վերջինս խանգարել է իրենց/իր ու երկրորդ կնոջ/ հանգիստը: Ոստիկանի սպառնալիքը հստակ էր. հաջորդ անգամ պահել նրան ոստիկանատանը, որին հայրը ոչ մի կերպ չարձագանքեց. «Ես զգացի, որ հայրս ճկույթն անգամ չէր շարժի, եթե քննիչը ի կատար ածեր իր սպառնալիքը/պահել նրան ոստիկանատանը»⁶²:

Մոդիանոյի մորը կերպարը հիմնականում նրա կերպարը բացակայում է գրողի ստեղծագործություններում: Այնուամենայնիվ հերոսների խոսքերում երբեմն որոշ ակնարկներ կարելի է գտնել: Ահա դրանցից մեկը. «Ես սպանում եմ այն մարդկանց, ում սիրում եմ: Ուրեմն, ես ընտրում եմ ամենաթույլերին, անպաշտպաններին: Օրինակ՝ ես սփիպեցի մորս մեռնել վշտից»⁶³:

⁵⁸ http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encycl_all.html

⁵⁹ Modiano P., œuvre citée, p. 154, /cité par Héléne MAURUD MÜLLER/

⁶⁰ Entretien avec J-L de Rambures, /cité par Thierry Laurent/, p. 88

⁶¹ Modiano P., œuvre citée, p. 121.

⁶² Ibid, p.71.

⁶³ Ibid, p.145.

Անձնային հարաբերություններում ուշագրավ է նաև ընկերական շփումների դերը: Մոդիանոյի հերոսները հիմնականում միայնակ են և գործում են այդ միայնության մեջ, սակայն կան նաև բացառություններ: Հատկապես հարկ է նշել «Աստղային հրապարակ» վեպի հերոսներից մեկի՝ Դես Էսարի հետ Շլեմեյլովիչի ընկերության մասին. «Ես հայտնաբերեցի նրա մեջ անգին որակներ՝ չափի զգացողություն, մեծահոգություն, շարք մեծ զգայունություն, խայթիչ հեգնանք: Հիշում եմ, որ Դես Էսարը համեմատում էր մեր ընկերությունը Ռոբեր դը Սեն-Լուին և «Ի խույզ կորուսյալ ժամանակի» պատմի հեղինակին կապող մտերմության հետ»⁶⁴:

«Մութ կրպակների փողոցը» վեպում Հյուտի կերպարի մեջ կարելի է լավագույն ընկերոջը, բարեկամին տեսնել: Նա այն մարդն էր, ով անուն ու անցյալ չունեցող մարդուն ինքնություն ու աշխատանք տվեց, իսկ հետագայում բազմիցս օգնեց նրա ինքնության փնտրտուքների գործում: «Նա/Հյուտ/ համակրում էր ինձ, որովհետև, ինչպես ավելի ուշ իմացա, ինքն էլ իր հետքերն էր կորցրել և իր կյանքի ամբողջ մի մաս մթնել էր մի հարվածից»⁶⁵:

Այժմ փորձենք քննել անձը որպես հասարակությունից առանձին գոյություն և պարզենք, թե ինչպիսին է Մոդիանոյի «միայակ մարդը»: Որքան էլ փորձենք հասարակության մեջ տեղակայել Մոդիանոյի հերոսին, նա, միևնույն է, մեկուսի է ու շատ հաճախ անմեկնելի հենց նույն հասարակության համար. «Չկարողանալով գտնել սեփական ինքնությունը՝ Պատրիկ Մոդիանոյի հերոսները զգում են իրենց չգոյությունը... Նրանք ներգրավված չեն հասարակության մեջ»⁶⁶:

«Աստղային հրապարակ» վեպի հերոսը՝ Շլեմեյլովիչը, չնայած իր բազմաբնույթ կապերին ու հարաբերություններին, այնուամենայնիվ միայնակ էր պայքարում այն հասարակության դեմ, որ ազգային խտրականություն էր դրել հրեաների և ոչ հրեաների միջև. «Ես ցանկանում եմ, որ ինձ սիրեն իմ փողի համար»⁶⁷:

«Օղակաձև զբոսայգին» վեպում Սերժ Ալեքսանդրը միայնակ ու լքված էր մնացել ոչ միայն հասարակության կողմից, այլ նաև սեփական հորից, որի փնտրտուքներն էլ վկայում են հերոսի մենության, ներքին ինչ-որ դատարկության մասին: «Այս բոլոր ածանդոները, ես նույնանում էի նրանց հետ: Այդ ինքս ինձ էր, որ անդադար հետևում էի ես: Ես էի անձրևանոց հագած ծերունին կամ մարմնագույն զգեստով կինը»⁶⁸:

⁶⁴ Ibid, p. 21.

⁶⁵ http://ae-lib.org.ua/texts/modiano_rue_des_boutiques_obscurres_fr.htm

⁶⁶ Mosiotek P., *La topographie de la ville dans l'oeuvre de Patrick Modiano, Directeur du mémoire Professeur Jerzego Lisa*, 2011, p. 73

⁶⁷ Modiano P., *Littérature française, Romans et récits, La Place de l'Etoile*, ed. Gallimard-Paris, 1968, p. 46.

⁶⁸ Ibid, p. 153.

Մենության ամենացայտուն օրինակը «Մութ կրպակների փողոցը» վեպի հերոսն է՝ Գի Ռուլանը/ Պեդրո Ստերն, Պեդրո Մակևոյը/։ Չունենալով անցյալ՝ հերոսը միայնության զգացումով էր համակված, նա փնտրում էր իր հետքերը և ավելի համոզվում, որ գուցե երբեք էլ չիմանա, թե ով էր ինքն իրականում. «Ես կարծում եմ, որ շենքերի մուրքերում դեռ լսվում էին այն մարդկանց ոտնաձայները, ովքեր սովորություն ունեին անցնել դրանցով և ովքեր անհետացել են այդ ժամանակներից ի վեր: Նրանց անցնելուց հետո ինչ-որ բան շարունակում է տարանվել. Ավելի ու ավելի թույլ ալիքներ, բայց որոնք կարելի է որսալ ուշադիր լինելու դեպքում: Գուցե ես երբեք էլ այդ Պեդրո Մակևոյը չեմ եղել, ես ոչինչ էի, սակայն ալիքներն անցնում էին իմ միջով, երբեմն հեռավոր, երբեմն ավելի ուժգին, բոլոր այդ ցրված արձագանքները, որոնք տարուբերվում էին օդում, բյուրեղանում էին ու դա ես էի»⁶⁹:

«Դորա Բրյուդեր» վեպում գլխավոր հերոսուհու հոգեվիճակի մասին մենք կարող ենք միայն ենթադրություններ անել, քանի որ հեղինակն ինքը հիմնվում է ենթադրությունների վրա: Ուսումնական հաստատությունից նրա կրկնակի փախուստը ինքնին կարող է ապացույցը լինել մեր ենթադրության. «Փախուստը, թվում է, փրկության կանչ էր, իսկ երբեմն՝ նաև ինքնասպանության»⁷⁰:

Մոդիանոյի հերոսների մենությունը հաճախ է ուղեկցվում ուրիշ մարդկանց հետ շփման անհնարինությամբ: Դոմինիկ Ժամեի հետ ունեցած իր հարցազրույցում Պատրիկ Մոդիանոն հաստատում է, որ իր հերոսները հաճախ խնդիր ունեն խոսելու, իսկ երբ խոսում են, վախ կա, որ չեն լսի իրենց. «Դա մի աշխարհ է, ուր ոչինչ հստակ չէ, ուր մարդիկ չեն ավարտում իրենց մտքերը: Մի անհանգիստ աշխարհ, ուր երևույթները երբեք պարզաբանված չեն լինում: Սա նյարդայնացնող խոսելածն է, նախադասությունները օդից կախված են մնում, «նրանք»/հերոսները»/ երբեք չեն ավարտում իրենց խոսքը»⁷¹: Այս պատճառով է, թերևս, հեղինակը խոստովանում, որ գրելն իրեն հեշտությամբ չի տրվում. «Ամեն նախադասություն պիտի վերջնական լինի... Հաճախ ես մի ամբողջ օր պրփրվում եմ միևնույն նախադասության շուրջ: Ես այն գրում եմ: Ջնջում: Կրկին գրում»⁷²:

Մոդիանոն հարցազրույցներից մեկում պատումի հեղինակային «Ես»-ի մասին ասում է. «Սա/հերոսը/ «Ես»-ի մի տեսակ է, պատմողի մի տեսակ: Նրան չպետք է ընդհատել: Պետք է թողնել նրան կորչել սեփական

⁶⁹ http://ae-lib.org.ua/texts/modiano_rue_des_boutiques_obscurres_fr.htm

⁷⁰ Modiano P., Littérature française, Romans et récits, *Dora Bruder*, ed. Gaillimard-Paris, 1997, p.78

⁷¹ <http://web.archive.org/web/20010627164552/www.france3.fr/emissions/ecrivain/auteurs/modiano.html>

⁷² Entretien avec J. L. de Rambures, dans *Le Monde*, Paris, 14 mai 1973, p. 24, /cité par Hélène Andreeva/

երագների մեջ: Մենք բոլորս էլ ունեցել ենք նման ընկերներ: Նա երբեք չի հասցնում խոսել, մյուսները ևս... Դա մի քիչ նման է երագներին»,- ասում է Մոդիանոն և հավելում,-«այդ ես եմ, բայց ստեղծված մի ամբողջությամբ երագային ինքնակենսագրության միջոցով»⁷³:

Մոդիանոյի ստեղծագործություններում քննվում է նաև անձի երկակի ինքնության խնդիրը, որ պարբերաբար հանդիպում ենք տարբեր հերոսների մոտ: Հերոսները, հիմնականում իրենց հետքերը կորցնելու, գաղտնի մնալու նպատակով, հանդես են գալիս կրկնակի ինքնությամբ:

«Աստղային հրապարակ» վեպում Սերժ Ալեքսանդրը, երբեմն հանդես է գալիս ժակոբ Իքս անվամբ, թերթերում տպագրելով համարձակ հոդվածներ հրեաների օգտին, իսկ իրականում հաճախ թաքցնում ամոթը, որ հրեա է ինքը /այս մասին վերևում արդեն խոսվել է/: «Ես բարձրաստիճան ընկերներ ունեմ... ես միակ հրեան եմ, ով ստացել է անձամբ Հիդլերի ձեռքից Պապվո Խաչը»⁷⁴:

Ալբերտ Շլեմեյլովիչը ևս օգտվում էր երկակի ինքնությունից՝ թաքցնելու հրեական ծագումը՝ ներկայանալով ժան Կասիս դը Կուդրե Մակուարդ անվամբ:⁷⁵

«Օղակաձև զբոսայգին» վեպում Սերժ Ալեքսանդրի հայրը դարձյալ ներկայանում է երկակի ինքնությամբ, այս մասին դժվար չէ կռահել հեղինակի հետևյալ արտահայտությունից՝ «...հայրս, ում կոչում էին «Բարոն Դեյքեքեր»⁷⁶:

Իսկ ահա «Դորա Բոյուդեր» վեպում միանգամից երկու հերոսների մոտ ի հայտ է գալիս ինքնության խնդիր՝ Դորա Բոյուդերի և հեղինակի հոր: Առաջինի դեպքում ծնողներն էին դիտմամբ ուրիշ անվամբ գրանցել աղջկան, որպեսզի պաշտպանեն նրան հակահրեական դաժանություններից. «Նրան գրանցել էին դպրոցում «Սյուզան Ալբերտ» անունով՝ թաքցնելու համար արմատները»⁷⁷:

Ինչ վերաբերում է հեղինակի հորը, նրա ինքնության երկակիության մասին վկայում է Մորիս Սաքսը. «Կոնտրիի 15-րդ կառամատուցի բնակարանում, ուր 1942թ.-ից ապրում էր իմ հայրը, նույն բնակարանն էր վարձել հաջորդ տարին Մորիս Սաքսը ... Նա պատմում է, որ վերցրել է այդ երկու սենյակները ոմն Ալբերտից՝ «Ջեբու» մականվամբ... Այդ «Ջեբու»-ն՝ Ալբերտ Սիակին, կրում էր նույն անունն, ինչ իմ հայրը և ինքն էլ ծնունդով պատկանում էր Սալոնիկի իդալացի հրեա մի ընտանիքի»:⁷⁸

⁷³[http://web.archive.org/web/20010627164552/www.france3.fr/emissions/crivain/ auteurs/modiano.html](http://web.archive.org/web/20010627164552/www.france3.fr/emissions/crivain/auteurs/modiano.html)

⁷⁴ Ibid., p. 43.

⁷⁵ Modiano P., Littérature française, Romans et récits, *La Place de l'Etoile*, ed. Gaillimard-Paris, 1968, p. 57.

⁷⁶ Ibid., p. 37.

⁷⁷ Ibid., p.44

⁷⁸ Ibid, p.98

Երկակի ինքնության տեսանկյունից «Մութ կրպակների փողոցը» վեպի հերոսի՝ Գի Ռոլանի մի քանի անուն ունենալն ի տարբերություն մյուս երեք վեպերի հերոսների միտումնավոր չէր արված: Այս հերոսը պարզապես չէր հիշում սեփական անցյալը:

Այսպես՝ ուսումնասիրելով Մոդիանոյի վեպերում միջանձնային մի շարք հարաբերություններ, եկանք հետևյալ եզրակացություններին՝

- Մոդիանոյի վեպերում անձի դրսևորման տեսանկյունից հասարակությունը էական ազդեցություն չի ունենում, սակայն հեղինակը անվերջ փնտրում է իր հերոսներին այլ մարդկանց միջոցով:
- Հասարակությունը որպես այդպիսին Մոդիանոյի վեպերում հանդես է գալիս «հրեա-ոչ հրեա» երկատվածությամբ:
- Անհատ-ընտանիք հարաբերությունը Մոդիանոյի ստեղծագործության հիմնասյուներից է: Հատկապես հայր-որդի փոխհարաբերությունները առանցքային են համարվում գրեթե բոլոր վեպերում:
- Անհատն ու նրա ինքնությունը Մոդիանոյի ստեղծագործություններում էական նշանակություն ունեն, սակայն հեղինակին այդպես էլ չի հաջողվում կերտել կայուն ու որոշակի բնավորությամբ հերոսներ:
- Մոդիանոյի հերոսները հաճախ երկակի ինքնություն ունեն, որով էլ պայմանավորված է նրանց անկայունությունը: Նրանք երբեք հստակ բնութագիր չեն ստանում:

Лусине Мусаханян

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНАХ П.МОДИАНО

В статье рассмотрена проблема концепции личности в некоторых романах (“Площадь Звезды” (1968), “Бульварное кольцо” (1972), “Улица темных фонарей” (1978), “Дора Брюдер” (1997)) современного французского писателя Патрика Модiano. Под призмой автобиографического повествования проанализированы следующие отношения: личность-общество, общественное разделение “еврей-не еврей”, личность-семья, отец-сын, мать-сын, личность-собственное “я”, двойственность личности. В результате исследования определяется герой повествования Модiano, то общество, в котором развивается этот герой и его концепция личности.

Lusine Musakhanyan

THE CONCEPT OF THE INDIVIDUAL IN MODIANO'S NOVELS

This article is devoted to the analysis of the concept of personality in several novels (La Square of the star (1968), Ring Roads (1972), Missing Person (1978), Dora Bruder (1997)) of modern French writer Patrick Modiano. Under the prism of autobiographical narration some relations are analyzed: personality-society, social division “Jew-not Jew”, personality-family, father-son, mother-son, personality-the self, the duality of the personality. As a result of this study the author of this article determines Modiano's narrative hero, the society in which he develops and his concept of the personality.

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ И САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В РОМАНЕ П.АКРОЙДА «МИЛЬТОН В АМЕРИКЕ»

Человек познает мир в его различных проявлениях с помощью разных факторов, одним из которых является идентификация. Сталкиваясь с ранее неизвестным или непонятным, человек выясняет, что находится перед ним и пытается распознать его через сравнение. Чаще всего подобному объекту приписываются свойства уже известного или некоторые ограничиваются выяснением названия. Поиски идентичности элементов мира происходят в разных сферах человеческой жизни. Это может быть национальная, религиозная, социальная или гендерная идентичность¹. Подобное узнавание объекта и отнесение его к ряду уже известных – неперемнная фаза научного исследования, художественного творчества и его восприятия.

Идентичности понятия люди добиваются в самых различных областях своей деятельности, но она вполне возможно может оказаться неполной или ложной.

Таким образом, герои художественного произведения также участвуют в процессе идентификации и самоидентификации. Данный процесс подразумевает обязательное соотнесение понятий о себе с понятием «другого». Потому что другой/другие тоже должны опознать имя, статус, пол и роль героя в обществе, его принадлежность к тому или иному социальному слою.

С этой точки зрения интересен роман П.Акройда «Мильтон в Америке», вышедший в свет в 1996г.

Фигура Джона Мильтона (1608-1674) является одной из самых ярких в английской литературе. Творчество Мильтона завершает большую историческую полосу развития художественной культуры Англии, возникшей в эпоху Возрождения. Его связи с этой эпохой многообразны, но не менее значительны и отталкивания от нее.

Хронологически Мильтон следует почти сразу после Шекспира. Титанические образы Шекспира оказали большое влияние на поэта, и он оставил вдохновенное свидетельство духовной связи с ним – стихотворение памяти великого драматурга. В то же время Мильтон был одним из активных деятелей английской буржуазной революции и автором памфлета «Иконоборец», сыгравшего не последнюю роль в

¹ Софронова Л.А. О проблемах идентичности. Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик. 2006. с. 8-24// интернет ресурс: <http://ec-dejavu.ru/i/identity.html>

осуждении короля Карла I. В годы буржуазной революции и после нее Мильтон являлся идеологическим лидером и ближайшим сподвижником Оливера Кромвеля. В годы своей службы Латинским секретарем (фактически министром иностранных дел революционного правительства) поэт написал всего несколько стихотворений. После реставрации монархии Джон Мильтон был осужден, но затем, по ходатайству своего бывшего секретаря, помилован и смог продолжить свою творческую деятельность. Практически все его значительные произведения были написаны уже в послереспубликанский период. Но наша статья посвящена не самому поэту Джону Мильтону, а акройдовскому переосмыслению его образа и роли в развитии общества.

Роман современного английского писателя Питера Акройда часто относят к популярному жанру «альтернативной истории», однако только историей жанровая принадлежность романа не ограничивается. Писатель предполагает, что было бы, если бы поэт Мильтон, в 1660-м году, после смерти Кромвеля, будучи уже восемь лет слепым, и, спасаясь от преследований со стороны короля Карла II, сына казненного Карла I, не оказался бы в тюрьме. С помощью того же бывшего секретаря он отправился бы за океан, чтобы присоединиться к пуританским поселенцам в Новой Англии.

Произведение «Мильтон в Америке» можно охарактеризовать также как «эпистолярный роман», потому что некоторые его части написаны в виде писем Мильтона своим сподвижникам и оппонентам в Лондоне, «романом-дневником», так как отдельные главы составляют дневники героя. Немаловажную роль в структуре романа играют воспоминания и сны. Подобный синтез жанров характерен для постмодернистской литературы.

«Мильтон в Америке» состоит из двух частей. Первая часть «Эдем» (“Eden”) служит напоминанием о двух крупных поэмах поэта Джона Мильтона: «Потерянный рай» (1664г.) и «Возвращенный рай» (1671г.). Но в произведении эти поэмы так никогда и не будут написаны. «Рай» Мильтон будет строить на земле Америки согласно пуританским канонам. Первая глава заканчивается обнаружением греха и убийства в Нью-Мильтоне и таинственным исчезновением главного героя.

Вторая часть романа – «Падение» («Fall») является последовательным рассказом о появлении поселения католиков возле Нью-Мильтона, обострении личных, религиозных и политических противоречий между поселенцами, о роли Мильтона в углублении конфликта, его нетерпимости не только к католикам и индейцам, но и к проявлениям простых человеческих чувств у жителей своего городка. И

лишь в самом конце романа Акройд раскрывает читателям тайну мистического исчезновения: Мильтон, заблудившись в лесу, попал в индейскую ловушку. Его спасли и привели в деревню, где приняли как почетного гостя. Попробовав индейский напиток, Мильтон прозрел и провел ночь с девушкой, а наутро категорически отказался на ней жениться, восприняв все произошедшее как свое «падение». Индейцы оставляют его в живых только из уважения к сединам, а на обратном пути Мильтон вновь слепнет.

Первая глава в основном представляет собой рассказ второго главного героя романа, молодого секретаря Мильтона, Гусперо (Goose-quill) своей беременной жене и содержит выдержки из дневника хозяина. На английском словосочетание «goose quill» обозначает «гусиное перо». Любопытна история именованного героя. Его так назвал Мильтон в их первую встречу. Он был грамотен, имел красивый почерк, и волосы у него на макушке торчали, несмотря на все усилия их пригладить, и были очень жесткими, как перья. «На макушке у тебя перья, и с писчими перьями ты в ладах»², говорит Мильтон. Эта сцена наименования молодого человека напоминает известное произведение Д.Дефо «Робинзон Крузо», когда Робинзон назвал молодого дикаря Пятницей, потому что нашел его именно в этот день. Настоящего имени героя, данного ему родителями, мы так и не узнаем.

Сцена знакомства Мильтона и его нового помощника интересна еще и тем, что перечисляя, откуда он родом, кем работали его предки, и чем занимаются родители, и что у него есть младшая слепая сестра, Гусперо не осмеливается сказать, как его зовут: «И тут он спрашивает, кто я такой. “Кто я такой, сэр? Простой бедолага, только и всего. Только не вздумайте тыкать в холстину шпагой или там кинжалом”» (С. 27). В то время как Мильтон представляется: «Меня зовут Джон Мильтон» (С.31.). И когда Гусперо признается, что это имя ничего ему не говорит, Мильтон несколько растеряется.

Примечательно, что знакомство происходит ночью в шаткой крытой повозке возле местечка Актон во время побега из Англии. Уже с первых минут знакомства речь Мильтона выдает человека несомненно интеллектуального, но представляет собой смесь пафоса и самолюбования: «Почему я искал укрытия под покровом ночи и мрака, Гусперо? <...> Довольно с тебя и того, что я покидаю Англию ради ее спасения. Я покидаю Англию, чтобы за нее молиться. Я покидаю Англию, дабы свидетельствовать в пользу Англии. Я покидаю Англию с

² Акройд П. Мильтон в Америке. СПб. Амфора. 2002. С. 31. Далее ссылки на роман даются по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

намерением быть Англией» (С.35.). В следующий раз на тот же вопрос, почему он покинул Англию, Мильтон ответит, принижая свою роль и пытаясь вызвать жалость к своему положению: «Кем я был? Всего лишь помощником Кромвеля. Я состоял у него латинским секретарем, но много ли тайных бумаг и поступков можно приписать незрячему? Верно, я <...> высказывал нелицеприятные суждения о недавно казненном короле, и не сомневаюсь, что новоявленный пришлый монарх, едва ступив на нашу землю, велит меня схватить» (С.57.).

Скромность не входит в число добродетелей акройдовского Мильтона, Гусперо так описывает первую встречу своего хозяина с соотечественником в Америке: «Он выпрямился и величественным жестом положил руку мне на плечо. “Я Джон Мильтон, поборник старого правого дела.”»(С. 92). А когда впоследствии поселенцы захотят переименовать свой город в Нью-Мильтон, он воспримет это как должное.

П.Акройд в своем творчестве большое внимание уделяет тому, как другие участвуют в процессе идентификации личности. Как говорил М. М. Бахтин, «я» существует всегда для другого и с помощью другого. Оно даже «прячется в другого и других, хочет быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой, сбросить с себя бремя единственного в мире я (я-для-себя)»³. Ученый также считал, что этот другой участвует в становлении самосознания, хотя писал и о том, что «взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих»⁴.

В первую очередь идентификация главных героев строится на их противопоставлении: Мильтон образован и начитан, Гусперо знаком лишь с азами грамматики, Мильтон глубоко религиозен, Гусперо, кажется чуть ли не единственным персонажем, кого не волнует религия ни в каком проявлении, чувство юмора у Мильтона строится на его глубоких знаниях светской и религиозной литературы, Гусперо напоминает английского народного героя Панча, который за словом в карман не полезет и шутки которого далеки от благопристойности, Мильтон осторожен и воинственно настроен ко всему, отличному от его представлений о мире, Гусперо любопытен и открыт для всего нового.

С другой стороны образ Мильтона складывается также после сопоставления его точки зрения с двумя другими культурами.

Одна из них достаточно близка герою по происхождению. Это – культура таких же европейских поселенцев, католиков по

³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. Наука. 1979. С. 352.

⁴ Там же, С. 17.

вероисповеданию. По соседству с Нью-Мильтоном основывается поселение Мэри-Маунт. Интересно, что земля на другом берегу реки куплена католиками у индейцев точно так же, как и земли Нью-Мильтона, но Мильтон воспринимает их приход как захват собственной территории. Католики появляются в романе сразу после мистического исчезновения и волшебного возвращения Мильтона. Многие критики отмечают, что пуритане представлены в романе ограниченными и нетерпимыми, а католики живут и мыслят как современные европейцы. С первой же минуты знакомства главный герой характеризует Ральфа Кемписа, лидера соседнего поселения, как «мерзкого паписта», «римского сводника», и приписывает ему все возможные грехи. Вторая часть романа – рассказ о том, как ненависть и нетерпимость Мильтона приводят к кровавому столкновению между двумя поселениями, в результате которого погибнут и Ральф Кемпис и Гусперо. Примечательно, что во второй части появляется новый голос – голос автора. Отдельные эпизоды рассказаны как историческая хроника, от третьего лица, простым перечислением действий. Повествование начинает напоминать исторические романы XIX века.

На первый взгляд кажется, что трансформация характера Мильтона происходит от той поистине безграничной власти, которую вручили ему поселенцы над собой и своими душами. Но история с наказанием моряка на корабле еще по пути в Америку, которую рассказывает Гусперо, доказывает, что ростки черствости и садистической жестокости были у Мильтона еще до прибытия в Новый Ханаан (С.55-56). Тем не менее, как справедливо заметил М.Ректенволд: «Акройд, будучи биографом Блейка, Диккенса и Т.С.Элиота, не только предполагает, что слепота Мильтона воплощает его отказ от человеческих чувств, но, как и у Блейка, его концепция “падения” совершенно противоположна: падение из Рая и окончательная смерть души происходит после полного отказа от радости бытия и чувственных удовольствий»⁵.

Другая культура, с которой сталкивается акройдовский Мильтон – это культура индейцев. П.Акройд рисует индейцев в соответствии с представлением просветителей XVIII века о «естественном человеке». Один из героев романа, проводник Лашер, живущий в лесу, так характеризует индейцев: «на свете нет народа более гостеприимно встречающего незнакомцев, если только они не враги» или «туземцы

⁵ Rectenwald M. Milton Finds and Loses Paradise in the New World. PITTSBURG POST-GAZETTE. Sunday, July 13. 1997. G-8.

могут сурово выражаться, сэр, но от природы они склонны к веселью» (С. 114-115). Но, ни для Мильтона, ни для еще одного протестантского проповедника Калпеппера, индейцы не являются людьми в полном смысле слова. Калпеппер считает их детьми, которым нужна сила, чтобы утихомирить, а для Мильтона они «мерзкие язычники, прозябающие в пыли», «сущие дикари – тщеславные и коварные», «неразумные существа, сродни зверям» (С. 107, 109, 114). Когда католики под руководством Кемписа, с уважением относясь к индейцам, обращают большее количество язычников в католицизм, Милтон воспринимает их деятельность как еще один вызов своим убеждениям и повод для военного решения конфликта.

Следует отметить, что не все индейцы наивно не осознают, кто такие англичане. Так называемые «благочестивые дикари» после общения с пуританами очень точно идентифицируют их: «Люди с ножами. Английские люди. <...> Они пришли с изнанки мира отобрать наш мир» (С. 111).

Таким образом, в романе П.Акройд предлагает нам альтернативную историю – как бы выглядел Рай, построенный в полном соответствии с нравственными требованиями пуританизма. Акройд переосмысливает концепцию «Нового Ханаана» согласно с ортодоксальными убеждениями Джона Мильтона. С другой стороны ставится вопрос о введении единых, «правильных» для всех законов. Повествование в романе приводит к моральному поражению Мильтона – насаждение «единственно правильной веры» оборачивается диктатурой, а сам герой изгоняется из первозданного рая, каким, как ни странно, оказывается в романе не община Нью-Мильтона, а деревня индейцев.

А проблема идентификации и самоидентификации решается в романе П.Акройда «Милтон в Америке» не только на основании определения героями своего социального, религиозного и семейного статуса, но и в оппозиции между культурами пуритан, католиков и индейцев.

Karine Gulanyan

THE PROBLEM OF IDENTIFICATION AND SELF-IDENTIFICATION IN “MILTON IN AMERICA” BY P.ACKROYD.

The article represents the problem of Identification and Self-identification of literary heroes in the novel by P. Ackroyd “Milton in America”. The author shows how orthodox Protestant John Milton evolves into bigoted Puritan and accurately determines these modifications through the heroes’ speech and in opposition of different cultures.

**ՆՈՒՅՆԱԿԱՆԱՑՄԱՆ և ԻՆՔՆԱՆՈՒՅՆԱԿԱՆԱՑՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ Պ.ԱՔՐՈՅԴԻ
«ՄԻԼԹՈՆԸ ԱՄԵՐԻԿԱՅՈՒՄ» ՎԵՊՈՒՄ:**

Հոգվածը ներկայացնում է գրական հերոսների նույնականացման և ինքնանույնականացման խնդիրը Պ.Աքրոյդի «Միլթոնը Ամերիկայում» վեպում: Վեպի հեղինակը ցույց է տալիս, թե ինչպես ուղղափառ բողոքական Ջոն Միլթոնը կերպարանափոխվում է մոլագար պուրիտանի: Այդ փոփոխությունները տարբեր մշակույթների ընդդիմության միջոցով բնորոշում են հերոսների խոսքը:

ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՀԱՄԼԵՏ»-Ի ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

1) Սաքսոն Քերական (Saxo Grammaticus)

Դանիայի արքայազնի պատմությունը չի հորինել ինքը՝ Շեքսպիրը: Այն նախնական տարբերակով հին սկանդինավյան սագա է, որը գրական մշակման է ենթարկվել ու հասել մինչև XVI դարի վերջ՝ իբրև հում նյութ ու սյուժետային հիմք ծառայելով «Համլետ»-ին: Նախ իսլանդացի պատմիչ, բանաստեղծ ու պետական գործիչ Սնորրի Ստուռլուսոնի «Էդդա» քերթողական արվեստի մասին տրակտատում (մոտ 1220 թ.), IX դարի մի բանաստեղծից մեջբերված տողերում, հիշատակվում է «Ամլոդի» անունը: Այնտեղ ասվում է, թե ջրահարսերն Ամլոդիի համար կերակուր են աղում: Սա ակնհայտ զուգահեռ է Սաքսոն Քերականի՝ Ամլեթի պատմության մի հատվածի հետ, ուր, գիժ ձևացող իշխանին ծաղրելու համար, նրա ուղեկիցները ցույց են տալիս ծովափի ավազն ու ասում, որ նա նայի «այլուրին»: Ամլեթը չի առարկում և ավելացնում է, թե այդ այլուրն աղացել է ծովի փոթորիկը¹:

Լեգենդի գրական ամբողջական մշակումը գտնում ենք դանիացի միջնադարյան պատմիչ Սաքսոն Քերականի *Gesta Danorum* («Դանիացիների գործերը») կամ *Historiae Danicae* («Դանիական պատմություններ») վերնագրերով հայտնի լատիներեն երկի (գրված մոտ 1200 թ.) III–IV գրքերում²: Այն առաջին անգամ հրատարակվել է 1514 թ. Փարիզում: Թեև սովորաբար նշվում է, որ Շեքսպիրը հագիվ թե ուղղակիորեն ծանոթ լիներ այս աշխատությանը³, Սաքսոնի շարադրանքին հարկ է անդրադառնալ փոքրինչ մանրամասնորեն, քանզի նրա պատմած՝ արյան վրեժի տիպական սկանդինավյան սագայում արդեն առկա են «Համլետ»-ի բովանդակության մի շարք տարրեր:

Դանիայի արքա Ռորիկը Գերվենդիլի որդիներ Հորվենդիլին ու Ֆենգին իրենց հորից հետո նշանակում է Յուտլանդիայի⁴ կառավարիչներ: Հորվենդիլն աչքի է ընկնում խիզախությամբ, սխրանքներ է գործում, մենամարտում սպանում Նորվեգիայի թագավոր Կոլլերին և շահում

¹ Հմմտ. Israel Gollancz, *The Sources of Hamlet: With an Essay on the Legend*, London, 1926, p. 1–8

² Համապատասխան լատիներեն հատվածը և Օլիվեր Էյթոնի անգլերեն թարգմանությունը (1894) մեջբերված է Israel Gollancz, *The Sources of Hamlet*, p. 94–165

³ Տե՛ս, օրինակ, Hamlet, ed. Harold Jenkins, *The Arden Shakespeare (Second Series)*, 2001 (first published 1982), p. 89 և Hamlet, ed. Ann Thompson and Neil Taylor, *The Arden Shakespeare (Third Series)*, 2006, p. 67

⁴ Յուտլանդիան հյուսիսային Եվրոպայում երկարավուն թերակղզի է (հնում կոչվել է նաև Կիմբրիա), որի հյուսիսային հատվածը Դանիայի մի մասն է (հարավային հատվածը՝ Հարավային Շլեզվիգ և Հոլշտայն, այժմ գերմանական տարածք է):

Դանիայի արքայի բարեհաճությունը: Ռորիկը նրան ամուսնացնում է իր դուստր Գերոթայի հետ, որը Հորվենդիլից ունենում է Ամլեթ որդուն: Եղբոր հաջողությունները շարժում են Ֆենգի նախանձը, և նա դավադրաբար սպանում է Հորվենդիլին ու կնության առնում Գերոթային: Ապա հրապարակավ արդարանում է, թե, իբր, եղբորն սպանել է, որպեսզի նրա ատելությունից փրկի փխրուն ու անմեղ կնոջը: Ստորաքարշ ազնվականները Ֆենգի արարքը չեն դատապարտում, իսկ պատանի Ամլեթը թեև այդ ամենը տեսնում է, բայց, նրա կասկածը չհարուցելու համար, իր մարմինը պատում է աղտեղությամբ ու խելագար ձևանում: Ոմանք հավատում են Ամլեթի ցնորքին, սակայն պակաս դյուրահավատները Ֆենգին խորհուրդ են տալիս ստուգել նրան՝ տանելով անտառի մի մեկուսի մաս ու ճանապարհին կանգնեցնելով մի գեղեցիկ կին (*excellentis formae femina*): Եթե Ամլեթը սրա հանդեպ կիրք ցուցաբերի, ուրեմն խելագար չէ: Մնալով իր դերի մեջ՝ նա ձին հեծնում է հակառակ ուղղությամբ, դեմքը դեպի պոչը, իսկ ուղեկիցների ծաղրին շարունակ պատասխանում իբրև հիմար: Նրանց մեջ է լինում Ամլեթի կաթնեղբայրը (*collacteus*), որը նրան նշան է ուղարկում և զգուշացնում սպասվող ծուղակի մասին: Գլխի ընկնելով՝ Ամլեթն աղջկան քարշ է տալիս մի անմատչելի ճահճուտի մոտ, բոլորի աչքից հեռու, և նրա հետ կենակցում: Աղջիկը նրա մանկության ընկերուհին է, ուստի պայմանավորվում են, որ ամենքին կասի, թե իրենց միջև ոչինչ չի եղել: Երբ Ամլեթը հայտարարում է, որ աղջկան բռնաբարել է, իսկ նա դա հերքում է, բոլորն այդ վերագրում են պատանու խելագարությանը: Բայց Ֆենգի «ընկերներից մեկը» (*quidam amicorum*)՝ թերահավատ ու ինքնավստահ, նրան առաջարկում է տնից բացակայել, որպեսզի Ամլեթը, մոր հետ մենակ մնալով, անկեղծանա և իրեն մատնի: Ֆենգն ուրախությամբ համաձայնում է ու հեռանում, որդին գալիս է մոր սենյակ, իսկ Ֆենգի խորհրդատուն թաքնվում է ծղոտե խսիրի տակ՝ նրանց խոսակցությանն ականջ դնելու: Ամլեթն, այդ կռահելով, դարձյալ մտնում է խելագարի դերի մեջ, «ծուրդուղու» կանչում, աքլորի նման թևերը թափահարում ու թռչկոտում ծղոտի վրա: Երբ նա ոտքերի տակ մարմին է զգում, սրախողխող է անում լրտեսին, կտրատում, եփում ու կեղտաջրի բաց խողովակով մսակտորները սահեցնում ցած, որտեղ դրանք լափում են խոզերը: Ապա Ամլեթը մորը խիստ հանդիմանում է, զգուշացնում, որ սպանելու է Ֆենգին ու պատվիրում անտեղյակ ձևանալ: Երբ վերադարձած Ֆենգն ամենքին հարցուփորձ է անում իր կորած ընկերոջ մասին, Ամլեթը պատասխանում է, թե նա վար է իջել կեղտաջրի խողովակով ու խոզերի կեր դարձել: Մյուսներին դա ապուշի խոսք է թվում, մինչդեռ կասկածամիտ Ֆենգը որոշում է հանդուգն ու վտանգավոր պատանուց ազատվել: Ռորիկից ու Գերոթայից վախենալով դա անել բացեիբաց՝ նա Ամլեթին ուղարկում է Անգլիա երկու պահակի հետ: Նրանց տալիս է տախտակի վրա փորագրված մի նամակ, որով Բրիտանիայի թագավորին հանձնարարում է իր մոտ ժամանած պատանուն մահվան մատնել: Մեկնելուց առաջ Ամլեթը մորը կարգադրում է մեկ տարի անց իրեն «հուղարկավորել» ու հոգեհաց տալ: Նավի վրա նա պրպտում է քնած ուղեկիցների սնդուկները, նամակը

գտնում, քերում և Ֆենգի անունից նոր նամակ փորագրում՝ իր փոխարեն մահվան դատապարտելով մյուս երկուսին ու Բրիտանիայի թագավորին խնդրելով դատերն իրեն կնության տալ: Բրիտանիայում Ամլեթը մեծ խելք ու խորաթափանցություն է ցուցաբերում, և տպավորված արքան իր աղջկան ամուսնացնում է նրա հետ ու կախել տալիս երկու ուղեկիցներին: Պատանին առերես վրդովվում է այդ մահապատժից և դրամական հատուցում պահանջում: Թագավորից ոսկի ստանալով՝ նա այն հալեցնում է ու լցնում երկու դատարկ գավազանի մեջ: Հետո տուն է վերադառնում խելագարի սովորական կերպարով, հենց այն օրը, երբ ճաշարահում հավաքված ազնվականներն իր հոգեհացն են ուտում: Նրա վերադարձից ապշած հյուրերը հարցնում են, թե ուր են ուղեկիցները, և նա ի պատասխան ցույց է տալիս գավազանները: Այնուհետև, միանալով մատուցակներին, այնպես է ներկաներին հարբեցնում, որ մեկնվում են հատակին ու խոր քուն մտնում: Ամլեթը նրանց կաշկանդում է առաստաղից կախված վարագույրներով (որոնք Անգլիա գնալուց առաջ մորը պատվիրել էր սրահում կախել) և ճաշարահն ու ողջ պալատը մարդկանց հետ միասին կրակ տալիս: Վազելով Ֆենգի ննջարան՝ նրա մահճակալից կախված սուրը վրիժառուն փոխարինում է իր անօգտագործելի սրով (դրանով նա դիտմամբ վիրավորել էր մատները, և հոգեհաց ուտողներն այն գամել էին պատյանին, որ «գիժն» ինքն իրեն չվնասի): Ապա արթնացնում է հորեղբորը, հայտարարում, որ եկել է վրեժի ժամը, և մինչ Ֆենգն իզուր կփորձեր պատյանին գամված սրով պաշտպանվել, Ամլեթը վերջ է տալիս նրա կյանքին: Հեղինակը գովաբանում է իր հերոսի քաջությունն ու հնարամտությունը՝ նրան համարելով հավերժական փառքի արժանի: Պալատը պալատականներով հանդերձ հրդեհելուց ու Ֆենգին սրածելուց հետո Ամլեթը որոշ ժամանակ խուսափում է ժողովրդի առաջ երևալուց, քանի որ ոմանք նրա վարմունքից զայրացած էին: Այնուհետև ժողովի է հրավիրում իր հայր Հորվենդիլի հիշատակը հարգողներին և մի երկար ճառ ասում՝ արդարացնելով վրեժն ու ազատություն ավետելով Ֆենգի օրոք ստրկացած ժողովրդին: Նրան հուզմունքով են լսում, ոմանք նույնիսկ լաց են լինում, և ամենքը միաձայն Ամլեթին ընտրում են թագավոր: Լեգենդն ունի շարունակություն, որը չի առնչվում Շեքսպիրի ողբերգությանը: Այնտեղ պատմվում է նոր արքայի հետագա կյանքի, վահանին իր սխրագործությունները պատկերելու, երկրորդ անգամ Բրիտանիա գնալու, Շոտլանդիայի թագուհուն էլ կնության առնելու, Բրիտանիայի արքային կոչվում հաղթելու և, ի վերջո, երկու կանանց հետ Դանիա վերադառնալուց հետո, նրա բացակայությամբ գահին բազմած Վիգլեկի դեմ ճակատամարտում հերոսի մահով ընկնելու մասին: Սաքսոնը եզրակացնում է, որ եթե ճակատագիրն Ամլեթի հանդեպ ավելի բարեհաճ լիներ, նա իր փառքով կհավասարվեր աստվածներին և սխրանքներով կգերազանցեր Հերկուլեսին (այս առումով հետաքրքիր է, որ Շեքսպիրի

Համլետն, ընդհակառակը, իրեն ամենևին նման չի համարում Հերկուլեսին [I.2.152–153]⁵):

Ինչպես տեսնում ենք, դեպքերի ընթացքն զգալի չափով նույնն է: Կա քաջ ու զորեղ առաջնորդ, ով մենամարտում հաղթում է իր նորվեգացի մրցակցին: Նրան նախանձում ու սպանում է եղբայրը՝ կնության առնելով նրա անհավատարիմ կնոջը: Կա վրիժառու որդի, որն իբրև իր առաքելությունը կատարելու ուղի ընտրում է խելագար ձևանալը: Նրան փորձում են ստուգել գեղեցիկ աղջկա միջոցով, ապա մոր սենյակում մի պալատական է թաքնվում՝ որդու հետ նրա խոսակցությանն ականջ դնելու: Վրիժառուն սպանում է լյուտեսին և մորն անխնա պարսավում: Այդ սպանության հետևանքով նա երկու պահակների հետ ուղարկվում է Անգլիա՝ մահվանն ընդառաջ: Բայց վրիժառուն գաղտնի փոխում է ճակատագրական նամակը, և Անգլիայում մահապատժի են ենթարկվում իր ուղեկիցները: Տուն է վերադառնում հուղարկավորության ժամանակ և ի վերջո իր վրեժը լուծում սրերի փոխանակությունից հետո: Համապատասխանաբար՝ հստակ են նաև կերպարային զուգահեռները. Ամլեթը Համլետի նախատիպն է, Հորվենդիլը՝ ավագ Համլետի, Ֆենզը՝ Կլավդիոսի, Գերոլան՝ Գերտրուդի, Կոլլերը՝ ավագ Ֆորտինբրասի, «գեղեցիկ կինը»՝ Օֆելիայի, Ամլեթի «կաթնեղբայրը»՝ Հորացիոյի, Ֆենզի խորհրդատու «ընկերը»՝ Պոլոնիոսի, Ամլեթի վրա կարգված պահակները՝ Ռոզենկրանցի ու Գիլդենշտեռնի: Հին լեգենդում, սակայն, կարևոր կերպարներից բացակայում են Ուրվականը, Լատերը, կրտսեր Ֆորտինբրասը, Գերեզմանափորն ու Օգրիկը: Իսկ ինչ վերաբերում է նշված զուգահեռներին, ապա դրանք, իհարկե, սոսկ արտաքին են, ձևական, քանզի բիրտ ու անհողողող վրիժառու Ամլեթի մասին չոր ու ցամաք, տեղ-տեղ անճաշակ ու բարբարոսական պատմությունը և Շեքսպիրի երկն անհամեմատելի են: Հնարավոր չէ ըստ էության նմանություն տեսնել Սաքսոն Քերականի անկենդան, անհոգի հերոսների և Շեքսպիրի Համլետի, Կլավդիոսի, Օֆելիայի, Պոլոնիոսի ու մյուս կերպարների միջև: Սա ցայտուն օրինակ է այն բանի, թե ինչպես կարելի է մի պարզունակ ու անշուք սյուժե մոգական ձեռքով վերածել գլուխգործոցի:

Ուշագրավ է, որ սկանդինավյան սագան, ինչպես պարզվել է, է՛լ ավելի հին՝ հռոմեական ակունքներ ունի: Ամլեթի նախատիպն է համարվում պետական գործիչ Լուկիուս Յունիուս Բրուտուսը: Նա, ըստ մեզ հասած ավանդության, գլխավորել է Հռոմի վերջին թագավոր Տարկվինիուս Գոռոզ էտրուսկի դեմ խռովությունը, որի արդյունքում արքան իր որդիների հետ քաղաքից վտարվել է, և սկիզբ է դրվել հանրապետությանը: Մ.թ.ա. 509 թ. Բրուտուսը դարձել է Հռոմի առաջին երկու կոնսուլներից մեկը: Նրա և սկանդինավյան հերոսի միջև նմանության մասին խոսելիս՝ մասնագետները

⁵ «Համլետ»-ի տողահամարներն ու հայերեն հատվածներն ըստ պիեսի մեր ամբողջական թարգմանության են, որն այժմ տպագրության ընթացքում է:

շեշտում են⁶, որ երկուսի անունն էլ՝ Բրուտուս և Ամլեթ (Ամլոդի, Ամբլետտ, Համբլետ կամ Համլետ) նշանակել է՝ «հիմար»⁷: Հռոմեացու մասին պատմում է Տիտուս Լիվիուսը⁸ նշելով, որ նա Տարկվինիոս Գոռոզի քրոջ որդին էր, և թագավորը սպանել էր նրա եղբորն ու այլ երևելի քաղաքացիների: Պատանի հասակում այդ իմանալով՝ նա, որ ի բնե աչքի էր ընկնում խելքով, որոշել էր, դաժան միապետի աչքից հեռու մնալու նպատակով, տխմար ձևանալ և իր անվանը կցել brutus մակդիրը: Այդպես նա սպասում էր Տարկվինիուսից իր վրեժը լուծելու և հռոմեացիների առաջնորդ դառնալու պատեհ առիթի: Սաքսոն Քերականի պատմության հետ որոշակի զուգահեռ է Բրուտուսի ձեռքի գավազանը՝ ներսից ոսկի, դրսից եղջյուր (այն խորհրդանշում է բթամիտ արտաքինի հետևում թաքնված նրա խելքը)⁹, որը նա տանում է Դելփի, իբրև ընծա Ապոլլոնին: Հիշենք Ամլեթի երկու փուլ գավազանը, որոնց մեջ նա հալել ու լցրել էր իր երկու ուղեկիցների մահվան դիմաց ստացած ոսկին: Դրան ավելացնենք «տխմարությունն» ու վրեժի հետաձգումը մինչև հարմար պահ, և նմանությունն աներկբա կթվա (մանավանդ որ այդ նմանությունը նկատել է արդեն Բելլֆորեն. նրա մասին տե՛ս ստորև): Լուկիոս Յունիոս Բրուտուսի անունն ու նրա հիմար ձևանալը Շեքսպիրին անշուշտ հայտնի էր: Այդ մասին տողեր ենք գտնում նրա «Լուկրեցիայի բռնաբարումը» պոեմում (տողեր 1811–1813) և «Հենրի V» պատմական դրամայում (II.4.37–38): Առաջինը գրվել է 1593/4 թ., իսկ երկրորդը՝ «Համլետ»-ից ոչ շատ առաջ, 1598/9 թ.:

2) Ֆրանսուա դը Բելլֆորե (François de Belleforest)

Ինչպես վերը նշվեց, Սաքսոն Քերականը սովորաբար չի համարվում «Համլետ»-ի անմիջական աղբյուր: Գոյություն ունի նրա պատմած սագայի՝ ֆրանսիացի գրող ու թարգմանիչ Ֆրանսուա դը Բելլֆորեի (1530–1583) վերամշակումը¹⁰: Վերջինիս մեծածավալ «Ողբերգական պատմություններ»-ը (*Histoires tragiques*)¹¹, որի V շարքի III պատումն Ամլեթի լեգենդն է՝ մոտ երկու կամ ավելի անգամ ընդարձակված, յոթ հատորով լույս է տեսել 1559 և 1582 թթ. միջև: Ապա այն բազմիցս վերահրատարակվել է: Խնդրո առարկա V

⁶ Օրինակ՝ Hamlet, ed. Harold Jenkins, p. 86 և Hamlet, ed. Ann Thompson and Neil Taylor, p. 64:

⁷ Վերջինս այդ իմաստն է ունեցել սկանդինավյան ավանդության մեջ: Անգլերեն hamlet- նշանակում է՝Տյուդակ» (հմմտ. հին ֆրանսերեն hamelet)

⁸ Liv. I.56–60, հմմտ. Օվիդիոսի մոտ (Fast. 717–852)

⁹ « Ոսկե գավազան» զետեղված այդ նպատակով ներսից փորված եղջյուրե գավազանի մեջ՝ (aureum baculum inclusum corneo cauto ad id baculo):

¹⁰ Ամլեթի պատմության Բելլֆորեի ֆրանսերեն վերաշարադրանքը, 1608 թ. անգլերեն թարգմանությամբ հանդերձ, մեջբերված է Israel Gollancz, The Sources of Hamlet, p. 166–312:

¹¹ Այն հաճախ XVI դարի իտալացի գրող Մատտեո Բանդելլոյի պատմվածքների ֆրանսերեն ազատ թարգմանություն է, բայց Ամլեթի սագան, երևում է, Բելլֆորեն վերածնել է ուղղակիորեն Սաքսոն Քերականի գրքից:

հատորը, սկսած 1570 թ., մինչև 1600 թ. տպագրվել է ութ անգամ: Ամլեթին վերաբերող հատվածը, անգլերեն մի անանուն թարգմանությամբ, «Համլետի պատմությունը» (հին ուղղագրությամբ՝ *The Hystorie of Hamlet*) վերնագրով, հրատարակվել է 1608 թ., երբ «Համլետ»-ն արդեն վաղուց գրված էր, բազմիցս բեմադրված և տպագրված Q1 ու Q2 տարբերակներով: Ավելին՝ այդ թարգմանության մեջ նույնիսկ նկատելի է Շեքսպիրի ազդեցությունը¹²: Ուստի ենթադրվում է, որ նա կարող էր ֆրանսերեն պատումին ծանոթ լինել ուղղակիորեն բնագրով:

Բելլֆորեն մեծ մասամբ հետևում է Սաքսոն Քերականին և կրկնում նույն պատմությունը, սակայն՝ հորինելով լրացուցիչ մանրամասներ, տալով մեկնաբանություններ ու շարադրանքն առհասարակ ճոխացնելով: Սա ոչ միշտ է դրական արդյունքի բերել և երբեմն հանգեցրել է երկարաբանության: Կան անհարկի հավելումներ, որոնցից է, օրինակ, որդու կողմից իր սենյակում հանդիմանվելուց հետո մոր արտասանած ճառը: Նա արդարանում է, թե ստիպված է եղել ամուսնանալ իրեն նույնպես ատելի բռնակալի հետ, ապա իր հերթին Ամլեթին մղում է վրիժառության և հորդորում զգուշորեն ու անվրեպ գործել, որպեսզի չարագործն անպայման պատժվի: Սա հակասում է պատմության էությանն ու Գերոսայի (այժմ՝ Գերոսի) կերպարին, մանավանդ որ, ինչպես կտեսնենք, ըստ Բելլֆորեի՝ նա Ֆենգի (այժմ՝ Ֆանգոնի) հետ սիրային կապ էր ունեցել դեռ սպանությունից առաջ:

Ֆրանսիացի հեղինակն ընդհանուր առմամբ հիացած չէ այս դաժան պատմությամբ և, որպես ճշմարիտ քրիստոնյա, դեմ է անհատական վրեժին: Մեղսագործներին պատժելու իրավունքը վերապահված է միայն Աստծուն, հետևաբար Բելլֆորեն Ամլեթի լեգենդին մի առաջաբան է կցում ու շեշտում, որ իր պատմելիք դեպքերը տեղի են ունեցել հեռավոր անցյալում: Այն ժամանակ դանիացիները քրիստոնյա չէին, այլ՝ «հույժ բարբարոս ու անքաղաքակիրթ» (*assez barbare et mal civilisn*) ժողովուրդ, և նրանց թագավորները շարունակ զբաղված էին միմյանց գահից, ունեցվածքից ու հաճախ էլ կյանքից զրկելով: Այնուամենայնիվ, նա այդ պատմությունը, ուսանելի համարելով, վերաշարադրում է՝ հարկ եղած դեպքերում համեմելով բարոյախոսությամբ: Բելլֆորեն հիմնականում գովում է Ամլեթին (արտակարգ խելքի, խորամանկության ու քաջության համար) և պախարակում միայն նրա կնամուղությունը: Իսկ վրեժը, եթե ընդհանրապես որևէ վրեժ կարելի է արդարացնել, ընդունելի է հատկապես հայրական պատիվը

¹² Անգլերենում ասվում է, որ մոր հետ Համլետի խոսակցությանն ականջ դնելու համար պալատականը թաքնվել էր առաստաղից կախված գորգի (*arras*) հետևում, ոչ թե մահճակալի ծածկոցի (*loudier*) տակ, ինչպես Բելլֆորեի ֆրանսերեն բնագրում է (իսկ *arras*-ը Շեքսպիրի բառն է [II.2.163, III.3.28, IV.1.9]): Հետևաբար անգլերենում Ամլեթը ոչ թե քաղաղի նման թռչկոտում է ծածկոցի վրա, այլ թևերը թափահարելով հարվածում գորգին ու այդպես հայտնաբերում թաքնված մարդուն: Մյուս ակնհայտ փոխառությունը Շեքսպիրից նույն տեսարանում Ամլեթի 'Առնե'տ, առնե'տ' (*A rat, a rat!*) բացականչությունն է (հմմտ. III.4.25, IV.1.10), որ չկա ֆրանսերենում:

պաշտպանելու դեպքում: Սա հաստատելու համար Բելլֆորեն օրինակներ է բերում Աստվածաշնչից ու հին աշխարհից:

Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրի հետ Ամլեթի լեգենդի այս տարբերակի առնչությանը, ապա Սաքսոն Քերականի պատումին Բելլֆորեի ավելացրած մանրամասներից մի քանիսն արտացոլված են «Համլետ»-ում¹³: Նախ, ինչպես նշվեց, նա պատմում է, թե Գերուֆը հավատարիմ չէր եղել իր ամուսնուն դեռ նրա կենդանության օրոք: Մինչ այդ, գրում է Բելլֆորեն, Ֆանգոնն արդեն «արյունապղծորեն ապականել էր եղբոր մահիճը» (avoit incestueusement souillé la couche fraternele): Շեքսպիրն այս հանգամանքը կարևոր է համարել, և դա հնչում է Ուրվականի խոսքում (I.5.42–47):

Արյունապիղծ այդ գազանը.

Նա իր խելքի կախարդանքով, նենգ շնորքով,–
Օ՛չարագործ խելք ու շնորք, որ ուժ ունեք
Գայթակղելու,– իր խայտառակ ցանկությանը
Ենթարկվեց կամքն իմ թագուհու, ով առերես
Խիստ պարկեշտ էր:

Բելլֆորեն նաև ավելացնում է, որ Գերուֆի հապճեպ ամուսնությունը մարդասպանի հետ կասկած հարուցեց, թե նա մասնակցել էր Հորվենդիլի դեմ դավադրությանը: Համլետը նույնպիսի կասկած է հայտնում Գերտրուդին, որը վերջինս հերքում է իր անտեղյակությամբ (III.4.29–21):

Անգլիայում հյուրընկալվող Ամլեթը, ճիշտ նախազգալով, որ իրեն մատուցվող կերակուրն ու ըմպելիքը ներծծված են մարդկային արյամբ և գանազան աղտեղություններով, հրաժարվում է ուտել-խմելուց: Բելլֆորեն, ով գուշակությունը համարում է դիվային ձիրք, այս առթիվ մի երկար բացատրություն է տալիս: Հեռավոր անցյալում (նախաքրիստոնեական ժամանակներում) հյուսիսային երկրները ենթարկվում էին սատանային, և այնտեղ ապրում էին բազմաթիվ գուշակ կախարդներ: Ուստի Ամլեթը նույնպես, դեռ հոր կենդանության օրոք, սովորել էր նրանց «գիտությունը, որով չար ոգին գայթակղում է մարդկանց» (science, avec laquelle le malin esprit abuse les hommes): Այդուհանդերձ, Բելլֆորեն, Ամլեթի հանդեպ շատ խիստ չլինելու համար, որպես մեղմացուցիչ հանգամանք նշում է, թե նա կարող էր գուշակել նաև իր «մելանաղձության ազդեցության տակ» (pour la vehemence de la melancholie), այլ ոչ թե անպայման դիվային դրդմամբ: Մասնագետներն իրավացիորեն հստակ կապ են տեսնում այս հատվածի և Համլետի հետևյալ խոսքի միջև (II.2.593–598).

¹³ Հմմտ. Hamlet, ed. George R. Hibbard, The Oxford Shakespeare, Oxford, 2008 (first published 1987), p. 10–11

Կարող է՝ իմ տեսած ոգին
Սատանա էր. նա ունակ է հրապուրիչ
Տեսք ընդունել: Այո՛, գուցե, օգտվելով իմ
Թուլությունից, մելամաղձոտ խառնվածքից,–
Քանզի նման հոգու հանդեպ խիստ զորեղ է,–
Գայթակղում է (abuses), որ անիծվեմ:

Բեմում հայտնվող ու որդու հետ խոսող Ուրվականի գաղափարն անգամ, թվում է, ծագել է Բելլֆորեի գրքից, քանի որ նա երկիցս հիշատակում է սպանվածի «ստվերը» (ombre)¹⁴: Առաջին անգամ Ամլետը, Գերութին պարսավելիս (այսինքն՝ հենց նույն տեսարանում, երբ Շեքսպիրի մոտ Ուրվականը կրկին հայտնվում է), բողոքում է, թե մայրը չի հարգել «Հորվենդիլի ստվերին» (les ombres de Horwendille): Իսկ հետո վրիժառուն նորից ասում է այդ բառը, երբ, Ֆանգոնին սպանելով, նրան պատվիրում է անդրաշխարհում եղբորը հայտնել, թե իրեն այնտեղ ուղարկողը նրա որդին էր, որպեսզի եղբոր ստվերը խաղաղվի (son ombre s'appaise) (հմմտ. «Համլետ»-ում՝ «Խաղաղ՛ղ մնա, հուզվա՛ծ ոգի» [I.5.190]):

Նշվում են նաև ավելի կամ պակաս համոզիչ ուրիշ զուգահեռներ¹⁵, և դարձյալ ծագում է բնականոն հարցը. Շեքսպիրն իրո՞ք ուղղակիորեն կարդացել է Բելլֆորեի ֆրանսերեն բնագիրը, թե՞ այդ նմանությունների պատճառը նրան նյութ մատակարարած մի միջնորդ աղբյուր է: Մյուս կողմից՝ Ամլետի ու Համլետի պատմությունների միջև կան նաև էական տարբերություններ, որոնցից հատկապես կարևոր են հետևյալները.

1) Պիեսում արքայի սպանության փաստը գաղտնիք է (ամենքը կարծում են, թե նա մեռել է օձի խայթոցից), ուստի հանդես է գալիս Ուրվականը, որպեսզի որդուն հայտնի եղելությունն ու վրեժի դրդի:

2) Նորվեգիայի սպանված թագավորը և թագուհու սենյակում սրախողխող արված պալատականը որդիներ ունեն՝ կրտսեր Ֆորտինբրաս ու Լաերտ, որոնք նույնպես վրիժառու են. նրանց (հատկապես Լաերտի) ներկայությունը երկի գործողությունը դարձնում է դրամատիկ ու բազմաշերտ:

3) Հին լեգենդում հարևանցի հիշատակվող «գեղեցիկ կինը» կամ «աղջիկը» դարձել է կենտրոնական կերպարներից մեկը՝ Օֆելիա, որը խելագարվում է ու խեղդվում գետում:

4) Հանդես են գալիս շրջիկ դերասաններ, և տեղի է ունենում ներկայացում ներկայացման մեջ:

5) Ներմուծված է գերեզմանոցի տեսարանը՝ Գերեզմանափորի կերպարով ու Համլետի հետ նրա զրոյցով հանդերձ:

¹⁴ Հմմտ. Arthur P. Stabler, «King Hamlet's Ghost in Belleforest?», Publications of the Modern Language Association of America 77.1 (1962), p. 18–20

¹⁵ Hamlet, ed. Harold Jenkins, p. 92–95

6) Համլետը Կլավդիուսին սպանում է դիպվածաբար, որից հետո մեռնում է նաև ինքը:

Եվ ծագում է երկրորդ տրամաբանական հարցը. այդ նորամուծությունների հեղինակն ինքը՝ Շեքսպիրն է, թե դրանք, լրիվ կամ մասնակիորեն, արդեն կային միջնորդ աղբյուրում: Վերոհիշյալ առաջին հարցը որոշակի պատասխան չունի, իսկ երկրորդին հնարավոր է պատասխանել միայն թեականորեն ու մասամբ՝ հետևյալ փաստերի հիման վրա:

3) «Նախա-Համլետ» (*Ur-Hamlet*)

1589 թ. ամռանն անգլիացի երգիծաբան, թատերագիր ու բանաստեղծ Թոմաս Նեշը (1567–1601) իր մի խրթին պամֆլետում¹⁶, Քեմբրիջի համալսարանում ստացած կրթության բարձունքից ծաղրում է նրանց, ովքեր զբաղվում են «ամեն տեսակ արվեստով» (*every arte*)՝ թողած «գրագրի»¹⁷ գործը, որի համար ծնված են» (*the trade of Noverint, whereto they were borne*): Ապա նա հետևյալ բառերով ակնարկում է, թե նկատի ունի հռոմեացի փիլիսոփա, պետական գործիչ ու ողբերգակ Սենեկային (մոտ մ.թ.ա. 4 – մ.թ. 65) ընդօրինակող անգլիացի թատերագիրների. «Մոմի լույսով ընթերցվող անգլերեն Սենեկան ընձեռում է բազում լավ ասույթներ, ինչպես՝ “Արյունը մուրացիկ է” և այլն: Իսկ եթե դուք նրան մի սառնամանիք առավոտ հավուր պատշաճի աղերսեք, նա ձեզ կմատուցի ամբողջ Համլետներ, ես կասեի՝ բոլորով ողբերգական ճառեր» (*English Seneca read by candle light yeeldes manie good sentences, as Bloud is a begger, and so foorth: and if you intreate him faire in a frostie morning, he will affoord you whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speaches*¹⁸):

Մանվածապատ այս տողերը նախ վկայում են, որ 1589 թ. ամռանը կամ նույնիսկ դրանից էլ առաջ արդեն գոյություն ունեւր «Համլետ» վերնագրով պիես: Եվ քանի որ այն կապվում է Սենեկայի ու «ողբերգական ճառերի» հետ, պետք է ենթադրել, որ խոսքը ողբերգության մասին է: Ավելին,

¹⁶ Այն ուղղված է «Երկու համալսարանների ջենտլմեն ուսանողներին» և գրվել ու հրատարակվել է որպես անգլիացի գրող Ռոբերտ Գրինի (1558–1592) մի երկի առաջաբան (տե՛ս Thomas Nashe, *To the Gentlemen Students of both Universities* in Robert Greene, *Menaphon: Camila's alarum to slumbering Euphues in his melancholie Cell at Silexetra, &c*, London, 1880 (first published 1589): Նեշը և Գրինը պատկանում էին այսպես կոչված «համալսարանական ուղեղների» (*university wits*) շարքին, որոնք արհամարհական վերաբերմունք ունեին բարձրագույն կրթություն չստացած հեղինակների հանդեպ: Հայտնի են Գրինի՝ 1592 թ. գրած տողերը, ուր նա Շեքսպիրին կոչում է ‘դուրսպրծուկ ազոավ՝ գեղեցկացած մեր փետուրներով (*upstart Crow, beautified with our feathers*), ով երևակայում է, թե ինքն է «մի գավառում միակ Բեմցնցողը» (*the onely Shakescene in a countrey, որտեղ Շեքսպիրի անունով բառախաղ է*). այս մասին տե՛ս, օրինակ, Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life, Revised Edition with a New Postscript*, New York, Oxford, 1987 (first published 1977), p 151–158:

¹⁷ Մասնավորապես՝ իրավական փաստաթղթերի գրագրի

¹⁸ Thomas Nashe, *To the Gentlemen Students of both Universities*, p. 9.

հաշվի առնելով նաև քիչ հետո Նեշի արած մեկ ուրիշ ակնարկ՝ «Եզովպոսի այծիկին» (the kid in Aesop) նմանակելու վերաբերյալ, որոշ շեքսպիրագետներ եզրակացրել են, թե հատվածում անուղղակիորեն նշվում է նաև թատերգուի անունը: Դա հավանաբար Թոմաս Քիդն է (1558–1594)՝ հեղինակ, ով չէր ստացել համալսարանական կրթություն, գրագրի (scrivener, որը Նեշի օգտագործած՝ նույնպես լատինական ծագում ունեցող *noverint* բառի հոմանիշն է) որդի էր, նմանակում էր Սենեկային, իր երկերում օգտագործում նրա ասույթները և, վերջապես, ուներ kid-ին համահունչ անուն¹⁹: Բացի այդ, ինչպես կտեսնենք, մի շարք նմանություններ կան նրա «Իսպանական ողբերգության» (*The Spanish Tragedy*) ու Շեքսպիրի «Համլետ»-ի միջև:

Էլիզաբեթյան թատրոնի կարևորագույն աղբյուրներից մեկում՝ թատերական իմպրեսարիո Ֆիլիպ Հենսլոյի (մոտ 1550–1616) «Օրագրում», 1594 թ. հունիսի 9 ամսաթվով գրանցված է «Համլետ» վերնագրով մի պիեսի ներկայացում: Այն համատեղ բեմադրել են «Լորդ ծովակալի մարդիկ» ու «Լորդ սենեկապետի մարդիկ»²⁰ Նյուինգթոն Բաթթսի (որ նախկինում գյուղ էր, իսկ այժմ՝ Լոնդոնի թաղամաս) թատրոնում, և Հենսլոն այդ ներկայացումից վաստակել է 8 շիլլինգ²¹ (այսինքն՝ բեմադրությունը նրան առանձնապես խոշոր շահույթ չի բերել): Իսկ երբ մի քանի օր հետո, հունիսի 15-ից, երկու թատերախմբերը դադարել են համատեղ ներկայացում տալ, «Լորդ սենեկապետի մարդիկ» ըստ երևույթին շարունակել են այդ «Համլետ»-ը բեմադրել «Թատրոն»-ում²², ուր նրանք հանդես են եկել՝ մինչև 1599 թ. «Գլորուս» տեղափոխվելը: Սա հաստատվում է երկու տարի անց, երրորդ կարևոր վկայությամբ:

1596 թ. մեկ այլ «համալսարանական ուղեղ»՝ թատերագիր ու պամֆլետիստ Թոմաս Լոդջը (մոտ 1557–1625), հրատարակում է «Խելքի թշվառությունը» (*Wits Miserie*) բառերով սկսվող մի երկար վերնագրով պամֆլետ, որտեղ խոսում է մարդկային տարբեր հատկանիշներ մարմնավորող սատանաների մասին: Նրանցից մեկը, գրում է Լոդջը, «նույնքան գունատ

¹⁹ *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, p. 83–85.

²⁰ Թատերախումբը, որի անդամ էր Շեքսպիրը որպես դերասան, թատերագիր ու բաժնետեր, 1594 թ. մայիսից մինչև 1603 թ. մայիսի 19-ը կոչվել է «Լորդ սենեկապետի մարդիկ» (Lord Chamberlain's Men): Այնուհետև, երբ Զեյմս (Հակոբ) I-ը նրանց առել է իր հովանավորության տակ, նրանք կոչվել են «Թագավորի մարդիկ» (King's Men): Մրցակից թատերախումբը, որ նույնպես գործել է 1594 թ. մայիսից, կոչվում էր «Լորդ ծովակալի մարդիկ» (Lord Admiral's Men), իսկ հետագայում հայտնի էր նաև ուրիշ անուններով (The Oxford Companion to Shakespeare, ed. Michael Dobson & Stanley Wells, reprinted with corrections, Oxford, 2008 [first published 2001], p. 71–72): Շեքսպիրի թատերախմբի մասին մանրամասն տե՛ս Andrew Gurr, *The Shakespeare Company, 1594–1642*, Cambridge, 2011 (first published 2004):

²¹ *Henslow's Diary*, ed. R. A. Foakes, second edition, Cambridge, 2002 (first published 1961), p. 21.

²² Հմմտ. *Hamlet*, ed. George R. Hibbard, p. 13:

տեսք ունի, ինչքան այն ուրվականի դիմակը, որը “Թատրոն”-ում այնպես խղճալիորեն, ոստրեավաճառ կնոջ նման գոռում էր。”Համլետ, վրեժ լուծիր” » (looks as pale as the visard of y^e ghost, which cried so miserally at y^e Theator, like an oisterwife, Hamlet revenge²³):

Սրանք են, ահա, այսպես կոչված «Նախա-Համլետ»-ի մասին մեզ հասած վկայությունները: Այն ողբերգություն էր, որի մեջ կային «ողբերգական ճառեր» և արդեն հանդես էր գալիս գունատ դիմակով մի ուրվական՝ «Համլետ» անունով իր որդուն սրտաճմլիկ ճիչով մղելով վրեժի: Այլ տեղեկություն չունենք. «Նախա-Համլետ»-ը չի պահպանվել, ուստի այդ պիեսի բովանդակության մասին ամեն մի ուրիշ դատողություն չի կարող ենթադրությունից ավելին լինել: Երևում է՝ այն երբեք չի հրատարակվել, այլ միայն բեմադրվել է: Պարզ է նաև, որ «Նախա-Համլետ»-ը Նեշի ու Լոդջի վրա ծիծաղելի, անհեթեթ պիեսի տպավորություն է թողել: Թե ինչ աստիճանի է նրանց կարծիքն օբյեկտիվ կամ սուբյեկտիվ, չենք կարող որոշել: Մասնագետներից ոմանք, ինչպես ասվեց, այն վերագրում են Թոմաս Քիդին, սակայն կա նաև տեսակետ, թե «Նախա-Համլետ»-ի հեղինակը հենց ինքը՝ Շեքսպիրն էր և թե դա նրա երկի մի նախնական տարբերակ էր²⁴: Երկու կարծիքն էլ վերջնականապես ընդունելու կամ հերքելու բավարար փաստական հիմք չկա: Ուստի, վերադառնալով հիշյալ երկրորդ հարցին, նշենք, որ եթե այն գրել է Քիդը կամ մեկ ուրիշը, ուրեմն Շեքսպիրն առնվազն Ուրվականին ու նրա վրեժի կոչը փոխառել է «Նախա-Համլետ»-ից՝ այդ աղբյուրն օգտագործելով կա՛մ հիշողությամբ՝ բեմից իր լսածի հիման վրա, կա՛մ էլ ձեռագիր վիճակում:

Վերջապես, անհրաժեշտ է նաև ավելացնել, թե գոյություն ունի բանասերների ուշադրությունը երկար զբաղեցրած մի ուրիշ խնդիր ևս. «Նախա-Համլետ»-ի, Քիդի «Իսպանական ողբերգության» ու «Համլետ»-ի փոխհարաբերությունը: Եվ սա է հաջորդ ենթագլխի նյութը:

4) «Իսպանական ողբերգություն»

Տաղանդավոր թատերագիր Թոմաս Քիդի մասին քիչ կենսագրական տվյալներ կան: Հայտնի է, սակայն, որ նա դաժան վախճան է ունեցել: 1593 թ. մայիսի 11-ին, Լոնդոնում այլազգի բողոքական փախստականների դեմ

²³ William Shakespeare, *Hamlet: The New Variorum Edition*, ed. Horace Howard Furness, 2 vols., New York, 2000 (first published 1877), vol. 2, p. 9.

²⁴ Օրինակ՝ Andrew S. Cairncross, *The Problem of Hamlet: A Solution*, London, 1936, p. 73; Harold Bloom, *Hamlet: Poem Unlimited*, New York, 2003, p. 1: Բայց պետք է հաշվի առնել, որ, գերիշխող տեսակետի համաձայն, §Համլետի-ի Q2/F տարբերակը, իր լեզվաճանաչական հատկանիշներով, չի կարող գրված լինել 1590 թ. առաջ. տե՛ս Stanley Wells and Garry Taylor, with John Jowett and William Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion*, reprinted with corrections, New York, London, 1997 (first published 1987), p. 137–138: Այսինքն՝ եթե կորած §Նախա-Համլետի-ի հեղինակը նույնպես Շեքսպիրն էր, ուրեմն այն գրված է եղել վերջնական խմբագրությունից էապես տարբեր լեզվով:

բանասարկություններ տարածելու մեղադրանքով, Քիդին այլ հեղինակների հետ ձերբակալել են ու ահավոր կտտանքի ենթարկել²⁵: Եվ թեպետ ի վերջո նրան ազատ են արձակել, 1594 թ. օգոստոսին, երեսունվեց տարեկան հասակում, նա մահացել է²⁶:

«Իսպանական ողբերգություն»-ը²⁷ Քիդի լավագույն երկն է. այն զգալի ազդեցություն է գործել էլիզաբեթյան դրամայի վրա և մեծ ժողովրդակա-նություն վայելել՝ 1592–1633 թթ. հրատարակվելով առնվազն տասն անգամ (գրվել է մոտ 1587 թ.):

«Համլետ»-ի հետ նմանությունների մասին խոսելուց առաջ հարկա-վոր է կարճ անդրադառնալ «Իսպանական ողբերգության» սյուժեին: Այն սկսվում է իսպանացի պալատական Անդրեայի ոգու մենախոսությամբ: Նա պատմում է, թե զոհվել է պորտուգալացիների դեմ կռվում ու գնացել ան-դրաշխարհ, իսկ այնտեղից ստվերների թագուհի Պրոզերպինասն իրեն վրեժի մարմնավորման հետ վերադարձրել է երկիր: Վրեժը խոստանում է, որ Անդրեան կտեսնի իրեն սպանած Բալթազարի մահը: Վերջինս՝ իսպանացիների դեմ ապստամբած Պորտուգալիայի փոխարքայի որդին, այ-նուհետև գերի է ընկել: Նրան գերել է Անդրեայի ընկեր Հորացիոն, բայց Իս-պանիայի արքան նրան, ռազմավարի կեսի հետ, հանձնում է իր եղբորորդի Լորենցոյին: Հորացիոն սիրահետում է Անդրեայի նախկին ընկերուհուն՝ Բել-իմպերիային, Լորենցոյի քրոջը, որը չի մերժում նրան՝ մասամբ իրեն սի-րահարված Բալթազարից վրեժ լուծելու համար: Բել-իմպերիայի հայրն ու եղբայրը դեմ էին եղել նրա և Անդրեայի սիրուն, իսկ երբ Լորենցոն իմանում է, որ իր հակառակորդ Հորացիոն այժմ Բել-իմպերիայի սիրեցյալն է, Բալթազարի հետ ծածուկ սպանում է նրան ու կալանքի տակ պահում աղջ-կան: Բել-իմպերիան, սակայն, իր արյունով նամակ է գրում Հորացիոյի հորը՝ «ասպետ-մարշալ» (knight-marshal) Հիերոնիմոյին ու հայտնում մարդ-ասպանների անունները: Հորացիոյի մայրը՝ Իզաբելլան, որդու մահվան վշտից խելագարվում է և ի վերջո անձնասպան լինում: Հիերոնիմոն փորձում է արդարություն փնտրել Իսպանիայի արքայի մոտ, բայց Լորենցոն կան-խում է նրանց տեսակցությունը: Հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած Հիերոնիմոն մի պահ խելահեղության նուպա է ունենում և սկսում է դաշույնով փորել գետինը, որ, իբր, ընդերքում տեսնի իր որդու վիրավոր մարմինը: Նախատեսվում է Բալթազարի ու Բել-իմպերիայի ամուսնությունը՝ որպես պորտուգալացիների հետ հաշտեցման լավ միջոց: Մտքի սթափությունը վե-րագտած Հիերոնիմոն, մի պահ տատանվելուց հետո, ծրագրում է իր վրեժը,

²⁵ Կացարանում, որը նա կիսել էր մեկ այլ վաղամեռիկ տաղանդի՝ Քրիստոֆեր Մարլոյի (1564–1593) հետ, հայտնաբերվել է հերետիկոսական գրվածք: Կտտանքին չդիմանալով՝ Քիդն ասել է, թե այն պատկառնում է Մարլոյին, և վերջինիս նույնպես ատյան են կանչել: Մարլոն, սակայն, սպանվել է՝ նախքան նրա վերաբերյալ դատավճիռ կընդունվեր:

²⁶ Հմմտ. *The Oxford Companion to Shakespeare*, p. 248–249:

²⁷ Ձեռքի տակ ունեցել ենք հետևյալ հրատարակությունը. Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, ed. Philip Edwards, Manchester, 1983 (first published 1959):

որին պիտի մասնակից լինի նաև Բել-իմպերիան: Մարշալն առերես հաշտվում է Բալթագարի ու Լորենցոյի հետ, և որոշվում է թագավորի, նրա եղբոր՝ Կաստիլիայի դուքսի (Լորենցոյի ու Բել-իմպերիայի հոր) և Պորտուգալիայի փոխարքայի (Բալթագարի հոր) առջև ներկայացում տալ: Այդ բեմադրության ժամանակ Հիերոնիմոն մահացու խոցում է Լորենցոյին, իսկ Բել-իմպերիան՝ Բալթագարին ու ինքն իրեն: Իր արարքի պատճառը պատմելուց հետո Հիերոնիմոն ուզում է ինքնասպան լինել, բայց նրան բռնում են ու ստիպում ուրիշ խոստովանություն անել: Նա ատամներով կտրում է լեզուն, որ չկարողանա խոսել: Իսկ երբ Հիերոնիմոյին հարկադրում են գրավոր խոստովանել, նա գրիչ սրելու դանակ է խնդրում և դրանով սպանում նաև Կաստիլիայի դուքսին ու ինքն իրեն: Ողջ ժամանակ բեմի վրա մնացած Անդրեայի ոգին կատարվածի առթիվ հայտնում է իր գոհունակությունն ու Վրեժի հետ որոշում զոհերի հետմահու ճակատագիրը. բարիներին սպասում է երանություն, իսկ չարերին՝ դժոխք:

Ահա՛ այս սահմուկեցուցիչ ու արյունալի պատմության հետ են բանասերները համեմատել «Համլետ»-ն ու նշել սյուժետային հետևյալ ընդհանուր տարրերը: Երկու ողբերգության մեջ էլ բեմի վրա հայտնվում է ուրվական ու վրեժ պահանջում, վրիժառուները՝ Հիերոնիմոն ու Համլետը, խելագարվում են, իրենց առաքելությունը կատարելիս երկմտում, կանցնորվող և ինքնասպանություն գործող կանայք՝ Իզաբելլա ու Օֆելիա, դեռատի հերոսուհիների՝ Բել-իմպերիայի և Օֆելիայի սիրուն դեմ են նրանց հայրն ու եղբայրը, Անդրեան ու Համլետն ունեն «Հորացիո» անունով ընկեր, վերջում, ճակատագրական դեպքերից առաջ, Հիերոնիմոն առերես հաշտվում է Լորենցոյի ու Բալթագարի հետ, իսկ Լաերտը՝ Համլետի, և երկու պիեսում էլ տեղի է ունենում ներկայացում ներկայացման մեջ:

Այս ընդհանրությունների վրա ուշադրություն հրավիրելով՝ մասնագետները փորձել են նաև պարզել, թե որն է դրանց աղբյուրը. «Իսպանական ողբերգություն»-ը, թե «Նախա-Համլետ»-ը, այլ կերպ ասած՝ ո՞րն է ժամանակագրորեն նախորդել մյուսին: Մեծ մասամբ ենթադրվում է, որ առաջինը եղել է «Նախա-Համլետ»-ը²⁸, թեև ուրիշները կարծել են հակառակը²⁹: «Համլետ»-ի՝ Քեմբրիջի նոր հրատարակության խմբագիր Ֆիլիպ Էդուարդզը գրում է³⁰, թե «Նախա-Համլետ»-ն ու «Իսպանական ողբերգություն»-ը «հավանաբար ուղեկից պիեսներ (companion plays) էին, որոնցից հաջորդը քաջատեղյակ էր նախորդին, անկախ այն բանից՝ երկուսն էլ Քի՞դն է գրել, թե ոչ»: Առաջինը, շարունակում է նա, որոշակի աղբյուր ունի

²⁸ Տե՛ս, օրինակ, Elmer E. Stoll, 'Hamlet and The Spanish Tragedy, Quartos I and II: A Protest,' *Modern Philology* 35.1 (1937), p. 33–34 · Fredson Th. Bowers, 'The Spanish Tragedy and the Ur-Hamlet,' in *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587–1642*, Princeton, 1940, p. 95–99:

²⁹ Օրինակ՝ Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols., London and New York, 1957–1975, vol. 7, p. 17–18:

³⁰ *Hamlet, Prince of Denmark*, ed. Philip Edwards, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, 2009 (first published 1985, updated edition 2003), p. 3–4.

(Ամլեթի պատմությունը), ի տարբերություն երկրորդի: «Եթե մի պիես ընդօրինակում է մյուսին, և մեկը հիմնված է հայտնի աղբյուրի վրա, իսկ մյուսը՝ ոչ, ուրեմն զորեղ փաստարկ կա, որ աղբյուր ունեցող պիեսն ավելի վաղ է»։ Այսպիսով «Իսպանական ողբերգություն»-ը կրկնում է «Նախա-Համլետ»-ին, իսկ Շեքսպիրը, եզրակացնում է Էդուարդը, «ազդված է այդ երկու ավելի վաղ համանման պիեսներից»։

Այս դատողություններից հետո, սակայն, Էդուարդը ավելի հեռուն է գնում՝ փորձելով պարզել, թե Շեքսպիրը, բացի Ուրվականից, Բելլֆորեի գրքից բացակայող ուրիշ ինչ է վերցրել «Նախա-Համլետ»-ից: Նրա կարծիքով՝ եթե իսպանական ողբերգությունն «օգուտ է քաղել (cashied in) հին «Համլետ»-ի հաջողությունից և այն նմանակել, ուրեմն շատ հնարավոր է, որ հին «Համլետ»-ն ուներ ոչ միայն իր ներկայացումը ներկայացման մեջ, այլ նաև իր Լատերը»։ Քանզի, ասում է նա, «Իսպանական ողբերգության» մեջտեղում ծագում է «վրեժի մի երկրորդ գործողություն» (a second revenge action)՝ Հիերոնիմոյի վրեժն իր որդի Հորացիոյի համար (ինչպես Լատերի վրեժը՝ Պոլոնիոսի համար), մինչդեռ առաջին վրիժառուն Անդրեայի ոգին է (ինչպես որ Համլետը): Էդուարդը նույնիսկ վստահ չէ, թե վաղնջական լեգենդի գործողությունը Վերածննդի արքունիք տեղափոխողը Շեքսպիրն է, քանզի «Իսպանական ողբերգության» մեջ էլ «մի պրիմիտիվ արյան թշնամանք» (a primitive blood-feud) հարմարեցված է Վերածննդի արքունիքին, և դա մեզ կարող է հուշել, որ այդպես էր նաև հին «Համլետ»-ում:

Էդուարդի այս ենթադրությունները, եթե անգամ առաջին հայացքից ճշմարտանման թվան, մերժելի մոտեցման դրսևորում են: «Համլետ»-ի սյուժետային ու բովանդակային բոլոր հիմքերն անպայման ավելի վաղ աղբյուրներում փնտրել՝ նշանակում է թերագնահատել Շեքսպիրի ստեղծագործական նկարագրի ակնառու տարրերից մեկը՝ նրա վառ ու հուժկու երևակայությունը: Հարկավ, եթե սպանությունը, վրեժը, խելագարությունը, խափանված սերը, ինքնասպանությունը, վրիժառուի երկմտանքը և այլն դիտենք իբրև ընդհանուր կատեգորիաներ, վերը նշված զուգահեռներն «Իսպանական ողբերգության» ու «Համլետ»-ի միջև որոշակի են: Բայց մոտավորապես նույն կարգի նմանություններ են նկատվել նույնիսկ հույն ողբերգակ Էսքիլոսի (մ.թ.ա. 525–456) «Օրեստեյա»-ի հետ³¹, մինչդեռ որևէ փաստ կամ ակնարկ ենթադրել չի տալիս, թե Շեքսպիրը երբևէ կարդացել է այդ երկը (այնտեղ էլ, ինչպես «Համլետ»-ում, ողբերգության սկզբում հանդես է գալիս պալատի գիշերային պահակ, ով տագնապալի խավարում ինչ-որ բանի է սպասում, ամոթալի ձևով սպանվում է մեծ թագավոր, որին դավաճանել է կինը, որդուն հանձնարարվում է հոր համար վրեժ լուծել և այլն):

³¹ Այս եռերգության մեր հայերեն թարգմանությունը տե՛ս Էսքիլոս, Ողբերգություններ, հին հունարենից թարգմանեց, ծանոթագրեց և առաջաբանը գրեց Արամ Թովմյանը, Երևան, 1991, ք. 173–307:

Մի՞թե ճիշտ է իսկապես նման համարել, ասենք, Հիերոնիմոյի մի պահ տատանվելը և Համլետի հանրահայտ հապաղումը, որ Շեքսպիրի ողբերգությունն հիմքն ու էությունն է, կամ Օֆելիայի՝ զուսպ ու մեղմ զույներով նկարագրված (և դրա շնորհիվ՝ առավել հուզիչ) վախճանն ու Իզաբելլայի ամպագոռ, ցուցադրական ինքնասպանությունը, երբ նա գալիս է այգի, ուր սպանվել է որդին, նզովում այնտեղի բոլոր ծառերը, բույսերը, ծաղիկները, բողբոջներն ու տերևները, իր արգանդը և ապա խոցում այն կուրծքը, որ կերակրել էր Հորացիոյին (ի դեպ, երկու ինքնասպանության տեսարանում էլ առկա են բույսեր, որ նույնպես «նմանություն» է): «Իսպանական ողբերգություն»-ը և «Համլետ»-ն իրենց բնույթով, նպատակով ու գեղագիտական հատկանիշներով միանգամայն տարբեր գործեր են, և դրանց միջև նկատված՝ որոշ դրվագների ու հասկացությունների համատեղելիությունը բավարար չէ Շեքսպիրի երկի վրա Քիդի գործած լուրջ ազդեցության մասին խոսելու համար: Եվ անշուշտ բաց է մնում այն հարցը, թե, ուրվականից ու լեգենդի նախնական սյուժեից բացի, «Նախա-Համլետ»-ն ուրիշ ինչ էր պարունակում, որ փոխառել է Շեքսպիրը (եթե ինքը չի եղել դրա հեղինակը): Այս առումով տեղին է ընդգծել, որ «Նախա-Համլետ»-ը վերականգնելու բազում փորձերից ոչ մեկը չի արժանացել ընդհանուր հավանության³²:

Հետաքրքիր է վարվել Հարոլդ Ջենքինզը՝ փաստացի ու հնարավոր զուգահեռները նշելուց հետո առաջարկելով Քիդի պիեսը քննել նաև հակառակ ուղղությամբ, այսինքն՝ պարզելու համար, թե «Նախա-Համլետ»-ն ինչ չի՝ բովանդակել³³: Կառուցվածքային մակարդակում, ասենք, Գերեզմանափորն ու ծովահենները, ինչպես նաև իր սենյակում կար անող Օֆելիային Համլետի «խելագար» այցելության ու Կլավդիուսի աղոթքի տեսարաններն, ամենայն հավանականությամբ, իր՝ Շեքսպիրի հորինածն են: Իսկ երբ, խնդրի երևութական կողմը զանց առնելով, երկու պիեսների բովանդակությունն ու կերպարները համեմատում ենք ըստ էության, հստակ է դառնում, որ Քիդին հատուկ է արտաքին տպավորչությունը (եթե ռուսերեն բառ օգտագործենք՝ эфффектность), և նա մեծ մասամբ չի թափանցում մարդկային բնության խորունկ շերտերը, ինչպես այդ անում է Շեքսպիրը: Ջենքինզը զանազան օրինակների շարքում նշում է Հիերոնիմոյի ու Համլետի մենախոսությունները: Առաջինի խոսքում՝ «հռետորական ու վերամբարձ (histrionic), եթե չհաշվենք հատուկենտ «ասացվածներ», քիչ կան կյանքի ու մահվան մասին այնպիսի մտորումներ, որ առաջ է բերում Համլետի վարանմունքը»: Քիդի կերպարները, առանձին բացառություններով, ստատիկ են, միակողմանի ու թատերային, մինչդեռ «Համլետ»-ում նույնիսկ անկարևոր Բեռնարդոն օավելի շատ կյանքին է պատկանում, քան բեմին:□

³² Այդպիսի փորձեր են, օրինակ, Charlton M. Lewis, *The Genesis of Hamlet*, New York, 1907, p. 64–76; Henry D. Gray, 'Reconstruction of a lost play,' *Philological Quarterly* 7 (1928), p. 254–274 · Virgil K. Whitaker, *Shakespeare's Use of Learning*, San Marino (Calif.), 1953, p. 329–346:

³³ *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, p. 98–101:

Որպես կենդանի ու զարգացող երկրորդական կերպարի տիպական օրինակ Ջենքինզը հիշատակում է կրտսեր Ֆորտինբրասին: Սկզբում նրա մասին լսում ենք, երբ կռվի է պատրաստվում Դանիայի դեմ՝ հոր կորցրած հողերը վերանվաճելու համար (I.1.98–107), հետո հանկարծ նրա արշավանքն ուղղվում է լեհերի դեմ (II.2.69–75), և նրա հավաքած «անհող ստամբակները» վերածվում են կանոնավոր բանակի, իսկ ինքը՝ տաքցլուխ պատանին՝ հասուն զորավարի (IV.4.1–14), որ ի վերջո դառնա Դանիայի գահի արժանի ժառանգորդ (V.2.360–361):

«Համլետ»-ը Շեքսպիրի այն երկերից է, որտեղ նրա հախուռն դրամատուրգիան ու մտքի անդադար թռիչքը նկատելի են ամեն քայլափոխի: Եվ սա հասել է մի աստիճանի, երբ որոշ մանրուքներ ու անէական հակասություններ վրիպել են հեղինակի ուշադրությունից: Նրա համար կարևոր չէ, օրինակ, որ իր գլխավոր հերոսը մե՛րթ պատանի է (youth, I.5.38 և այլուր)՝ Վիտտենբերգում սովորող ուսանող, մե՛րթ էլ երեսունամյա այր (V.1.138–155), որ ուղիղ կեսգիշերին Ուրվականի հայտնվելուց ու որդու հետ նրա խոսակցությունից կարճ ժամանակ անց հանկարծ արդեն զգացվում է վաղորդյան սյուքը (I.5.58), և տեսիլքն ստիպված է հեռանալ, որ Պոլոնիոսն Օֆելիային հրամայում է իր հետ գնալ թագավորի մոտ (II.1.117), բայց քիչ անց Կլավդիոսի առջև հայտնվում մենակ (II.2.40), որ Օֆելիան ասում է, թե արքան մահացել է «երկու անգամ երկու ամիս առաջ» (III.2.124), իսկ Համլետն անմիջապես հետո խոսում է պարզապես «երկու ամսվա» մասին (III.2.126–127) և այլն: Նման անհետևողականությունն առհասարակ բնորոշ է Շեքսպիրի ստեղծագործական տարերքին: Հենց այդ տարերքն է, որ ուստրեավաճառ լաչառ կնոջ պես ծղրտացող կերպարին վերածել է վեհաշուք ու առեղծվածային Ուրվականի, իսկ «բռերով ողբերգական ճառերը»՝ Համլետի մենախոսությունների: Եվ այս ամենը գիտակցելուց հետո հարկ չկա ջանք դնել՝ մի կորած «նախա»- պիեսում ու, առավել ևս, «Իսպանական ողբերգության» մեջ «Համլետ»-ի հնարավորին չափ շատ նախադրյալներ բացահայտելու վրա: Հին սկանդինավյան սագան՝ այս կամ այն գրական մշակմամբ, և հարակից որևէ աղբյուր՝ Քիդի երկը թե մեկ ուրիշը³⁴, Շեքս-

³⁴ Բացի «Համլետ»-ի հիմնական աղբյուրներից, որոնց մասին խոսվեց, մատնանշվում են նաև մի քանի երկրորդականները, օրինակ՝ այն դրվագի համար, երբ Համլետն ասում է, թե որոշ «մեղսոտ արարածներ», լավ բեմադրությունից ազդվելով, խոստովանել են իրենց հանցանքը (II.2.583–587): Բանասերները (Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources*, vol. 7, p. 38 և այլք) դրա հիմքում տեսնում են մի անհայտ հեղինակի «Ձգուշացում գեղեցիկ կանանց» (*A Warning for Fair Women*) պիեսը, որը 1599 թ. բեմադրել է Շեքսպիրի թատերախումբը: Այնտեղ ամուսնու սպանած մի կին դիտում է շրջիկ դերասանների ներկայացում, ուր այրասպան հերոսուհուն հանգիստ չի տալիս ամուսնու ուրվականը: Դրանից ցնցվելով՝ հանդիսատես կինը խոստովանում է իր մեղքը (տողեր 2037–2048): Նշվում է նաև աղբյուր «Գոնզագոյի սպանությանե համար» (Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources*, vol. 7, p. 28–34): Պատմում էին, թե Ուրբինոյի դուքս Ֆրանչեսկո Մարիա I դելլա Ռովերեն՝ մահացած 1538 թ. հոկտեմբերին, դավադրության զոհ էր դարձել:

պիրի համար չեն եղել ավելին, քան հումքային զանգված: Իսկ այդ տարաբնույթ զանգվածից նա կերտել է մի անճանաչելի կոթող, որի հետևում հաճախ չի նշմարվում նյութի սկզբնական, նախաշեքսպիրյան վիճակը:

Арам Топчян

ОБ ИСТОЧНИКАХ «ГАМЛЕТА» ШЕКСПИРА

Историю принца датского сам Шекспир не сочинял. В первоначальном варианте это древнескандинавская сага, включенная в книгу «Деяния датчан» (1200) Саксона Грамматика. Возможно, история была знакома Шекспиру во французской переработке Франсуа де Бельфоре. Существовала также пьеса неизвестного автора (так называемый «Прото-Гамлет»), где фигурировал призрак и побуждал героя по имени Гамлет (своего сына?) мстить. Кроме того филологи заметили параллели с «Испанской трагедией» Томаса Кида. В статье рассматриваются фактические и возможные связи «Гамлета» с указанными источниками и подчеркивается тот факт, что Шекспир до неузнаваемости изменил жестокую и примитивную скандинавскую легенду.

Арам Топчян

ON THE SOURCES OF SHAKESPEARE'S HAMLET

The story of the prince of Denmark was not invented by Shakespeare himself. It was originally a Scandinavian saga included in Saxo Grammaticus' *Gesta Danorum* (1200). Perhaps Shakespeare was familiar with this story through its reworked French version by François de Belleforest. There also existed a play (the so-called *Ur-Hamlet*) by an unknown author, in which a ghost prompted a character named Hamlet (his son?) to revenge. Furthermore, scholars have noticed parallels with Thomas Kyd's *Spanish Tragedy*. This article discusses the actual and possible relations be-

Իբր, դքսուհու ազգական Լուիջի Գոնցագայի դրոմամբ, դքսի սափրիչը նրա ականջները թույն էր լցրել (ինչպես որ նրան կտտանքով ստիպել էին խոստովանել): Շեքսպիրն այդ պատմությունից նախ փոխառել է սպանության տարօրինակ ձևը և ապա՝ ներկայացման նյութը. Գոնցագան, իբրև Գոնզագո, հանցագործից վերածվել է զոհի, որը ոչ թե դուքս է, այլ թագավոր (թեև Համլետը նրան «դուքս է կոչում. III.2.232), Լուիջին դարձել է Լուցիանուս և այլն: Ենթադրվում է անգամ, թե նույն Ֆրանչեսկո Մարիան նախատիպ է ծառայել նաև Ուրվականի արտաքինի համար: Ֆլորենցիայի Ուֆֆիցի պատկերասրահում պահվում է Տիցիանի վրձնած նրա փառահեղ դիմանկարը՝ մորուքավոր, գրահով, սուրը կողքից կախած, աջ ձեռքին մական, իսկ հետևում՝ երեսկալը բարձրացրած սաղավարտ: Շեքսպիրը կարող էր իր գրավոր աղբյուրում տեսած լինել նկարի մի փորագիր ընդօրինակություն: Վերջապես, ուսումնասիրվել են նաև «Համլետ»-ի և այլ աղբյուրների միջև հնարավոր «ոչ մակերեսային», խորքային նմանություններ: Օրինակ՝ մի մասնագետ խոսում է Սենեկայի ազդեցության մասին: Բայց հոռմեացի ողբերգակն, ըստ նրա, ավելի շուտ «ձևավորել» է Շեքսպիրի երկի «ենթակառուցվածքը, ներքին տրամաբանությունն ու մտահղացումը, քան մակերևույթը» (Robert S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford, 1992, p. 33): Դատողությունների ու ասույթների զուգահեռներ են նշվում Միշել դը Մոնտենի «Փորձեր»-ի հետ:

tween *Hamlet* and the mentioned sources; it is emphasized that Shakespeare has unrecognizably changed the cruel and primitive Scandinavian legend.

РЕЦЕПЦИЯ ШЕКСПИРА В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ ШТЮРМЕРОВ

В эстетике штюрмеров Шекспир рассматривается в контексте гения-творца. Культ Шекспира тесно связан с общими идеалами эпохи и органически вытекает из проблематики индивидуализма "Бури и натиска". В Шекспире молодые штюрмеры видели своего учителя, пример создания совершенных творческих образцов, величайшую силу творческого гения.

Первые сведения о Шекспире на немецком языке опубликованы в 1715 году в словаре Менкена ("Menkens compendiöses Gelehrten-Lexicon"), затем в 1732 году в справочнике Бойтена. В 1741 году Каспар Вильгельм фон Борк, посол Пруссии в Лондоне, публикует первый немецкий перевод драмы Шекспира "Юлий Цезарь". Он, вероятно, даже не предполагал, какое значение будет иметь этот факт для духовного развития нации. Отношение Готтшеда, Бодмера, Брейтингера, Николаи, Элиаса Шлегеля к Шекспиру не создавало особо позитивного с точки зрения понимания и освоения творчества Шекспира в истории немецкой литературы. Лишь великий немецкий просветитель Лессинг закладывает основы научного изучения Шекспира в Германии, борется с педантизмом Готтшеда и пытается доказать близость творчества Шекспира к образцам античной драматургии. Он призывал немцев изучать и глубоко творчески осмысливать произведения великого английского драматурга. Лессинг видит в Шекспире великого драматического поэта, художника человеческой души, но считает неприемлемой сценическую архитектуру драм Шекспира. В 1759 году, в своем 17-м письме о литературе, Лессинг отмечал, что Шекспир как художник лучше достигает своей цели, чем французские драматурги, однако великий немецкий просветитель пока еще стоял на позициях эстетики классицизма. Он признавал в драматическом искусстве общие для всех времен и народов законы, сформулированные в "Поэтике" Аристотеля.

Для понимания и освоения Шекспира в штюрмерской эстетике большое значение имеют теоретические труды Гамана и Герстенберга. "Знаменательные мысли Сократа" Гамана ("Sokratische Sehenswürdigkeiten") изданы в 1759 году. Спустя год выходит немецкий перевод книги Юнга, а в 1766-1790 гг. – труд Герстенберга. Его труд о Шекспире издан в 1767 году. Гаман в своем труде развивает известное положение Юнга об оригинальном творчестве, закладывая тем самым основы

штюрмерской эстетики. Именно Юнг считал Шекспира оригинальным гением, который следует только природе, а не нормативным законам. По мнению Юнга, гений так же отличается от разума, как волшебник от хорошего строителя. Гений может нарушить законы, правила, чтобы достичь высшей цели. Шекспир, по мнению Юнга, изучил книгу природы и человечества. Под влиянием Юнга, Гаман осмысливает Шекспира как "оригинального гения", подчиняющегося только природе и своему поэтическому дару.

Герстенберг в 1767 году в своем труде "Опыт о сочинениях Шекспира и о гении" выступает против традиционной критики Шекспира в Германии, рассматривавшей творчество великого английского драматурга на основе образцов и правил греческой драмы. По его мнению, драма Шекспира не есть драма древних, поэтому такое сравнение принципиально невозможно. Герстенберг ищет и находит у Шекспира совершенно иное, а именно – универсализм поэтического мировоззрения, объемлющий человека, мир и все в этом мире. По мнению Герстенберга, все отдельные способности человеческой души, которые можно назвать поэтическим гением, соединяются в Шекспире и создают одно "великое целое". Герстенберга пленяет реализм Шекспира – изображение человеческой жизни и характеров во всем их многообразии, описание нравов, смелые картины духовной и физической жизни, нравственной природы человека. Для Герстенберга важны общие идейные принципы, эстетическая основа драмы и поэтическое вдохновение в творческом процессе. Он критикует виландовские переводы Шекспира. "Шекспиризм" Герстенберга опережает эстетику штюрмеров, их стремление изображать в художественных произведениях абстрактного "сильного человека", его страсти и природную экспрессивность.

В теории "Бури и натиска" теоретическое осмысление Шекспира, как гениального и оригинального художника, опирается на дискуссии их предшественников и современников. Оно формируется в литературно-теоретических комментариях и рецензиях на художественные произведения самих штюрмеров. Это нельзя считать аналогией трудов ученых-исследователей. Молодое поколение художественно выражает свои восторженные эмоции в теоретических трактатах и связывает все это с задачей создания немецкой национальной литературы и борьбой против рационалистической эстетики, чтобы вначале теоретически утвердить свои новые эстетические положения.

16 октября 1771 года Гёте и его друзья объявили в Страсбурге "Днем Шекспира". Гёте в "Поэзии и правде" вспоминает Страсбургское общество и культ Шекспира. Он сравнивает отношение молодого

поколения к творчеству Шекспира с отношением человека к Библии. Гёте говорит о всеобщем воодушевлении, царившем в кругу представителей молодого поколения, когда они "с радостью" воспринимали Шекспира, пытались подражать ему и не критиковать его. Начиная с Гамана, для Гердера и штюрмеров Шекспир – по преимуществу великий поэт, выразитель человеческой души, настроения, страстей. Штюрмеры считают его символом "общей человечности", титаном, Прометеем, сильной личностью, идеалом, которому следует подражать. Шекспир для них является олицетворением жизненной мудрости, опыта, а произведения его – источником познания мира во всем его многообразии, со всеми индивидуальными проявлениями внутренней и внешней жизни человека.

В понимании и восприятии Гердером Шекспира большая роль принадлежит влиянию взглядов Гамана.¹ Имя Шекспира появляется в "Дневнике путешественника" Гердера, где он, рассматривая вопросы трагедии и комедии, приходит к заключению, что характеры должны отличаться в зависимости от того, к какой национальности они принадлежат, что драматический писатель должен, подобно Шекспиру, отразить постепенное развитие характеров в согласии с законами природы.

На раннем этапе творчества Гердер изучает произведения Шекспира параллельно со старинными народными песнями и балладами. Интерес к творчеству Шекспира проявляется и в переводах, которые Гердер прилагает ко второй книге своего сборника народных песен. В 1774 году Гердер создает лирическую драму "Брут", которую замыслил как музыкальную драму (на эту тему Фридрих Бах создал музыку). В письмах к Каролине Флахсланд Гердер обращает её внимание на "пьесы" Шекспира. Эти несколько писем к Каролине полны указаний на отдельные достоинства произведений Шекспира. В письме к Мерку Гердер говорит о своем "неудержимом" стремлении к изучению творчества Шекспира. В этих письмах ясно излагается мысль Гердера о том, что каждое произведение Шекспира – целая философия и что по своей поэтике он является антиподом французской драмы. Каждое из его произведений содержит в себе философию человеческих страстей. Таково же содержание бесед Гердера в страсбургский период. Под влиянием Гердера Гёте приступает к переводу сонетов и песен Шекспира, начинает изучение эльзасских народных песен. У Гердера в этот период складываются определенные взгляды о своеобразии произведений Шекспира, их специфическом характере, художественных

¹ Dobbek, W. Herder und Shakespeare. In: Shakespeare Jahrbuch 91. 1955. S. 19-51.

достоинствах. Он убеждает Гёте в высокой ценности этих произведений. Как отмечал Гёте в "Поэзии и правде" в связи с историей литературы, для того, чтобы получить представление о духовных устремлениях молодежи страсбургского кружка, достаточно ознакомиться со статьей Гердера о Шекспире и "Заметками о театре" Ленца.

Мысли Гердера о Шекспире собраны воедино в написанной в 1772 году статье "Шекспир". Она стала этапным явлением в развитии штюрмерского эстетического мышления, т.к. здесь впервые и в то же время полностью были изложены теоретические позиции Гердера по вопросам литературы. Это был "voller Herzerguss", что вполне логично, т.к. для находящейся на подъеме немецкой бюргерской литературы это был "Kristallisationspunkt"². Уже во вступлении Гердер с типично штюрмерской эмоциональностью представляет образ гениального творца³. Гений, по мнению Гердера, стоит выше философа, художник-творец не является теоретиком или аналитиком. На протяжении долгого времени Шекспир оценивался по степени нарушения им догматических правил. Для Гердера Шекспир – это подлинный поэтический гений; он ищет в монологах Шекспира лирический характер, чувствительность, страсти. Существенным для Гердера было то, что Шекспир использует факты истории Британии в фабуле художественных произведений. Достоинство Шекспира, по мнению Гердера, заключается не только в колорите, но и в широком, поразительном построении фабулы, в замысле драмы. "...Он создал одно великолепное дело из всех... людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей! Перед ним была история, фабула, действие, и Шекспир взял историю такой, как она предстала перед ним, и силой своего творческого гения соединил самые различные вещи в одно чудесное целое"⁴. Для Гердера произведения Шекспира – это "драматическая история", история мира, природы, человечества. Нарушение Шекспиром драматических правил и законов – не недостаток, а достоинство, необходимость которого определялась особенностями его произведений. В статье о Шекспире Гердер впервые попытался объяснить различное происхождение греческой и английской драмы и тем самым подготовил штюрмерам прочную историческую почву для понимания Шекспира. Гердер в своей статье дает анализ

²Hennig, H. Herders Shakespeare-Aufsatz von 1801-1802. Mit Bemerkungen zur Dramentheorie. In: Herder Kolloquium 1978. Weimar, 1980. S. 365-369.

³ Herders Sämtliche Werke in 33 Bänden. Bd. V. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1881. S. 208.

⁴ Гердер, И. Г. Избр. соч. М. – Л.: Худ. лит-ра, 1959. С. 11-12.

греческой и французской драмы опять-таки на исторической основе, считая, что драматургия проходит различные стадии развития. Уже в начале статьи чувствуется историко-генетический метод гердеровского анализа. По его мнению, драмы Софокла так же далеки от Шекспира, как небо от земли; и это потому, что они имеют совершенно различное происхождение, развиваются в разных исторических условиях и принадлежат к различным и в то же время совершенно равноправным с точки зрения художественного совершенства типам⁵.

По мнению Гердера, греческая трагедия возникла из торжеств в честь Диониса, дифирамбов, мимических танцев. Отсюда вытекают её особенности. Единство места определялось неподвижным фоном действия, храмом или дворцом, единство времени – постоянным пребыванием на сцене хора, простота и единство действия – простотой мифологической фабулы. Характер их правил не был искусством. Это была сама природа. Единство места, времени, действия было для них естественным законом, вытекавшим из сущности драмы. Целью греческой трагедии было "потрясение души", античный театр был важным для всей страны учреждением, на которое возлагалась большая воспитательная функция. Перенести дух Шекспира на французскую сцену невозможно, это все равно, что лишить растение родной почвы, родных соков, сил, индивидуальных свойств, отнять дыхание, душу. Подлинная иллюзия достигается только правдивым, творческим изображением истории.

В современных условиях, по мнению Гердера, изменились все условия развития искусства – нравы, политический строй, вера, язык, музыка. Поэтому следование греческим образцам всегда превращается в механическое подражание. Несмотря на внешнее сходство с трагедией Софокла, драматургическая форма французского классицизма – всего лишь механическая копия греческой. Какова же польза от такого внешнего сходства? – вопрошает Гердер. Все было бы совершенно по-другому, если бы новая нация вместо слепого подражания создала собственную драму, соответствующую её природе, нравам, традициям, так же как греки создали свою драму из античного хора, – пусть даже эта новая драма возникла бы из карнавального зрелища или кукольной комедии. Именно так и поступили англичане. Шекспир своей творческой силой преобразовал реальный мир в "одно изумительное целое".

Наделенный гениальным даром, Шекспир производит такое же впечатление, как и древние греки, вызывая страх и сочувствие. Несмо-

⁵ Herders Sämtliche Werke in 33 Bänden. Bd. V. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1881. S. 220.

тря на то что между произведениями Шекспира и Софокла мало сходства, они родственны друг другу. Шекспиру не пришлось иметь дело с народом, обладающим таким открытым характером, какими были древние греки. В английской истории ему трудно было отыскать простоту. Несмотря на это, опираясь на национальный материал, он даже "из плохой глины" сумел создать свои изумительные творения. У Шекспира перед глазами были национальные обычаи, поступки, склонности, исторические традиции, которые вовсе не так просты и наивны. В его произведениях главное – не единство действия, а единство событий, что обуславливает художественное единство. Оно возникает из того чувства, которым проникнуто действие. В его пьесах отражается история человечества в драматургической форме. По мнению Гердера, Шекспир обладал изумительным даром, – способностью объединить целый мир совершенно различных явлений в одно целое. Вместо простоты античного общества Шекспир жил в условиях многообразия общественных сословий, обычаев, мыслей, разнообразия народов. Его "изумительное целое" создается из единства народов, сословий, королей, шутов. Замена единства действия греческой драмы единством "событий" у Шекспира охватывает целый мир "драматической истории", столь же величественный и глубокий, как сама природа. Создается единая, целая, грандиозная картина, грандиозная живая иллюзия. Гердер приводит примеры из пьес Шекспира ("Гамлет", "Макбет", "Отелло"), показывающие, как великий английский драматург переносил каждое отдельное действие, отдельный факт в живую сферу, в нужное место и время, достигая этим высшей естественности. Единство места и времени во французском классицизме выражало абстрактно-лирический характер духовного конфликта драмы, развившегося как бы вне времени и пространства. Реализм же Гердера проявился в новом понимании места и времени: для него это – индивидуальная характеристика действия и в то же время необходимый элемент художественного впечатления.

По мнению Гердера, Шекспир широко использовал особенности времени и места действия и создавал каждую пьесу как особый мир. Говоря о единстве времени, Гердер отстаивает право на существование в художественном произведении поэтического вымысла, который опирается на реальность мечты, духовную жизнь, но все же остается отражением реальной жизни. Действие, полное чувства, может создать в пьесе "иллюзию подлинности". Он говорит о "парении духа", переносящем человека в "романтическую комнату возлюбленной". Дух, возвышающийся над вселенной и временем, преодолевает "бескрайние пространства и страны". И здесь также верность природе является

основой творчества Шекспира. Шекспир, по мнению Гердера, был верен природе в том смысле, что в его драматургии исторические факты и судьбы людей должны были соответствовать месту и времени, в которых развивались. Поэтому Шекспир, с точки зрения Гердера, является драматургом нового времени. Каждая его драма – это драматический микрокосмос, отдельный мир, где все проникнуто единой мыслью. В драмах Шекспира воссоздается дух истории в самом высоком смысле этого слова. Его драмы имеют не поэтический, а историко-философский характер. Для Гердера существенно и важно то, как постигает и изображает Шекспир происходящие в глубине души человека события, познавая которые читатель как бы ощущает закон необходимости и на основе видимых причин может предвидеть, какой будет развязка. Шекспир дает целостную картину событий с помощью "глаз фантазии". Гердер восхищен способностью Шекспира создавать "иллюзию", его творческой гениальностью, позволяющей ему отобразить весь многообразный мир с поразительной точностью.

В этой статье Гердера понимание "гения" связано с пантеизмом Спинозы⁶. Соображение Гердера о том, что драматический мир Шекспира можно сравнить с "Riesengott der Spinoza", становится фактически программным положением "Бури и натиска". У штюрмеров мировой принцип кристаллизуется в Шекспире и Спинозе как в мировых исторических индивидуумах.

На примере Шекспира Гердер показывает глубокое диалектическое понимание художественного единства. Драма Шекспира является для него сложным художественным целым со своими многообразием и противоречиями, отражающими сложность и противоречия объективной исторической действительности. Согласно Гердеру, художественное произведение – это единый организм, в котором каждая часть имеет самостоятельное значение и в то же время подчиняется единству целого, его внутреннему назначению. Единство в драмах Шекспира Гердер воспринимает как единство эмоционального колорита, основное чувство в каждой его пьесе – "мировой дух". По мнению Гердера, задача истинной трагедии состоит в изложении такой фабулы, взятой из человеческой жизни, в которой человеческие страсти – результат характера. Гердер считает, что шекспировские характеры "цельны, едины, индивидуальны". Каждый из них является для поэта

⁶ Stellmacher, W. Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang. In: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt 1985. S. 112-143; Blinn H. Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Hrsg. von H. Blinn. Berlin 1982. S. 31.

одновременно и целью, и средством. В совокупности своей они создают "звучание его оркестра". Гений должен совмещать индивидуальность и условия возникновения этой индивидуальности. Быстрая смена сцен, большое число действующих лиц у Шекспира совершенно закономерны, т.к. для него только динамика развития событий могла быть природой. Он может охватить сотни сцен, вдохнуть в них животворящее дыхание, привлечь сердца, страсти, души. Гений – "слуга истории и природы". Для Гердера в драматургии Шекспира главное – не преданность эстетическим принципам, а способность великого драматурга к художественным обобщениям, позволившая ему создать картину целой эпохи. Шекспир для Гердера – "Dramatischer Gott", а творчество его – "Geschichte der Welt"⁷. Любая пьеса Шекспира является в самом широком смысле "Историей", которая приобретает только в большей или меньшей степени оттенки трагедии, комедии и т.п. "Но краски так постепенно, так неопределенно расплываются и переходят в бесконечность, что в конце концов каждая пьеса остается и должна остаться тем, что она и есть на самом деле: историей, героическим и государственным действием, как понимали в средние века, или законченным, имеющим определенный объем изображением мирового события, человеческой судьбы"⁸. По Гердеру исторические пьесы представляют собой синтез поэзии и истории, социального и индивидуального.

Особенно восхищает Гердера "тотальное" восприятие действительности Шекспиром. Эта "Тотальность" ("Totalität") рождается в творчестве Шекспира из диалектического единства целого и части⁹. Эта диалектичность восприятия мира влечет за собой диалектичность в творческом микрокосмосе Шекспира.

Понятие "эстетической тотальности" возникает у Гердера из единства эстетической и историко-философской концепции. Тотальность исторического мира, отраженного в драмах Шекспира, была для штюрмеров демонстрацией единства и внутренней каузативности исторической действительности. "Тотальность" драматургии Шекспира была в то же время не только эстетическим вопросом, но и осмыслением нового буржуазного человека: в этом объединилась проблема восприятия мира через посредство художника; это была проблема

⁷ Herders Sämtliche Werke in 33 Bänden. Bd. V. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1881. S. 236.

⁸ Гердер, И. Г. Избр. соч. М. – Л.: Худ. лит-ра, 1959. С.22.

⁹ Stellmacher, W. Grundformen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt 1985. S. 117.

художника-творца. Здесь обнаруживалось стремление к познанию мира. Шекспир служил для молодых штюрмеров примером того, как следует связывать литературу с жизнью. Он дал образцы для создания национальной литературы. В изучение драматургии Шекспира Гердер вносит глубокое понимание историзма: главным для него в драматургии Шекспира является не использование каких-либо эстетических принципов, а дар художественного обобщения, позволяющего отобразить картину эпохи. Гений Шекспира – слуга истории и природы. Он сочетает в себе индивидуальность и условие возникновения этой индивидуальности – время и место. Анализ драматургии Шекспира фактически служит для Гердера средством, позволяющим ему сделать обобщающие выводы относительно поэзии и вообще литературы. Он особенно не углубляется в рассмотрение вопросов жанровой специфики драматургии.

В 1775 году в труде "Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, der er geblüht" Гердер вновь подходит с исторической меркой к рассмотрению гения Шекспира: "Shakespeare! Shakespeare! – ruft man immer – und was denn Shakespeare! Hatte Shakespeare keinen Geschmack, keine Regeln? Mehr, als jemand, nur es war Geschmack seiner Zeit, Regeln... Der wahre Geschmack würkt durch Genies, und ein edles Genie ist, wie ein Stern im Dunkeln. Licht strahlt nur Licht ab, Sonne nur Sonne!"¹⁰

Позиция Гердера в отношении Шекспира показывает, что культ великого английского драматурга был тесно связан с общими идеалами штюрмерской эпохи, полностью определяя сущность понимания индивидуальности и гения в штюрмерской эстетике.

Гёте еще до знакомства с Гердером интересовался Шекспиром. Уже в лейпцигский период, в 1766 году, он познакомился с антологией Дода.

В своей статье "Ко дню Шекспира", опубликованной в 1771 году, Гёте предстает восторженным поклонником Шекспира. Он стремится сделать великого английского драматурга союзником в отстаивании штюрмерских идеалов, в борьбе против социальной и эстетической ограниченности. Несмотря на формулировку чисто теоретических положений, Гёте здесь, по преимуществу, все же остается художником.

Гёте видит в Шекспире художника, отразившего в своей драматургии жизнь, полную напряженных катаклизмов, воплотив её в таких могучих характерах, которые могут считаться олицетворением самой

¹⁰ Herders Sämtliche Werke in 33 Bänden. Bd. V. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1881. S. 563.

природы. С типично штюрмерской эмоциональностью говорит Гёте об "ощущении" Шекспира, его "предчувствии". Прочтение первого произведения Шекспира было для него равносильно прозрению. Молодой штюрмер чувствует жизнь, его существование "помножено на бесконечность", все для него ново. Незнакомый, "необычный свет" гениального Шекспира слепит ему глаза; после прочтения Шекспира он ощущает себя самого. Это – радость молодого художника, освободившегося от эстетических норм и законов, нашедшего в гении Шекспира великого единомышленника.

Гёте, подобно Гердеру, сопоставляет театр Шекспира с греческим театром и рассматривает их как два равноправных типа драматического искусства, возникшие в различных условиях развития культуры. Французский же классический театр представляет собой всего лишь механическое подражание античным образцам. Гёте смеется над французом, нарядившимся в греческий панцирь, который ему велик и слишком тяжел. Французские трагедии, по его мнению, не что иное как самопародия: они все похожи друг на друга и все одинаково скучны. "Шекспировский театр – это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед нашими глазами... все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки... где вся своеобычность нашего "Я" и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого".¹¹ Гёте указывает на наличие организующего центра в драмах Шекспира, каковым является коллизия: между свободой воли и необходимостью шествия "целого". Это фактически есть спинозистская основа концепции конфликта драмы, которая ощущается также в восприятии Гердером Шекспира.

Шекспир пленяет Гёте также созданием драматургических характеров – неповторимых индивидуальностей. Шекспир творит своих людей подобно Прометею, но в колоссальных масштабах, поэтому мы не узнаем их, но когда Шекспир оживляет этих людей дыханием своего гения, мы уже чувствуем их сродство. Для Гёте высший критерий художественности познается в сравнении с природой. "...Природа, природа! Что может быть больше природой, чем люди у Шекспира!" В теоретическом мышлении Гёте уже появляется "прометеевская тема": "Да, Шекспир соревновался с Прометеем! По его примеру, черта за чертой, создавал он своих людей, но в колоссальных масштабах... и затем оживил их дыханием своего гения, это он говорит их устами, и мы невольно узнаем их сродство". Гёте ясно видит диалектику мышления Шекспира, проявляющуюся в его художественном творчестве. Он

¹¹ Гете, И. В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 337-338.

говорит о сложных жизненных связях, о зле как оборотной стороне добра и необходимом условии существования добра и "целостного", – так же, как холодные и жаркие полосы необходимы для существования на Земле умеренных поясов. В отношении Гёте к Шекспиру особенно важно понимание внутренней связи идеи и художественной формы в его творчестве, что следует признать крупным достижением штурмерской эстетики. Поэтому Шекспир был для Гёте "unschätzbare Vorbild".¹² Интерпретацию Гёте и штурмерами творчества Шекспира можно рассматривать как ломку канонов художественной культуры монархического государства с позиций демократического искусства.

Культ Шекспира мощно заявляет о себе в сочинениях Ленца – одного из теоретиков "Бури и натиска". Гёте в своих воспоминаниях называл его борцом с театральными традициями, желавшим всё изменить "по-шекспировски". В своем труде "Заметки о театре" Ленц, подобно Гердеру и Гёте, противопоставляет классицистическому театру шекспировский "театр природы". Природа для него многообразна, она не повторяется, поэтому и художник должен, подобно природе, полностью охватить и передать эти сложные жизненные явления. Таким гениальным художником, разнообразным как природа и никогда не создававшим шаблонных образов, Ленц считает Шекспира. Ленца интересуют не только вопросы исторического генезиса драматургии Шекспира, но прежде всего – внутренние движущие реалистические принципы творчества великого английского драматурга. Вместо единства действия Ленц выдвигает принцип "единства интересов". Шекспир, согласно Ленцу, это гениальный художник, создавший свой театр "для всего человечества". В этом театре всем доступны "радость", "удивление" и возможность "увидеть самого себя". Шекспировские короли и королевы не стесняются выражать свои подлинные чувства так же, как это делает простой народ. Его персонажи в первую очередь люди, "пусть даже на них надеты кринолины". Ленц сравнивает воздействие пьес Шекспира с тем впечатлением, какое природа производит на человека. Его труды полны цитат из Шекспира. Шекспир является действующим лицом его сатиры "Pandaemonium Germanicum". Здесь проявляется отношение всего штурмерского поколения к творчеству Шекспира. Ленц переводит пьесы Шекспира в 1774-76 годах, в статье "Замок Гохбург" слышатся отзвуки штадмерского культа природы и Шекспира. Ленц, подобно Герстенбергу, Гердеру и Гёте, считает, что в творчестве Шекспира осуществляется "репродуцирование

¹² Gundolf, F. Goethe. Berlin 1922. S. 95.

мира". О.Рудольф отмечает, что Ленц видит в Шекспире высший идеал, "мессию поэтического искусства"¹³.

Шиллер, Бюргер, Мерк и остальные штюрмеры не добавляют ничего нового к мыслям, высказанным о Шекспире Гердером, Гёте и Ленцем. В 1772 году в рецензии на перевод книги Э. Монтегю, выполненный Эшенбургом, Мерк с гердеровских позиций говорит о происхождении греческого эпоса и критикует французский классицизм. В письмах Бюргера к графу Штольбергу и к Бойе проявляются характерные для штюрмеров шекспировские настроения. Он находит в творчестве Шекспира "богатую духовную пищу для поэтического гения". Его отношение к Гомеру, Оссиану и Шекспиру аналогично штюрмерскому. Он переводит "Макбета", усиливая в некоторых сценах фантастические элементы этой драмы.

Молодой Шиллер в теоретических трудах штюрмерского периода для иллюстрации своих взглядов приводит примеры из произведений Шекспира. Для Шиллера модель шекспировской драмы – единственная соответствующая своему времени форма. Для Шиллера в штюрмерский период его творчества Шекспир означает разрыв с классицизмом. Шиллер стремится показать на сцене человека во всем его облики ("der ganze Mensch"), и образцом для него в этом отношении служит Шекспир. При помощи Шекспира штюрмеры преодолевают идеологические и эстетические ограничения и формулируют новую программу искусства. Дебаты штюрмеров о Шекспире стали для них средством теоретического самоутверждения, разработки собственных эстетических позиций, новой оценки поэтического творчества.

В эстетической позиции штюрмеров четко выражена мысль о том, что творчество Шекспира является "новым" и глубоко отличается от древнегреческого искусства. Противопоставление античной и современной, или греческой и северной трагедии, тезис о драматургии Шекспира как олицетворению "нового" вновь возникают в теории иенских романтиков, хотя на эту антитезу ("античное-современное") возлагается уже иная смысловая и, главное, эстетическая функция, прежде всего в теоретических трудах Ф.Шлегеля.

Nanuli Kakauridze

SHAKESPEARE'S RECEPTION IN THE LITERARY THEORY 'STÜRMERS'

In the article the author analyzes the perception of Shakespeare's works in the literary theory of "Sturm und Drang" movement and demonstrates the attitude of

¹³ Rudolf, O. J.M.R. Lenz. *Moralist und Aufklärer*. Berlin-Zürich 1970. S. 73.

Herder, Goethe and Lenz to the works of the great English playwright. The author points out that the cult of Shakespeare in "Sturm und Drang" aesthetics is closely connected with the epochal ideals and is organically derived from the such problems as individualism and cult of genius. At the same time Shakespeare's reception is related to the task of the development of German national literature and the struggle against rationalistic aesthetics. Through Shakespeare 'Stürmers' establish their new aesthetic views.

The author of the article analyzes Herder's *Shakespeare*, Goethe's "Speech on Shakespeare's Day" and Lenz's *Notes on Theater*. 'Stürmers' emphasize the dialectical character of Shakespeare's works, dramaturgical form different from the aesthetics of classicism, diversity of characters, total perception of reality, 'aesthetic totality' which arises as a result of the unity of aesthetic and historical-philosophical conceptions.

ТЕМА ХРИСТИАНСТВА В «ХРОНИКАХ НАРНИИ» КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮИСА

На протяжении многих столетий библейские сюжеты и мотивы вдохновляли представителей разных направлений искусства. С этой точки зрения весьма значимо произведение ирландского писателя, учёного и богослова Клайва Стейплза Льюиса «Хроники Нарнии».

Произведение Льюиса «Хроники Нарнии» относится к жанру литературной сказки. В отличие от народной, она несет на себе печать неповторимой творческой индивидуальности автора¹. «Хроники Нарнии» могут быть условно отнесены так же к произведениям религиозного характера, так как в данном произведении Льюис часто прибегает к аллюзиям на библейские сюжеты и образы.

Следует отметить, что вся творческая деятельность Льюиса была направлена на размышления над извечными темами Добра и Зла. Его, как ученого и , в первую очередь, как человека, который на протяжении всей своей жизни пытается найти ответ на главный вопрос «кто есть Я?», не могли не волновать вопросы социального и личностного предназначения человека. В этом контексте, Льюис огромное место уделял диалогу человека с самим собой и с Богом, тем самым выделяя проблему самоидентификации, так как последняя является одной из краеугольных аспектов становления личности, а степень интеграции человека в обществе несомненно определяется его самопознанием и самовосприятием, в том числе и в религиозном плане.

В статье будут рассмотрены две повести из цикла «Хроники Нарнии» — «Племянник чародея» и «Лев, колдунья и платяной шкаф».

Примечателен тот факт, что причина частого обращения Льюиса к религиозной тематике кроется в его личном опыте, и для того, чтобы понять и объяснить внутренний посыл произведений Льюиса, необходимо, в первую очередь, познакомиться с его личностью. Пройдя долгий путь становления от атеиста к проповеднику, он наконец пришел к истинному содержанию веры, заключенной, казалось бы, в простых словах — любовь и добро. Эту мысль Льюис на протяжении всей своей жизни стремился донести до детей и взрослых, и для этой цели он остановил свой выбор на жанре «сказка». Как говорил сам автор:

¹ Липовецкий М.Н. «Поэтика литературной сказки». Свердловск; Изд-во Уральского университета. 1992. С. 3.

«Сказка — самый подходящий жанр, чтобы выразить то, что хочешь сказать»².

Нельзя не согласиться с выше указанным высказыванием Льюиса. Будучи изначально ориентированной на детскую аудиторию, сказка несет в себе так же скрытый смысл и «если смотреть на сказку как на сказку, как в детстве», как справедливо утверждал Евгений Шварц, «то можно упустить подлинное значение слов, высказанных автором для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь»³.

В «Хрониках Нарнии» центральной фигурой является образ Аслана — могущественного льва. Этот образ Льюисом был выбран не случайно. Как известно, лев является символом божественной, солнечной энергии, воплощением королевской власти, силы, храбрости, мудрости, справедливости, покровительства и защиты⁴. Его устами автор учит состраданию, терпению и великой мудрости прощения, как учит Христос в молитве: «...И прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим»⁵.

В образе льва мы находим скрытое сопоставление его с Творцом. Первая глава Книги Бытия повествует о сотворении мира. Бог сотворил Вселенную из ничего — Словом Своим, Божественной волей. «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безводна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью»⁶.

Аслан создает мир Нарнии. Он творит песней, расхаживая взад и вперед величавой поступью по пустынной земле, и от этой прекрасной и торжественной песни черная и глубокая тьма отступает, и на небе начинают сиять многие тысячи светлых точек – звезды, созвездия, планеты. Голос Аслана, «Первый Голос»⁷, как его именует Льюис, густой и глубокий, вызвал их к жизни. Голос на земле звучит все громче, все торжественней и чудеса продолжают. В последующем повествовании о сотворении Нарнии можно проследить аналогичную хронологию событий, как и при сотворении Мира по книге Бытия.

² Lewis C.S. «Of Other Worlds: Essays and Stories. *On Three Ways of Writing for Children*». New York; Pub. Mariner Books. 2002. P. 22.

³ Шварц Е. «Обыкновенное Чудо». Москва; Изд-во ЭКСМО. 2008. С. 555.

⁴ Тресиддер Дж. Словарь символов. Москва; Изд-во ФАИР-ПРЕСС. 1999. С. 188.

⁵ Евангелие от Матфея. гл. 6:9-10.

⁶ Книга Бытие. гл. 1:1-31, гл. 2:1-3.

⁷ Lewis C.S. «The Magician's Nephew». New York; Pub. Harper Collins. 1994. P. 45.

Ту же сюжетную линию мы можем обнаружить и в произведении Джона Рональда РуэлаТолкина «Сильмариллион». В данном произведении описывается сотворение мира, которое произошло с помощью нескольких музыкальных тем, предложенных Эру Илуватаром. Эру Илуватар в произведении Джона Р. Р. Толкина является Богом-Творцом, который создал Айнур и Эа (Вселенную).

Таким образом, можно утверждать о том, что и Толкин и Льюис, представляя себе сотворение мира, отталкивались от концепции, изложенной в Евангелие от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть»⁸. В случае Аслана и Эру, Слово трансформируется в Музыку, Песню.

Однако, в эпизоде о сотворении мира, можно так же проследить глубокие познания Льюиса в античной философии. Льюис ссылается на учение Платона о гармонии сфер. Музыку обычно связывали с происхождением самой жизни. Отсюда и легенды о происхождении мира. Платон полагал, что музыкальные и математические законы сформированы космосом и что планеты, двигаясь и взаимодействуя друг с другом, создают божественную гармонию, так же, как высота звуков меняется в зависимости от того, какие струны музыкального инструмента вибрируют⁹.

Свидетелями чуда созидания Нарнии поневоле становятся герои повести «Племянник чародея». Они с удивлением и безмерным восхищением наблюдают за происходящим. В этом эпизоде следует обратить внимание на слова извозчика, так как в них заложен очередной посыл Льюиса: «Чудо-то какое дивное, знал бы я раньше, что такое бывает, другим бы был человеком», — восклицает извозчик⁷.

По нашему мнению, Льюис говорит об истинной, абсолютной вере человека в то, что наш мир это творение Бога, а не следствие биологических или физических процессов. Такая вера не нуждается в каких-либо доказательствах.

В повестях проводится и сравнение Аслана с образом Христа. Общественное служение Христа Спасителя начинается на берегу реки Иордан. Путешествуя по дорогам Галилеи, Господь собирает вокруг Себя множество народа, уча их в синагогах и проповедуя Евангелие, и исцеляя всякую болезнь и всякую немощь в людях: «И прошел о Нем

⁸ Евангелие от Иоанна. гл. 1:1-3.

⁹ Тресиддер. Дж. Словарь символов. Москва; Изд-во ФАИР-ПРЕСС.1999. С. 231.

слух по всей Сирии...И следовало за Ним множество народа из Галилеи и Десятиградия, и Иерусалима, и Иудеи, и из-за Иордана»¹⁰.

Подобно Иисусу, Аслан начинает свое служение у Великой реки. Сопровождаемый детьми, пробудившимися деревьями и лесными созданиями, он освобождает жителей города Беруна. Они присоединяются к Аслану, оставив свои дома, свою старую жизнь, чтобы служить ему. К свободе и духовному обновлению стремятся и животные Нарнии. Они бегут с ферм, чтобы так же присоединиться к Аслану. Грустные старые ослы, никогда не знавшие радости, снова становятся молодыми, цепные псы рвут с себя цепи, лошади разбивают свои телеги и рысью бегут за Асланом, находя в нем, творце Нарнии, спасение и защиту.

С религиозной точки зрения, образы животных вполне узнаваемы и объяснимы. Как известно, в христианской символике каждый из указанных образов имеет свое определение. Так, например, собака является символом преданности, защиты, бдительности, и символизирует миссию охраны христианских догм, лошадь символизирует победу, восхождение, мужество и великодушие, осел же в христианской традиции является эмблемой смирения, терпения и бедности¹¹.

Таким образом, следуя за Асланом, жители Нарнии обретают не только физическую, но и духовную свободу. Здесь обнаруживается параллель с Посланием к Римлянам Апостола Павла, где говорится: «Нет ныне никакого осуждения тем, которые во Христе Иисусе живут не по плоти, но по духу, потому что закон духа жизни во Христе Иисусе освободил меня от закона греха и смерти»¹².

Следовать за Асланом есть добровольный выбор жителей Нарнии. Это доказывают слова Аслана: «Создания, я дарю вам вас самих. Я навеки отдаю вам землю этой страны — Нарнии. Я отдаю вам леса, плоды, реки. Я отдаю вам звезды и самого себя»¹³.

Ни это ли является проявлением высшей любви и преданности Аслана — явить себя и даровать своим создания свободу воли. И только от выбора «нарнийцев» зависит в какую сторону склонятся чаши весов и будет ли открыто их сердце для восприятия добра.

В словах Аслана четко прослеживается одна из главных концепций христианства — концепция свободы выбора, дарованная человечеству

¹⁰ Евангелие от Матфея. гл. 4:23–25.

¹¹ Тресиддер Дж. Словарь символов. Москва; Изд-во ФАИР-ПРЕСС. 1999. С. 345, 202, 260.

¹² Посланием к Римлянам Апостола Павла. гл. 8:1-3

¹³ Lewis C.S «The Magician's Nephew» New York; Pub. Harper Collins. 1994. P. 53.

¹⁴ Там же. P. 23

самим Господом Богом. Было чрезвычайно важно, чтобы в деле искупления греха, человек добровольно бы принял непосредственное участие, так как без его соучастия спасение, как бы парадоксально это не звучало, рассматривалось бы принудительным.

Герои «Хроник Нарнии» постоянно стоят перед необходимостью выбора. Например, в «Племяннике Чародея» Поли, в результате подлых уловок дядюшки Эндрю, надевает волшебное желтое колечко и в тот же миг исчезает. Для того чтобы спасти своего единственного друга, Дигори, как выясняется, должен отправиться вслед за ней в неизведанную страну, но для этого он должен надеть второе, оставшееся волшебное колечко. Решение это оказалось не из легких. Оно потребовало от Дигори мужества и храбрости, ведь он отправлялся, по сути, в неизвестность, не имея ни малейшего понятия какие испытания его там ожидают. В той же повести Дигори и Поли стоят перед трудным выбором. Как было отмечено ранее, волшебные кольца переносят детей в заколдованный замок. С порога огромной пустой залы Дигори и Поли замечают в дальнем ее конце соединенные арками колонны. Осторожно добравшись до них, они наталкиваются на широкую низкую колонну. На ней лежал золотой молоток, а рядом на золотой дужке висел колокол, тоже золотой. На каменной колонне были высечены непонятные надписи. Вскоре Дигори смог разобрать их: «Выбирай, чужеземец! Если ты позвонишь в колокол – пеняй на себя. Если не позвонишь – терзайся всю жизнь».

Как мы видим, оба героя оказываются перед выбором — спасти друга, или отвернуться от него, удовлетворить, или побороть собственное любопытство.

В повести «Лев, Колдунья и Платяной шкаф» можно обнаружить четкую параллель между описанным автором убийством Аслана и казнью Иисуса Христа.

Чтобы снять вину с Эдмунда за его предательство, Аслан заключает сделку с Белой Колдуньей и встает на жертвенный стол вместо Эдмунда. Он подвергается невыносимым физическим и моральным страданиям, оставаясь один на один со своей болью, обидой и разочарованием. Не проронив ни единого слова в ответ на насмешки и ухмылки Колдуньи, он молча принимает смерть от рук Колдуньи на Каменном Столе. Подобно Христу, который пожертвовал своей жизнью ради искупления грехов человечества, но прежде всего во искупление первородного греха, Аслан жертвует собой ради спасения Эдмунда.

Героини повести — Люси и Сьюзен, становятся очевидцами «казни» Аслана. Им было слишком тяжело смотреть на унижения Аслана. Как только стихают последние звуки этого ужасного действия, Сьюзен и

Люси прокрадываются на вершину холма к Каменному Столу. Они опускаются на колени у истерзанного, опутанного веревками бездыханного тела льва, целуют и гладят его прекрасную гриву, вернее, то, что от нее осталось. Люси и Сьюзен глубоко скорбят и оплакивают смерть Аслана. В этом так же обнаруживается аналогия с известным евангельским сюжетом, где упоминается о том, что подле Креста распятого Иисуса оставались лишь преданные ему Пречистая Его Мать, жены-мироносицы и любимый ученик Иоанн.

В той же повести «Лев, Колдунья и Платяной шкаф» Льюис проводит аналогию с евангельской историей о Воскресении Христа. Как известно, Иисус Христос воскрес из мертвых на третий день после казни: «В первый же день недели, очень рано, неся приготовленные ароматы, пришли они (жены-мироносицы) ко гробу, и вместе с ними некоторые другие; но нашли камень отваленным от гроба. И, войдя, не нашли тела Господа Иисуса. Когда же недоумевали они о сем, вдруг предстали перед ними два мужа в одеждах блистающих. И когда они были в страхе и наклонили лица свои к земле, сказали им: что вы ищите живого между мертвыми? Его нет здесь: Он воскрес; вспомните, как Он говорил вам, когда был еще в Галилее, сказывая, что Сыну Человеческому надлежит быть предану в руки человеков грешников, и быть распяту, и в третий день воскреснуть»¹⁴.

Как было сказано выше, Люси и Сьюзен остаются подле Аслана всю ночь. Утром, когда начинает рассветать, девочки замечают, что Каменный Стол рассечен глубокой трещиной на две половины, а Аслан исчез. В тот миг у них за спиной раздается громкий голос. Обернувшись, они видят, что перед ними, сверкая на солнце, потряхивая гривой стоит Аслан. Аслан воскресает из мертвых по закону «древней магии», который гласит: «Когда вместо предателя на жертвенный Стол по доброй воле взойдет тот, кто ни в чем не виноват, кто не совершал никакого предательства, Стол сломается и сама Смерть отступит перед ним»¹⁵.

В «Хрониках Нарнии» Бог Отец, Иисус и Святой Дух фигурируют в одном лице — в образе Аслана. По нашему мнению, Льюис этим делает ссылку на основное положение христианства — Святую Троицу, упомянутую в Новом Завете. Каждое Лицо Пресвятой Троицы есть Бог.

Следует отметить, что в тексте Ветхого Завета также обнаруживается достаточное число указаний на множественность или

¹⁴ Евангелие от Луки. гл. 24: 1-7

¹⁵ Lewis C.S. «The Lion, The Witch and The Wardrobe». New York; Pub. Harper Collins. 1994. P. 69.

троичность Лиц в Боге. Например: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему»¹⁶. Когда Аврааму явился Бог в виде трех странников, Авраам, выйдя им навстречу, поклонился и обратился к ним со словом «Владыка!» в единственном числе. Узрев трех, он уразумел таинство Троицы, а поклонившись как бы единому, исповедал Единого Бога в Трех Лицах¹⁷.

В Евангелие от Иоанна Иисус Христос свидетельствует: «Я и Отец — одно. Если Я не творю дел Отца Моего, не верьте Мне; а если творю, то, когда не верьте Мне, верьте делам Моим, чтобы узнать и поверить, что Отец во Мне и Я в Нем»¹⁸.

В Первом Послании Иоанна так же упоминается о единении Бога Отца, Иисуса и Святого Духа: «Сей есть Иисус Христос, пришедший водою и кровию и Духом, не водою только, но водою и кровию, и Дух свидетельствует о Нем, потому что Дух есть истина. Ибо три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святой Дух; и Сии три суть едино»¹⁹.

Таким образом, Льюис последовал евангельской концепции Святой Троицы и представил Аслана, как единение всех этих трех Божественных энергий. Как Бог Отец, Аслан сотворил мир Нарнии. Как Сын он был принесен в жертву ради спасения человека. Об Аслане, как о Божественном Духе, Льюис указывает во многих эпизодах. Например, в повести «Лев, колдунья и платяной шкаф» вечная зима, в которую была погружена Нарния из-за чар Белой Колдуньи, начинает отступать. Пробуждается природа Нарнии, все чувствуют присутствие Аслана. От лица Аслана многим героям указания дает «Голос». В Нарнии от теплого дыхания Аслана расцветают деревья, оживают заколдованные статуи и т.д.

Еще один пример сложной аллюзии обнаруживается в повести «Племянник чародея». Дигори и Полли, по поручению Аслана, отправляются в дальнее путешествие за яблоком из сада, расположенного на вершине крутого зеленого холма в диком Западном крае. Из семян того яблока Аслан был намерен посадить дерево, которое долгие годы охраняло бы Нарнию от Колдуньи. Пройдя через золотые ворота, Дигори попадает в сад, который наполнен дивным ароматом. Он сразу распознает нужное дерево: во-первых, оно росло в самой середине сада, а во-вторых, было сплошь увешано большими

¹⁶ Книга Бытие. гл. 1:26.

¹⁷ Там же. гл. 18:1-3.

¹⁸ Евангелие от Иоанна. гл. 4:30, 37-38.

¹⁹ Первое Послание Иоанна. гл. 5:6-7.

серебряными яблоками. Около дерева стоит Колдунья. Губы у нее перемазаны соком, и Дигори сразу догадался, что она отведала яблоко. Он тут же бежит к воротам, но ведьма настигает его:

— Я о твоём поручении знаю — говорит она. — Ты сорвал яблоко, спрятал в карман и теперь отнесешь льву, чтобы он его съел. Простак, простак! Ты знаешь, что это за яблоко? Я тебе скажу. Это же яблоко молодости, плод вечной жизни! Я знаю, ибо я его отведала, и теперь чувствую, что никогда не состарюсь и не умру. Съешь его, мальчик, съешь, и мы оба будем жить вечно, и станем королем и королевой здешнего мира – а если захочешь вернуться в свой, – так твоего²⁰.

Не трудно догадаться, что вместе с героями повести — Дигори и Полли, Льюис переносит нас в Едемский сад, в центре которого растет дерево жизни и дерево познания добра и зла, плодами которого дьявол искушал Еву²¹. Хотя Господь запретил первому человеку — Адаму, вкушать плоды с дерева познания добра и зла, плоды дерева жизни запрещены не были²². Но, после того, как Адам и Ева, искушенные змеем поступили вопреки единственному запрету и отведали яблоко, Бог выслал их из сада Едемского, чтобы те, познавшие добро и зло, не додумались отвесть плодов с дерева жизни и не стали бы жить вечно. На востоке у сада Господь поставил Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни²³. Вкусив от запретного плода, Ева лишила себя и в своем лице весь человеческий род права на бессмертие. Таким образом, яблоко приобрело и положительное, и отрицательное значение, применительно к понятию «познание».

Надо отметить, что яблоко, как символ вечной молодости и бессмертия, встречается в мифологии многих древних народов. Так, например, этот образ мы встречаем в русской народной сказке о молодильных яблоках и живой воде. Яблокам в этой сказке так же приписывается особая сила, способная вернуть молодость.

В греческой мифологии говорится о Саде Гесперид. Геспериды, дочери Атласа и Геспериды, обитали на счастливых островах, по соседству с Горгонами. В саду, где они жили и который охранялся драконом Ладонем, росли золотые яблоки вечной молодости —

²⁰ Lewis C.S. «The Magician's Nephew». New York; Pub. Harper Collins. 1994. P. 73-74.

²¹ Книга Бытие, гл. 2:9.

²² Там же. гл. [2:16-17](#).

²⁴ Там же. гл. 3:22-24.

свадебный подарок, поднесенный Геей Гере. Достать эти яблоки было двенадцатым подвигом Геракла. Геракл не поддался искушению попробовать яблоки и обрести бессмертие. Он сорвал их для Эврисфея и тем самым освободился от службы у него и мог вернуться в семивратные Фивы.

Дигори, как и Гераклу, удалось противостоять искушению. Он отказался вкусить яблоко и обрести вечную молодость и власть над всеми. Он не воспользовался волшебной силой яблок даже для исцеления своей больной матери. Он был обязан принести яблоко Аслану и с достоинством справился с заданием. В награду своей преданности, Дигори получил желанное яблоко от самого Аслана.

Таким образом, в «Хрониках Нарнии» Льюис, на уровне библейских аллюзий, раскрывает основные истины христианской веры. Обработывая библейские сюжеты, Льюис делает их доступными пониманию читателя, что свидетельствует о высшем мастерстве автора. Как мы убедились, во многих эпизодах «Хроник Нарнии» обнаруживаются параллели с библейскими персонажами. В образе Аслана Льюис обобщает все духовные характеристики, свойственные личности Христа. С удивительной выразительностью он рисует своих персонажей, передает их мысли и душевные переживания. Подобно ученикам Христа, главные герои «Хроник Нарнии» во всем следуют за Асланом, оставаясь верными ему до конца. Благодаря данному произведению мы имеем возможность ознакомиться с религиозными взглядами Льюиса, оценить роль религии в его творчестве. Данное произведение так же позволяет нам понять насколько важно для Льюиса воспитание молодого поколения в христианских традициях.

Gajane Karapetyan

THE THEME OF CHRISTIANITY IN «THE CHRONICLES OF NARNIA» BY C.S LEWIS

For many centuries, biblical stories inspired the representatives of various areas of art. In this sense, «The Chronicles of Narnia» by C.S Lewis, Irish writer, scholar and theologian, is very significant. «The Chronicles of Narnia» belong to the genre of the literary tale as it bears the stamp of a unique creative individuality of the author, unlike the folk tale. However, the chronicles can be roughly classified as well to the works of a religious nature, as Lewis often uses allusions to biblical stories here. The analysis of two stories from «The Chronicles of Narnia» – «The Magician's Nephew» and «The Lion, the Witch the Wardrobe» showed that by interpreting biblical stories through the tale, Lewis makes them available to the reader's understanding, which is a vivid demonstration of the author's deep knowledge and high professional skills. In many episodes of «The Chronicles of Narnia» parallels

with the biblical characters can be found. For instance, in the image of Aslan Lewis summarizes all the spiritual characteristics, peculiar to the person of Christ. Thus, through «The Chronicles of Narnia» we have an opportunity to get acquainted with the religious views of Lewis and to evaluate the role of religion in his works and life.

Գայանե Կարապետյան

ՔՐԻՍՏՈՆԵՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՆ ՔԼԱՅՎ ՍԹԵՅՓԼԶ ԼՅՈՒՍԻ «ՆԱՐՆԻԱՅԻ ՔՐՈՆԻԿՆԵՐ» ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Դարեր շարունակ աստվածաշնչյան առակները ոգեշնչել են տարբեր բնագավառի արվեստագետներին: Այս առումով առանձնանում է իռլանդացի գրող, գիտնական և աստվածաբան Քլայվ Սթեյվիլդ Լյուիսի «Նարնիայի քրոնիկներ» ստեղծագործությունը: Այն պատկանում է «գրական հեքիաթ» ժանրին, քանի որ կրում է հեղինակի ստեղծագործական անհատականության յուրահատուկ դրոշմը՝ ի տարբերություն ժողովրդական հեքիաթի: «Նարնիայի քրոնիկներ»-ը կարելի է պայմանականորեն դասել նաև կրոնական ստեղծագործությունների շարքին, քանի որ հեղինակը հաճախ է հղում կատարում աստվածաշնչյան դրվագներին: «Նարնիայի քրոնիկներ» շարքից երկու պատմվածքների՝ «Հրաշագործի եղբորորդին» և «Առյուծը, կախարոջը և զգեստապահարանը», վերլուծությունը ցույց է տվել, որ Լյուիսը, ներկայացնելով աստվածաշնչյան առակները հեքիաթի միջոցով, դրանք առավել մատչելի է դարձնում ընթերցողի ընկալման համար, ինչը վկայում է հեղինակի խորը գիտելիքների և մասնագիտական հմտությունների մասին: Բազմաթիվ զուգահեռներ կարելի է անցկացնել աստվածաշնչյան կերպարների և «Նարնիայի քրոնիկներ»-ի հերոսների միջև: Այսպես օրինակ, Լյուիսը, Ասլանին պատկերելիս, նրա կերպարում ամփոփում է այն բոլոր հոգևոր որակներն ու առանձնահատկությունները՝ բնորոշ Քրիստոսի անձին: Այսպիսով, վեպի շնորհիվ մենք հնարավորություն ունենք ծանոթանալու Լյուիսի կրոնական հայացքներին, գնահատել քրիստոնեական հավատքի դերն ու նշանակությունը նրա ստեղծագործություններում ու կյանքում:

**Է. ՕԼԲԻԻ ՈՒՇ ՇՐՋԱՆԻ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հանգուցաբառեր՝ Օլբի, Աբսուրդի թատրոն, պոստմոդերնիզմ, դրվագայնություն, սինթեզ, «Երեք բարձրահասակ կանայք», «Այծը, կամ ով է Սիլվիան»

Սույն հոդվածը նվիրված է 20-րդ դարի ամերիկացի թատերագիր Էդվարդ Օլբիի ուշ շրջանի ստեղծագործությունների վերլուծությանը:

Իր ստեղծագործական ուղին սկսելով որպես Աբսուրդի թատրոնի հետևորդ՝ հետագայում հեղինակը կրել է պոստմոդերնիզմի զգալի ազդեցությունը, ինչն առավել ցայտուն դրսևորվել է «Երեք բարձրահասակ կանայք» և «Այծը կամ ով է Սիլվիան» պիեսներում:

20-րդ դարի 50-60-ականների հաջողությունից հետո, երբ հրատարակվեցին և բեմադրվեցին «Ինչ էր պատահել գազանանոցում» /1958 թ./, «Բեսսի Սմիթի մահը» /1959 թ./, «Ամերիկյան երազանք» /1960 թ./, «Ով է վախենում Վրջինիա Վուլֆից» /1961-62 թթ/ պիեսները, Օլբիի՝ ավելի ուշ շրջանի ստեղծագործությունները սուր քննադատության արժանացան, քանի որ, ըստ մասնագետների, զուրկ էին նորարարությունից: Այսպիսով, Օլբիին համարեցին իրեն սպառած: Սակայն «Երեք բարձրահասակ կանայք» պիեսը, որը հետագայում արժանացավ Պուլիտցերյան մրցանակի, Օլբիին վերադարձրեց քննադատների ուշադրության կենտրոն:

Երկու գործողությունից բաղկացած պիեսը սկսվում է Օլբիի ստեղծագործություններին հատուկ առեղծվածով: Այն պատմում է անուններից զուրկ երեք կանանց մասին: Օլբին նրանց կոչում է համապատասխանաբար՝ Ա, Բ և Գ: Ա-ն իննսունմեկամյա հարուստ կին է, Բ-ն միջին տարիքի հիսուննանց կին է, որն օգնում է Ա-ին: Գ-ն քսանվեցամյա օրիորդ է, որը նույնպես աշխատում է Ա-ի մոտ՝ որպես փաստաբան:

Աստիճանաբար բացահայտելով առեղծվածը՝ Օլբին օգտագործում է բանալի բառեր և արտահայտություններ՝ դրանք համադրելով պոստմոդերնիզմին բնորոշ հնարքի՝ դրվագայնության միջոցով: Պիեսն իրենից ներկայացնում է նման առեղծվածային դրվագներից բաղկացած կոլաժ, որի մեջ ընթերցողը կամ հանդիսատեսն առանձնացնում է հիմնական առեղծվածը՝ այս երեք կանայք իրականում մի կնոջ տարբեր տարիքներն են: Կարելի է ասել, որ նրանք կնոջ տարբեր ֆրագմենտներն են: Գ-ն կինն է՝ քսանվեց տարեկանում: Ժամանակի ընթացքում նա ավելի սթափ է դարձել և դադարել է ապրել պատրանքներով՝ վերածվելով Բ-ի: Դա կատարվել է այն ժամանակ, երբ նա իմացել է ամուսնու դավաճանությունների մասին և ինքն էլ սկսել է դավաճանել: Որպես

ավանդապաշտ կին, նա չի կարողացել ընդունել որդու՝ նույնասեռական լինելու փաստը, և օրերից մի օր որդին հեռացել է տանից: Կնոջը՝ իր վերջնական տեսքով և բնույթով, մենք տեսնում ենք Ա-ի կերպարում: Ամուսինն արդեն ողջ չէ, և, չնայած նրանց բոլոր տարածայնություններին, սիրո բացակայությանն ու փոխադարձ դավաճանություններին, նրանք միասին էին: Ա-ն իր խոսքում նշում է, որ դուրս է եկել այն տարիքից, երբ վարդագույն ակնոցներով էր նայում կյանքին, և հասկացել է, որ բարեկեցիկ կյանքի համար ինքը պետք է զոհաբերություն կատարի: Սրան դեմ է Գ-ն, որը շարունակում է կյանքի մասին ռոմանտիկ պատկերացումներ ունենալ և չի կարողանում հասկանալ՝ ինչու է ինքը ամուսնացել, եթե պիտի դավաճաներ:

Պիեսը կարելի է համարել հոգեբանական, քանի որ ամեն ինչ կատարվում է կնոջ ենթագիտակցության մեջ, սակայն Օլբին այստեղ բարձրացնում է մի շարք հասարակական խնդիրներ, օրինակ, մարմնավաճառությունը, ռասիզմը, նույնասեռականությունը: Օլբիի ստեղծագործությունը կրում է Ջորջ Բերնարդ Շոուի «Տիկին Ուորենի մասնագիտությունը» պիեսի ակնհայտ ազդեցությունը: Պիեսի գլխավոր հերոսուհին՝ տիկին Ուորենը, ու նրա դուստր Վիվին կարծես «Երեք բարձրահասակ կանայք» պիեսի հերոսուհիներ Ա-ի և Գ-ի նախատիպերը լինեն: Ինչպես տիկին Ուորենի և Վիվիի դեպքում, այստեղ էլ տեսնում ենք Ա-ի և Գ-ի միջև հակամարտությունը: Ա-ն, չնայած մարմնավաճառ չէ, սակայն իր դիրքին և ունեցվածքին հասնելու համար շատ բաներ է զոհաբերել: Գ-ն, ինչպես և Վիվին, դա չի ընդունում և անընդհատ կրկնում է, որ երբեք նրա նման չի դառնա:

Այսպիսով, Օլբին միախառնում է հոգեբանական դրաման հագեցնում է ռեալիստական թատրոնին և Աբսուրդի թատրոնի բնորոշ տարրով՝ ստեղծելով յուրօրինակ սինթեզ:

Մեր կարծիքով՝ պիեսը կարելի է դիտարկել նաև այլ տեսանկյունից: Օլբին իր յուրաքանչյուր կերպարով ներկայացնում է մեկ գրական ուղղություն: Նա, կարծես, ռոմանտիզմի, ռեալիզմի և աբսուրդի թատրոնի հերոսներին տեղափոխում է պոստմոդեռնիստական հարթություն և ցույց տալիս նույն հարցերի վերաբերյալ նրանց հայացքներն ու նույն դրության մեջ նրանցից յուրաքանչյուրի վարվելակերպը:

Այսպիսով, Գ-ն ռոմանտիկական հերոս է, ով չի ցանկանում ընկալել իրականությունն ու փախչում է դրանից: Բ-ն մարմնավորում է ռեալիզմը, կյանքին նայում է սթափ, արձագանքում է իրականությանը: Ա-ն աբսուրդի թատրոնի գաղափարների կրողն է:

Պիեսն ունի անսպասելի ավարտ: Հերոսուհիներից յուրաքանչյուրը դուրս է գալիս բեմի կենտրոն և իր վերջին խոսքն է ասում: Վերջինը հանդես է գալիս Ա-ն, և պարզ է դառնում, որ արդեն քանի ամիս է՝ կինը կոմայի մեջ է, և հանդիսատեսը գալիս է այն եզրակացության, որ այս ամենն իրականում կատարվում է կնոջ ենթագիտակցության մեջ:

Այս պիեսում Օլբին պաշտպանում է Ֆրոյդի՝ ենթագիտակցականի մասին տեսությունը, ըստ որի ենթագիտակցականն ունի իր ուրույն ցանկություններն ու պատճառները, որոնք չեն կարող հայտնի լինել գիտակցականին: Ըստ այդմ, Օլբին առաջ է քաշում այն տեսակետը, որ, հավանաբար, կինը ենթագիտակցաբար պայքարում է իր «ես»-երի դեմ, փորձում է ինքն իր մեջ գտնել և բացատրել իր սխալներն ու հաշտվել ինքն իր հետ: Միևնույն ժամանակ, նրա մենախոսությունը կնոջ դերի, նշանակության և նրան՝ դավաճանության մղող դրդապատճառների մասին, իրականում կատարվում է նրա ենթագիտակցականում: Եվ գրողը հարց է բարձրացնում, թե արդյոք կինը գիտակցաբար կկարողանար նույն բանն ասել:

Պիեսը լի է մի շարք էքզիստենցիալիստական հարցադրումներով: Առաջին գործողության ընթացքում խոսվում է մահվան մասին, և շատ կարևոր է, թե ինչպես են երեք հերոսուհիները՝ երեք տարբեր սերունդերը, վերաբերվում դրան: Ա-ն անտարբեր է մահվան հանդեպ, նույնիսկ՝ հաշվի առնելով նրա հիվանդությունը, կարելի է ասել, որ նա ողջունում է մահը: Բ-ն՝ միջին տարիքի սերունդը, վախենում է մահվանից, քանի որ դեռ չի կարողանում ընդունել երիտասարդության կորուստը: Գ-ն՝ երիտասարդ աղջիկը, ոչինչ չգիտի մահվան մասին և չի էլ մտածում:

Պիեսում առկա է նաև սերունդների բախման խնդիրը, քանի որ հատկապես առաջին գործողության ընթացքում ակնհայտ է Ա-ի և Գ-ի միջև տարածայնությունը: Բ-ն, ով տարիքով ավելի մոտ է Ա-ին, ավելի հանդուրժող և հասկացող է: Ա-ն, որն արդեն պայքարել է, վերուվարներ է ունեցել կյանքում, շատ ավելի նյութապաշտ է դարձել, մինչդեռ Գ-ն, որի կյանքը դեռ առջևում է, զգացմունքայնորեն է վերաբերվում ամեն ինչին, հավատում է սիրո գոյությանը և սպասում է իր ապագա ասպետին:

Պիեսում կան մի քանի օժանդակող խորհրդանիշներ, որոնք կրկնվում են ամբողջ ընթացքում և, մեր կարծիքով, օգնում են հասկանալ դրա իմաստը: Այդ խորհրդանիշներից մեկը ձիերն են: Առաջին գործողության ընթացքում Ա-ն անընդհատ զառանցում է և պատմում, թե ինչպես է նա սիրել ձիարշավել: Ձիարշավներից մեկի ժամանակ է նա ծանոթանում իր սիրեկանի հետ, որն աշխատում է ձիարշավարանում: Այսինքն Ա-ի և Բ-ի համար ձին հանդիսանում է ազատության խորհրդանիշ, մինչդեռ Գ-ն, որը քննադատում է նրանց, սակայն որը նրանց մի մասն է կազմում, հայատարարում է, որ երբեք չի սիրել ձիերի և երբեք ձիարշավարան չի հաճախել: Այստեղից եզրակացնում ենք, որ կինը սկսել է ձիեր սիրել այն պահից, երբ դրանք կապել է ազատության և դրա հետ կապված հաճույքների հետ:

Մյուս խորհրդանիշը հասակն է, որն այստեղ միավորում է բոլոր երեք կանանց և միևնույն ժամանակ ցույց է տալիս նրանց տարիքը: Վերնագրում նույնպես տեսնում ենք «բարձրահասակ» բառը: Ա-ն իր հասակի մասին խոսելիս, շեշտում է, որ մի ժամանակ կար, որը ինքը բարձրահասակ էր, և սկսում է լաց լինել: Պարզ է, որ նա լաց է լինում ոչ

այնքան իր կորցրած հասակի մասին, որքան տարիքի, քանի որ սա նշանակում է, որ տարիքի հետ նա կորցրել է նաև իր բարձրահասակությունը: Գ-ն, ընդհակառակը, շեշտում է իր բարձրահասակ լինելն ու ասում, որ դրա համար տղամարդիկ իր վրա հաճախ ուշադրություն են դարձնում: Չնայած առաջին հայացքից Ա-ի ասածն ու վերնագիրը հանդիսատեսին զցում են շփոթության մեջ, քանի որ հակասում են միմյանց, սակայն վերնագիրը բացատրում է պիեսի իմաստը, քանի որ ակնարկում է, որ երեք կանայք, որոնք ունեն միևնույն հատկանիշը՝ բարձր հասակը, իրականում միևնույն մարդն են:

Օլբիի վերջին շրջանի ստեղծագործություններից առավել փորձարարականը «Այծը, կամ ով է Սիլվիան» պիեսն է:

Պիեսը պատմում է Մարտինի, Սթիվիի և նրանց դեռահաս որդի Բիլլիի կյանքից մեկ օրվա մասին, երբ նրանք հայտնաբերում են, որ իրենց հայրը՝ Մարտինը, սիրային կապի մեջ է ոմն Սիլվիայի հետ:

Մարտինն առավոտյան արթնանում է և պարզում, որ ոչինչ չի հիշում: Սթիվիի հարցերին նա չի կարողանում պատասխանել: Նա նույնիսկ չի հիշում, որ Բիլլին իր որդին է:

ՄԱՐԹԻՆ: Իսկ ինչ եթե ես ոչինչ չեմ հիշում:

ՍԹԻՎԻ: Չկա այդպիսի բան: Եթե դու Ալցհեյմերի հիվանդություն ունենաս և չհիշես, թե ով ես դու, ով եմ ես, ով է Բիլլին...

ՄԱՐԹԻՆ: Բիլլի՞ն:

ՍԹԻՎԻ: Վերջացրու¹:

Սթիվին լուրջ չի ընդունում ամուսնու վիճակը, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նա պատմում է ոմն Սիլվիայի մասին:

Հայտնվում է Ռոսը, որը Մարթինի մոտ ընկերն է և ընտանիքի բարեկամը: Նա նաև հեռուստահաղորդավար է, որին Մարթինն այդ օրը պետք է հարցազրույց տա՝ իր նախագծերից մեկի մասին: Սթիվին լքում է բեմը և Ռոսը, տեսնելով Մարտինի շփոթված վիճակը, ցանկանում է իմանալ, թե ինչ է պատահել: Վերջապես, Մարտինը պատմում է, որ կուրորեն սիրահարվել է: Բանն այն է, որ ընտանիքը ծրագրավորել էր տնակ գնել քաղաքից դուրս: Գյուղերից մեկում, տան փնտրտուքների ժամանակ, Մարտինը բարձրանում է կանաչ բլրի գագաթը և տեսնում Սիլվիային: Ռոսը կարծես թե ընդունում է այս պատմությունը, հասկանում է Մարտինին, քանի որ յուրաքանչյուր տղամարդ իր կյանքում գեթ մեկ անգամ այդպիսի «սիլվիաների» հանդիպել է:

Այս պիեսում, ինչպես նախորդում, կա առեղծված, սակայն, այստեղ առեղծվածը բացահայտվում է անմիջապես առաջին գործողության ընթացքում: Մարտինը ապշած Ռոսին պատմում է, որ իրականում Սիլվիան այժ է: Առաջին գործողությունը ավարտվում է այս լուրով:

¹ Albee E. The Goat or Who's Sylvia? The Collected Plays, Overlook Duckworth, 2003, NY, USA, p. 219.

Երկրորդ գործողությունը սկսվում է այն պահին, երբ Սթիվին Ռոսից նամակ է ստանում, որում նկարագրվում է այս բոլորը: Որպես ընտանիքի բարեկամ, Ռոսն իր պարտքն է համարում Սթիվին ամեն ինչ պատմել, քանի որ գտնում է, որ Մարտինը որոշակի խանգարումներ ունի. «...Որովհետև ես սիրում եմ քեզ, Սթիվի այնպես, ինչպես սիրում եմ Մարթինին, հարգում եմ երկուսիդ էլ և չեմ կարող լուռ մնալ այս ճգնաժամային պահին, երբ Մարտինի իմիջն է վտանգի տակ...»²

Երկրորդ գործողությունը մեծամասամբ բաղկացած է Սթիվիի և Մարտինի զրույցից, որի ընթացքում Մարտինը կրկնում է այն ամենը, ինչ պատմել էր Ռոսին, սակայն հիստերիայի մեջ ընկած Սթիվին նրա ամեն խոսքին որևէ բան է կոտրում: Այս գործողության ընթացքում ենք հանդիպում Բիլին, պարզվում է, որ նա նույնասեռական է, որը ծնողների համար նորությունն է: Մարտինը սրան լուրջ չի վերաբերվում, քանի որ կարծում է, որ որդին կմեծանա և կհասկանա, որ դրանք խաղեր են:

Մարտինը լիովին ընդունում է իր մեղքը և չի փորձում արդարանալ: Նա նույնիսկ ընդունում է, որ փորձել է «բուժվել», սակայն որոշ ժամանակ հետո հրաժարվել է այդ մտքից:

«Այնտեղ գտնվող բոլորը այնտեղ էին եկել, որովհետև ամաչում էին կամ խնդիրներ ունեին, իսկ ես ուղղակի այնտեղ էի, որովհետև ուզում էի իմանալ՝ ինչու են նրանք այնտեղ»³:

Այստեղ Օլբին բարձրացնում և հակադրում է երկու խնդիր՝ անասնապղծությունը և նույնասեռականությունը: Համեմատելով այս երկու խնդիրները՝ Օլբին շեշտում է Մարտինի վերաբերմունքը նույնասեռականության հանդեպ՝ այն համարելով կեղծ: Նա ցույց է տալիս, որ մի մարդ, որն ունի այնպիսի խնդիր, ինչպիսին անասնապղծությունն է, իրավունք չունի քննադատելու:

Սակայն այս ակնհայտ անասնապղծության շղարշի ներքո, Օլբին քննում է ողբերգության դերը ժամանակակից թատրոնում՝ այն համարելով աբսուրդային: Ինչպես գիտենք, Հին Հունաստանում ողբերգությունը (նոխազերգությունը) ծագել է Դիոնիսոսի պաշտամունքից: Բաքոսուիները յուրաքանչյուր տարի տոնում էին Դիոնիսոսի տոնը, այսպես կոչված, Բաքոսյան խրախճանքներով: Այս խրախճանքների գագաթնակետը միմեսիսն էր, որը բերում էր ինքնամաքրման: Առավոտյան, նրանք այլևս չէին հիշում, թե ինչ էին արել գիշերը, սակայն նրանք կարող էին գտնել կենդանիների դիակներ, որոնք ակնհայտ հուշում էին հանդիսանում:

Մարտինն իր խոսքում ասում է. «Լավ, լսիր ինձ: Այնպիսի տպավորություն էր, որ մի այլմոլորակային դուրս եկավ այժից և տարավ ինձ իր հետ... դա զմայլելի էր... մաքուր... ես դա ոչնչի հետ չեմ կարող

² Ibid, p. 573.

³ Ibid, p. 589.

համեմատել: Դու չես կարող պատկերացնել, թե ինչ է պատահել ինձ հետ...»⁴

Օլբին ակնարկում է, որ Մարտինն էլ է ենթարկվել Բաքոյան խրախճանքների, սակայն ցույց է տալիս, որ եթե Հին Հունաստանում դա համարվում էր սրբազան, ապա ժամանակակից հասարակության համար դա առնվազն արտոլորային է:

Կարելի է ասել, որ նա անտիկ ողբերգությունը դիտարկում է պոստմոդերնիզմի տեսանկյունից և ցույց տալիս, որ ժամանակակից աշխարհում այն այլևս տեղ չունի: Ոչ ոք չի կարող հասկանալ Մարտինին, քանի որ ժամանակներն են փոխվել: Մարդն այլևս չի ձգտում ճանաչել բնությունն ու նույնանալ դրա հետ: Նոր ժամանակներում մարդը ցանկանում է ճանաչել սեփական «ես»-ը, իսկ այդ տեսանկյունից անասնապղծությունն անընդունելի է:

Օլբին բարձրացնում է մեկ այլ խնդիր, որը արդիական է «Աբսուրդի թատրոնում»՝ մարդ-հասարակություն փոխհարաբերությունը: Պիեսի երկրորդ գործողությունն ավարտվում է, երբ զարհուրած Սթիվին խոստանում է վրեժ լուծել ամուսնուց և դուրս է վազում տանից: Երրորդ գործողության ընթացքում նորից հայտնվում է Ռոսը: Մարտինի միջոցով Օլբին արտահայտում է այն տեսակետը, որ կապ չունի, թե ընտանիքում ինչ է պատահել և ինչպիսի խնդիրների մարդիկ կարող են բախվել: Ոչ ոք իրավունք չունի միջամտելու իրենց գործերին: Օլբին բողոքում է, որ մարդիկ շատ են վախենում հասարակության կարծիքից, և դա է պատճառը, որ նրանք այս կամ այն որոշումն են ընդունում:

Ռոսը, որպես հասարակության անդամ, դատեց Մարտինին և որոշեց ամեն ինչ պատմել կնոջը: Մի կողմից՝ սա արդարացի է, քանի որ ընտանիքն իրավունք ունի իմանալու տեղի ունեցածի մասին, սակայն մյուս կողմից՝ հարց է առաջանում՝ ով է նրան թույլ տվել խառնվել ուրիշների ընտանեկան գործերին:

Այս պիեսում Օլբին կարողանում է ամենայն խորությամբ ցույց տալ դեռահաս երեխայի հոգեկան վիճակը, երբ ծնողները բաժանվում են կամ տանը խնդիրներ կան: Օլբին բարձրացնում է նաև ինցեստի գաղափարը, քանի որ որդուն մի պահ թվում է, թե ինքը կորցնում է հորը և խանդում է նրան այժի հանդեպ: Նա սկսում է համբուրել հոր ձեռքերը, այնուհետև անցնում է դեմքին, որին էլ ականտես է դառնում Ռոսը: Ցույց տալով հասարակության բոլոր արատները՝ գրողը մարտահրավեր է նետում հանդիսատեսին՝ ընտրելու, որն է ավելի ընդունելի և արդյոք հասարակությունն իրավունք ունի դատելու նույնիսկ այս դեպքում, երբ ամեն ինչ կատարվում է ընտանիքի ներսում:

Առաջին հայացքից, Օլբին պիեսն ավարտում է այնպես, ինչպես հարիր է ողբերգությանը: Ներս է մտնում Սթիվին՝ քարշ տալով կոկորդը

⁴ Ibid, p. 598.

կտրած այծի դիակը: Այսպիսով է նա լուծում իր վրեժը՝ սպանում է Սիլվիային: Այսինքն, մահանում է գլխավոր հերոսը՝ այծը:

«ՍԹԻՎԻ: Ես գնացի այնտեղ, որտեղ Ռոսն ասաց՝ կգտնեմ քո... ընկերուհուն: Ես գտա նրան, սպանեցի և բերեցի քո մոտ:

ՄԱՐՏԻՆ: Բայց ի՞նչ էր նա քեզ արել:

ՍԹԻՎԻ: Քո ասելով՝ նա քեզ սիրել է այնքան, որքան ես եմ սիրում»⁵

Մարտինը ողբում է այծի դիակի վրա, վարագույրն իջնում է:

Այսպիսով, Օլբին ծաղրում է ողբերգության ժանրը, և դրանով իսկ իր պիեսը դառնում է տրագիկոմեդիա, քանի որ իր մեջ ներառում է թե ողբերգության և թե կատակերգության տարրեր:

Պիեսի վերնագիրը գրական ակնարկ է Շեքսպիրի «Վերոնացի երկու ազնվական» կատակերգությանը: Այնտեղ հնչում է «Ով է Սիլվիան» երգը, որով Պրոթոսը փորձում է գայթակղել Սիլվիային:

Պիեսն ունի ենթավերնագիր, որն ակնարկում է այն տարրերի մասին, որոնք գտնելու ենք պիեսում: Այն հնչում է հետևյալ կերպ. «Մտորումներ ողբերգության սահմանման մասին»: Նա այսպիսով խորհում է ողբերգության դերի և նշանակության մասին՝ գտնելով, որ ժամանակակից թատրոնի պարագայում, ողբերգությունը այլևս լուրջ չի ընդունվում, և այն, ինչ ժամանակին համարվում էր բարձր արվեստ, այժմ ծիծաղելի է:

Այսպիսով, վերլուծելով Օլբիի՝ ստեղծագործական ուշ շրջանին պատկանող ստեղծագործությունները, կարող ենք փաստել, որ դրանք փորձարարական բնույթ են կրում և դրանցում ավելանում են պոստմոդերնիստական տարրերը:

Tamara Antonyan

PECULIARITIES OF E.ALBEE'S LATE PERIOD PLAYS

This article focuses on the analysis of two plays by the American playwright E.Albee. Albee is mostly known as a representative of the Theatre of Absurd with perhaps his most renowned play being "The Zoo Story" (1958). The analysis of the play "Three Tall Women" (1990 - 1991) and "The Goat, or Who's Sylvia?" (2002), which belong to the later period of the playwright's works, reveals a number of features inherent in Postmodernism.

Тамара Антонян

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА Э.ОЛБИ

Данная статья посвящена анализу двух пьес американского драматурга Э.Олби. Олби известен как продолжатель традиций Театра абсурда, однако анализ пьес «Три высокие женщины» (1990 - 1991) и «Коза, или Кто такая Сильвия?» (2002), относящихся к позднему периоду творчества драматурга, выявляет ряд особенностей, присущих постмодернизму.

⁵ Ibid, p. 622.

**ԿԱՐՈՏԻ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ, ԲՐԻՏԱՆԱԿԱՆ և ԱՄԵՐԻԿԱՆ
ԼԵԶԱՄՇՈՒՅԹՆԵՐՈՒՄ**

Մարդկության պատմության զարգացման ողջ ընթացքում **կարոտ / նոստալգիա** հասկացությունը գրավել է ոչ միայն գրողների, գրականագետների, փիլիսոփաների, հոգեբանների և մարդաբանների, այլև լեզվաբանների ուշադրությունը: Պատահական չէ, որ իր «Նոստալգիայի գաղափարը»¹ ակնարկում Ջին Ստարոբինսկին փաստում է. «Նոստալգիան այսօր չի պատկանում ուսումնասիրության որևէ կոնկրետ ոլորտի. այն անհանգստացնում է հոգեբաններին, սոցիոլոգներին, գրականագետներին, փիլիսոփաներին և, նույնիսկ, համակարգչային մասնագետներին»:¹

Կարոտի/նոստալգիայի ավանդական ընկալումները առկա են, թերևս, գրեթե բոլոր մշակույթներում և քաղաքակրթություններում, և նրա միջոցով առկայանում են՝ *մեկից կամ մի բանից զուրկ կամ հեռու լինելու պայծառով մարդու հոգեկան տառապանքի ապրումները, հարմարավետության, պաշտպանվածության և ջերմության զգացումի, բնօրրանի և արմատների պահպանման, ինքնության արտահայտման պահանջումները*: Եվ թեպետ դիտարկվող հասկացությունը համարվում է համընդհանուր հասկացույթ, սակայն հայ, բրիտանական և ամերիկյան մշակույթներում ներկայանում է նշույթավորված դրսևորումներով և լեզվակրի գիտակցության և ճանաչողության ազգային առանձնահատկություններով:

Նոստալգիա բառի ծագումը պարզելու համար հարկ է ետ գնալ 2800 տարի, հին հույների ժամանակաշրջան, երբ ոչ անհայտ Հոմերոսը թափառում էր քաղաքից քաղաք՝ պատմելով Ոդիսևսի էպիկական պոեմը: Նա գրեթե քսան տարի պայքարեց իր ժողովրդի ազատության համար: Նա մերժեց նույնիսկ անմահություն ձեռք բերելու փառավոր առաջարկը, քանզի նրա միակ ցանկությունը տուն՝ կնոջ և որդու մոտ վերադառնալն էր: «Վերադառնալ» բառի հունարեն տարբերակն էր **nostos**, իսկ վերադառնալու նրա այրող ցանկությունը ստիպում էր նրան հոգեկան ցավ և տառապանք՝ հունարեն **algos** ապրել: Ուստի **նոստալգիա** բառի ամենավաղ սահմանումը կարելի է մեկնաբանել որպես **հոգեկան տառապանք՝ հայրենի երկիր և տուն վերադառնալու անողորմ փափագով տոգորված**:²

Նոստալգիա եզրույթը ակադեմիական խոսույթում պաշտոնապես ամրագրվեց միայն 17-րդ դարում, երբ շվեյցարացի բժիշկ Յոհաննես Հոֆերը նկարագրեց այդ հոգեվիճակը: Նա **նոստալգիան** նմանեցրեց գերմաներեն *heimweh* բառի հետ, որն ազատ թարգմանությամբ նշանակում

¹ Jean Starobinski. The Idea of Nostalgia, Diogenes 54. 1966. pp. 81-103.

² Erica Hepper. [Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning](http://surrey.academia.edu/EricaHepper/) http://surrey.academia.edu/EricaHepper/.

է «ցավ, որը մարդ զգում է, երբ իր հայրենի հողում չէ, կամ վախենում է, որ այն այլևս չի տեսնի, կամ, պարզապես՝ տան կարոտ»։ Քանի որ լատիներենում չկար բառ՝ կարոտաբաղձության/*homesickness*/ համար, Հոֆերն այն անվանեց նոստալգիա՝ հիմնված հունարեն երկու բառերի վրա։ Նախապես նկարագրված որպես հիվանդագին վիճակ, մելամաղձության մի տեսակ, այն դարձավ ռոմանտիզմի ժամանակաշրջանի հիմնական արտահայտչամիջոցներից մեկը։³

Ժամանակակից անգլերենում այն նշանակում է «**թախծոտ կարոտ անցյալի հանդեպ**», որն այս գործածությամբ առաջին անգամ արձանագրվել է 1920 թվականին։⁴

Այսօր **նոստալգիան** «դասվում է այնպիսի զգացմունքների կամ զգացումների շարքը, ինչպիսիք են, օրինակ, սերը, նախանձը կամ վախը»։⁵ Այն գաղափարը, որ ոչ միայն երևույթները, այլ նաև զգացմունքներն են մշակութային արտեֆակտեր, փաստագրված իրողություն է այլևս,⁶ ասել է թե՛ միևնույն զգացմունքը կամ զգացողությունը տարբեր մշակույթներում կարող է տարբեր կերպ դրսևորվել և ընկալվել, ստանալ տարբեր հասկացական և գնահատողական լիցքեր, և, նույնիսկ, լինել դժվար թարգմանելի։

Նոստալգիա բառը անգլերենում հանդես է գալիս հոմանիշային ընդարձակ շարքով՝ **nostalgia** / երջանիկ և միևնույն ժամանակ տխուր հոգեվիժակ՝ անցյալի դեպքերն ու իրերը հիշելիս/, **longing** /ուժգին, ցանկություն կամ ձգտում՝ հադկապես անհասանելի կամ հեռու ինչ-որ բանի հանդեպ/, **yearning** /խորը կարոտ՝ միահյուսված քնքշության կամ տխրության հետ, հիմնականում սիրո կարոտ/, **remorse** /խորը և ցավագին ավստասանք, զղջում, խղճահարություն/, **sentimentality** /զգացմունքների, հադկապես սիրո, խղճահարության չափազանցված զգացողություն/, **wistfulness** /թախիծ, մելամաղձություն/, **homesickness** /տխրություն կամ հուսալքություն՝ տնից կամ ընտանիքից հեռու գտնվելու պարճառով/, **pining** /խորապես տառապել կարոտից/, **reminiscence** /հին իրողությունների, փորձությունների մասին հիշողություն/, **fond memories** /հաճելի հիշողություններ/, **hearts and flowers** /չափազանցված սենտիմենտալիզմ՝ հադկապես հին օրերի երաճշտության և ֆիլմերի մասին հիշողություններում/ և բազմաթիվ այլ հոմանիշներ։⁷

Այսպիսով, անգլերենում **նոստալգիան** անցյալի հանդեպ գերզգայունությունն է, սենտիմենտալությունը /հիմնականում այն

³ Boym Svetlana (2002). *The Future of Nostalgia*. Basic Books. pp. xiii–xiv.

⁴ <http://www.etymonline.com>

⁵ Davis F. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press, 1979. p. 4.

⁶ Geertz C. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books, NY, USA. 1973. p. 81.

⁷ Thesaurus http://www.visualthesaurus.com/landing/?utm_source=ddc&utm_medium=html5/<http://www.collinsdictionary.com>

ժամանակահատվածի համար, որ լի է անձնական երջանիկ պահերով/
դրան, հայրենի հողի, որևէ առարկայի կամ անձի հանդեպ կարողը:

Հայերեն մեկ բառ՝ **կարոտը** կարող է փոխարինել անգլերեն բոլոր այս բառերին՝ միասին վերցրած, քանի որ այս բառերից ոչ մեկն առանձին-առանձին չի կարող վերարտադրել հայերեն **կարոտ** հասկացույթի բոլոր նրբերանգները՝ իր ամբողջ խորությամբ և ցավով: **Կարոտը հայերենում հոգեկան մեծագույն տառապանքի զգացում է, հաճախ՝ առանց որևէ առանձնակի պատճառի: Ավելի պակաս հիվանդագին մակարդակում՝ դա հոգու բուք ցավ է, բուռն ցանկություն, ձգտում մի բանի հանդեպ, որը նույնիսկ չկա, հիվանդագին տառապանք, անորոշ անհանգստություն, մտավոր հոգևարք, փափագ, տենչ: Առանձնակի դեպքերում այն կարող է լինել ինչ-որ հատուկ մեկի կամ մի բանի հանդեպ իղձ կամ կիրք, հայրենաբաղձություն կամ էլ սիրաբաղձություն:**

Հայերեն արմատական բառարանում **կարոտ** բառը ստուգանվում է որպես՝ <<**պետք ունեցող**>> /1815:231/ կամ **ծարավ** /1909:93/⁸ և սահմանվում է որպես **անձկություն, կարոտություն, փափագ, ցանկություն, ըղձանք, իղձ, բաղձանք, տենչ, տենչանք, կարոտանք, հասարաթ /բրթ./**: Այն ունի նաև **աղքատ, աղքատություն** իմաստը, որը բացակայում է անգլերենում:⁹

Սակայն **կարոտը** հայերի համար շատ ավելին է, քան ինչ-որ բանի անհագ տենչանքը: Հայերեն **կարոտը** նույնիսկ փոխում է հայի արյան բաղադրությունը, և դա ունի իր բացատրությունը: Հայ ժողովրդին դարեր շարունակ հրով ու սրով ստիպել են թողնել հազարամյակներով շենացրած իրենց տունն ու հողը, ապաստան որոնել աշխարհի ամենատարբեր ծագերում՝ իրենց հետ տանելով հայրենիքի **կարոտն** ու ցավը: Հայրենի եզրի <<էրգրի>> հանդեպ կարոտը ծնվել է այլ երկրներ գաղթած հայերի հոգիներում և փոխանցվել սերնդեսերունդ: Տարաբախտ հայերի համար կա հայրենի տան անփոփոխ հասցե՝ կենդանի ավանդներով ու նույն ցավով ու կարոտով, նույն սպասումներով ու հույսերով ամրապնդված: Եվ կարևոր չէ, թե որքան է Ֆրեզնոն հեռու Բիթլիսից, Ֆրեզնոյում ծնված Վիլյամ Սարոյանը, աշխարհահոչակ և աշխարհը ոտքի տակ տված Վիլյամ Սարոյանը, ապրում և ստեղծագործում էր որպես բիթլիսցի: Եվ երբ հնարավոր դարձավ, նա գնաց Բաղեշ, և փարատեց իր և իր հարազատների **կարոտը**՝ հայրենի հողի ու տան հանդեպ:

Ու ամեն հայ, որտեղ էլ ծնված լինի, կորուսյալ հայրենիքի մասին լսելիս, ալեկոծվում է և հոգին թրթռում, **կարոտում** է այդ եզերքը, նույնիսկ առանց այն տեսնելու: Հայերի համար **կարոտը** կորուսյալ հայրենիքի

⁸ Հայերեն Արմատական Բառարան: Հրատեայ Աճառեան: Երեւանի Համալսարանի Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1926: Հատոր 2, էջ 560:

⁹ Հայոց Լեզվի Հոմանիշների Բառարան, Ա. Սուքիասյան: ՀՍՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի Հրատարակչություն, Երեւան, 1967; Արդի Հայերենի Բացատրական Բառարան, Է. Աղայան: «Հայաստան» Հրատարակչություն, Երեւան, 1976:

հանդեպ վերացական է, որպես հեռավոր պատմական հուշ: Շատ այլ ազգեր, նույնպես, թողնելով իրենց տունն ու տեղը, գուցե սրտերում պահել են հայրենի եզերքի մասին ցավ, կարոտ, հիշողություն, սակայն, հիմնականում հարմարվել են իրենց նոր <<հայրենիքին>>, և նրանց համար հիմնականում փակ չի եղել դեպի հին հայրենիքը տանող ճամփան: Այն ժողովուրդները, որոնք լուրջ տեղաշարժեր չեն գործում, առավել ևս հարկադրական տեղահանության չեն ենթարկվում, թերևս, այդքան հիվանդագին չեն ընկալում հայրենի բնօրրանի գաղափարը, և նրանց համար հայրենիքի գաղափարը և հայրենի հողի կարոտն այլ չափումներում է:

Հայերենում նույնիսկ կա <<**կարոտի գրականություն**>> երևույթը. այսպես է որակվել անցած մեկ դարի ընթացքում ստեղծված անիծյալ տարիների գրականությունը: <Կարոտի գրականությունը> առավել բնորոշ է արեւմտահայերին, սակայն շատերն էին գրիչ վերցնում՝ անցյալի կարոտը մարդկանց մեջ անջինջ պահելու ցանկությունից: Մեծ եղեռնը դեռևս շարունակվում էր, երբ Չարենցը գրեց <<**Երկիր Նաիրի**>> պոեմը, որը Կարսին նվիրված գեղեցիկ ծոն է: Իր կորուսյալ հայրենիքի ու ծննդավայրը գրողի համար /այդուհետ նաև բոլոր հայերի համար/ <<**ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն**>> դարձավ: Քսանական թվականների վերջերին, արդեն Փարիզում, Շահան Շահնուրը գրեց կարոտի ու կորստի իր երգը՝ <<**Նահանջ առանց երգի**>> վեպը: <<**Անիծյալ տարիներ. 1914-1919**>> վեպում Երվանդ Օտյանը նկարագրել է տարագրության տառապանքը կրած, սակայն վերապրած և հայրենի հողի կարոտը սրտներում կրող հայերի մասին:

Սովետահայ հասարակայնությունը անհագորեն ընթերցում էր Խաչիկ Դաշտենցի <<**Ռանչպարների կանչը**>>՝ առաջին անգամ կարդալով Անդրանիկի և հայ ֆիդայիների մասին: Հետո եկան <<ճնհալի>> տարիները, երբ հրատարակվեցին Պարույր Սևակի <<**Անլուրի զանգակատունը**>>, Հրաչյա Քոչարի <<**Կարոտը**>> և <<**Նահապետը**>> :

Մուշեղ Գալշոյանի <<Կարոտի գրականությունը>> երկրի կարոտով և վերհուշով ապրող ծերունիների երազանքների մասին էր, որոնք կարոտում էին, և այդ կարոտը <<**տխրություն էր, անուշ-անուշ տխրություն**>>:

Գուրգեն Մահարու <<**Այրվող Այգեստանները**>> վեպը, որը գովերգում էր երեքիազարամյա Վանը, տոգորված էր գեղեցիկ ու հարուստ հայրենի եզերքի կորստի ցավով:

Ռաֆայել Պատկանյանի <<**Վարդապետարան**>>-ում հերոսները նույն ճակատագրի կրողներն են, ունեն նույն հույզերն ու պրպտումները, նրանց շուրթերին Հայաստանն է, հոգում՝ տանջող կարոտը:

Հրաչյա Քոչարի «**Կարոտ**» վիպակի հիմքում կորուսյալ հայրենիքի հանդեպ անսահման սիրո թեման է, մարդ-հայրենիք առնչությունը: Քոչարի վիպակը իր երազներին հավատացող մարդու մասին է, նոր Հայաստան եկած Առաքելի, ում հոգում դեռ ցավը հորձանք է տալիս, ով կարոտով

համակված կամենում է տեսնել սահմանից անդին մնացած իր հայրենիքը, ծնողների գերեզմանները, իր տունը:

Քսանեներդ դարի երկրորդ կեսերին արձակագիր Հրանտ Մաթևոսյանը եղեռնի և կարոտի թեմային անդրադարձել է իր <<Մեծամոր>> և <<Թափանցիկ օր>> ստեղծագործություններում: Նույն թեման էր արծարծվում Ալեքսանդր Թոփչյանի <<Եվ անգամ մահից հետո>>, Նորայր Ադալյանի <<Սև քառակուսի կարմիր անապատում>>, Վահագն Գրիգորյանի <<ժամանակի գետը>> ստեղծագործություններում:

Կորուսյալ Հայրենիքի ցավ, սեր ու կարոտ միախառնվելով իրար ջավախահայ բանաստեղծ Սուրեն Շիրինյանի գրչի տակ՝ դառնում են գեղեցիկ բանաստեղծություններ: Չվայելած Հայրենիքի, հող ու ջրի կարոտը նախնիներից փոխանցվել է Սուրեն Շիրինյանին, ով հրատարակել է բանաստեղծությունների «Մթնոտ հուշեր...» և «Հայոց վշտի ճանապարհով» ժողովածուները:

Հայրենից դուրս ապրող արվեստագետների համար էլ հայրենիքի, կարոտի թեման անշրջելի էր՝ Վիլյամ Սարոյան, Լևոն-Չավեն Սյուրմեյան: Այսօր սփյուռքահայ գրողները՝ Դայանա Տեր-Հովհաննիսյան, Նենսի Գրիգորյանը, Լեսլի Այվազյան, Փիթեր Նաջարյան, հայերեն չեն գրում, սակայն նույնպես պատմում են հայրենի կարոտի մասին:¹⁰

Եվ ինչպես արձակագիր, դրամատուրգ Նորայր Ավդալյանն է ասում իր պապերի ծննդավայր Երզնկայի մասին, որտեղ երբեք չի եղել, սակայն տեսել է իր հոգու և սիրո աչքերով՝ <<Այդ երկիրն անուն ունի՝ Կարոտ>>:¹¹

Հեռավոր Ամերիկայում, Ավստրալիայում և այլուր ծնված-մեծացած հայր լսում և զգում է իր արմատը, իր չտեսած և չիմացած հայրենիքի կանչը՝ կորուսյալ դրախտի պատկերը իր գենի հիշողության մեջ: Եվ, հավաստաբար, օտարը չի կարող հասկանալ Վ.Սարոյանի <<Ե՛ր ով կա այդտեղ>> կանչի կարևորությունն ու իմաստը, այդ կանչի մեջ ամբարված ցավը, Սարոյանի հերոսների՝ հայրենիքից հեռու ապրող հայի կարոտից մորմոքված կարոտի ցավը:

Անգլերենում **նոստալգիան** նույնպես բազմաթիվ գրողների հետաքրքրության շրջանակում է հայտնվել, սակայն այլ դիտակետից: Նրանք նկարագրել են **նոստալգիան** որպես ինչ-որ բանի կամ ինչ-որ մեկի հանդեպ կարոտ, որն ընդամենը ուժգնության ամենատարբեր աստիճանների զգացողություն է, միապաղաղ առօրյայից վերանալու իղձ, փափագ, ինչպես, օրինակ, Ուիլյամ Ուիլյամսի «Տիեզերքի երգը» բանաստեղծության մեջ.

Is it a dream?

Nay but the lack of it the dream,

And failing it life's lore and wealth a dream

And all the world a dream. /Walt Whitman's "Song of the Universal"/

¹⁰ <http://www.kamartert.am/?include=simplenews&id=148>

¹¹ <http://gayanepoghosyan.blog.com/?p=317>

Ք. Լյուիսն էլ **նոստալգիան** անվանել է մարդու սրտում <<անմխիթար կարոտ՝ անիմանալի հանդեպ >> /C. S. Lewis on Joy, Sehnsucht, Longing and True Myth/

Ռոմանտիզմի առանձնահատկություններից է այն, որ նոստալգիայի զգացումը հիմնականում բնության հետ էր աղերսվում: Այս գիծն առավել ակնառու է Ուիլյամ Ուորդսվորդի երկերում, որը հովվերգական կյանքն է պատկերել Իր <<Միքայել>> բանաստեղծության մեջ քաղաք մեկնած երիտասարդն անընդհատ կարոտում է խաղաղ սարերում անցկացրած իր մանկությունը: <<Լիրիկական բալլադների>> առաջաբանում Ուիլյամ Ուորդսվորդը ներկայացնում է նոստալգիան որպես այն ժամանակների կարոտ, երբ մարդիկ առավելապես ապրում էին գյուղական վայրերում և ներշնչվում բնության հանդարտ ու պարզ գոյությամբ:¹²

Անցյալի հանդեպ կարոտի մասին պատումներ կան նաև Փ. Շելլիի երկերում. <<Ձոն Արևմտյան քամուն>>, <<Պրոմեթևսը շղթայված>> և <<Օգիմանդիա>> ստեղծագործություններում կարելի է նկատել այն **կարոտը**, որ կար մինչ-ռոմանտիկական ժամակաշրջանի հանդեպ, երբ հասարակությունն այդչափ կենտրոնացած չէր ուրբանիզացիայի շուրջ:

Ամերիկյան ժամանակակից գրականության մեջ նույնպես **նոստալգիան** կենտրոնական գաղափարներից է՝ Քեյթ Չոփինից մինչև ժամանակակից գրողներ՝ Մարջ Փիլդրսի, Գեյլ Գոդվին, Էնն Թայլոր, Թեոդոր Դրայզերից և Սինքլեր Լյուիսից մինչև՝ Վլադիմիր Նաբոկով, Վուլքըր Փերսի և Սաուլ Բելլոու: <<Մեր գրականությունը դրոշմված է կարոտի և անհանգստության որակներով>>, գրել է Կարսոն Մաքքրյուկերսը 1940 թվականին՝ նկատի ունենալով հատկապես Թոմաս Վուլֆի՝ <<անհասցե կարոտով խենթացած լինելը>>:¹³ Նոստալգիայի երևույթը քննարկող տեսաբաններից մեկը՝ Ռայթ Մորիսը իր <<Նոստալգիայի գործառույթները>> էսսեում փաստում է՝ <<Որքան էլ տարբեր են Վուլֆի, Հեմենգուեյի և Ֆոլքների գրական տեսակները և ոճերը, նրանք քննարկման առարկան մեկն է՝ **նոստալգիան**, սակայն Ֆիցջերալդին էր վիճակված այդ թեման իր տրամաբանական եզրահանգմանը հասցնելու և <<նոստալգիայի էսթետը>> դառնալու առաքելությունը:¹⁴

Մաքքրյուկերսը կարոտաբաղձությունը համարում է ամերիկյան մշակույթին հատուկ տեղային երևույթ և զուգորդում է այն միայնության զգացումի հետ. <<Բոլոր մարդիկ միայնակ են, սակայն ինձ թվում է, թե ամերիկացիները ամենամիայնակն են>>:¹⁵

Թերևս սրա պատճառներից մեկը Ամերիկայում ներգաղթի հետևանքով ստեղծված մշակութային բազմազանությունն է, որն որն էլ

¹² English Poetry II: From Collins to Fitzgerald. The Harvard Classics. 1909. p.14.

<http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/Wor2Lyr.html>

¹³ *Journal of Modern Literature* Volume 24, Number 2, Winter 2000/2001 pp. 309-319.

¹⁴ http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_modern_literature/summary/v024/24.2keh1.html

¹⁵ *Journal of Modern Literature* Volume 24, Number 2, Winter 2000/2001 p.412.

հոգեբանական անորոշության և միայնության զգացումներ է առաջացնում: Մյուս պատճառը ամերիկյան հասարակարգի անհատականացված բնույթն է, ամերիկյան երազանքի անհասանելիության փաստը, որն էլ հանգեցնում են նոստալգիայի սուր դրսևորումների:

Այսպիսով, ուսումնասիրելով **կարոտ/նոստալգիա** հասկացության ընկալումները հայ, բրիտանական և ամերիկյան լեզվամշակույթներում, կարելի է փաստել, որ այն ներկայանում է լեզվամշակութային և ազգային առանձնահատկությունների զարգացած համակարգով, լեզվակիրների և մշակութակիրների արժեհամակարգի և խոսքային վարքագծի կարևորագույն կողմնորոշիչներից է և տարբեր կերպ է ընկալվում տարբեր լեզվամշակույթներում: **Կարոտ** հասկացությունը երեք լեզվամշակույթներում էլ կարևորագույն հասկացությունների թվին է պատկանում իր հասկացական և արժեքային ընկալումներով և ունի ինչպես նմանություններ, այնպես էլ տարբերություններ՝ կապված աշխարհաքաղաքական, տնտեսական և մշակութային տարբեր զարգացումներով, այդ ժողովրդների կենսակերպով և հոգեկերտվածքով:

Гаяне Егиазарян

ВОСПРИЯТИЕ ПОНЯТИЯ *НОСТАЛЬГИЯ* В АРМЯНСКОЙ, БРИТАНСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

В данной статье изучаются различия восприятия понятия *ностальгия* в армянской, британской и американской лингвокультурах. Выдвигается тезис о том, что в трех культурах данное универсальное понятие актуализируется по-разному не только на языковом уровне, но и в литературных произведениях

Gayane Yeghiazaryan

PERCEPTIONS OF *NOSTALGIA* IN ARMENIAN, BRITISH AND AMERICAN LINGUO-CULTURES

The paper aims at studying different perceptions of the notion *nostalgia* in Armenian, British and American linguo-cultures. The thesis is put forward that in three cultures this notion is perceived differently not only on the linguistic layer, but in literary works as well.

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ РАЗЛИЧИЯХ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ, ФЭНТЕЗИ И ГЕРОИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКИ

Вопрос о жанровых различиях литературной сказки, фэнтези и героической фантастики возник не случайно и не сегодня. Несмотря на то, что эта проблема в литературоведении не входит в круг часто и активно обсуждаемых, однако некоторые обращения к ней все же появлялись. Мы не считаем необходимым в этой статье перечислять все предложенные формулировки с начала обращения к этому вопросу – нас в большей степени интересуют некоторые из последних, появившихся уже на основе предыдущего опыта определений. И именно они натолкнули нас на мысль обратиться к изучению и попытке структурирования фантастической литературы разной направленности. Еще оговорим, что научную фантастику на этом этапе мы не будем рассматривать, хотя многие из авторов, включенных в поле нашего зрения, обращались и к этому жанру в том числе.

Итак, вопрос о жанровой специфике заинтересовал нас еще несколько лет назад, когда вышла книга Елены Николаевны Ковтун «Художественный вымысел в литературе XX века» (2008). Учитывая, что на тот период, как, впрочем, и сейчас, отдельные исследователи чаще обращаются к творчеству конкретных писателей, либо вообще не затрагивая жанровых вопросов, либо априори обозначая произведения Толкиена и его последователей единым понятием «фэнтези» (себя на том этапе мы могли бы причислить как к первым, так и ко вторым), эта книга сразу заинтересовала нас как попытка разграничить нескончаемый поток фантастической литературы, который стал к тому моменту практически неконтролируемым, стихийным. Книга вызвала как восхищение объемом проделанной работы, так и некоторое недоумение в связи с очевидным отказом фантастике в праве на существование (в любом ее проявлении: научном либо сказочном) в качестве отдельного жанра и акцентированием существования фантастики лишь как метода для создания «первичной и вторичной условности», «собственно вымысла» и «субъективного переосмысления реальности художником»¹ и, при этом, включением в ареол фэнтези множества писателей, которых даже представить фантастами трудно:

¹ Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века: Учебное пособие / Е.Н. Ковтун. – М.: Высш. шк., 2008. С. 70.

«Последняя треть прошлого столетия и рубеж XIX-XX вв. характеризовались параллельным существованием трех самостоятельных, хотя и взаимосвязанных течений в рамках фантастической литературы. В творчестве неоромантиков (Р.Л.Стивенсон), декадентов (М. Швоб, Ф. Сологуб), символистов (М.Метерлинк, А.Блок), экспрессионистов (Ф.Кафка, Г.Майринк), сюрреалистов (Г.Казак, Э.Крейдер) переживает новый расцвет fantasy. Ее сюжеты и образы охотно заимствует и переосмысляет сатира (А.Франс, Б.Шоу)»².

Возможно, попытка защитить обратную позицию – позицию существования фэнтези как жанра, обладающего своими специфическими чертами и не имеющего никакого отношения к перечисленным авторам – будет не менее субъективной, однако хотелось бы высказать нашу точку зрения по этому вопросу.

Еще одна из недавних попыток классификации фантастической литературы предпринята в статье С.С.Галиева «Классификация жанра фэнтези на примере произведений Дж.Р.Р.Толкиена и К.С.Льюиса» (2010). Автор представляет довольно подробный экскурс в историю определения жанра фэнтези в разное время в исследованиях представителей не только российского литературоведения. Согласно его, конечно, несравнимо более конкретным и основательным выводам – по сравнению с Ковтун – фэнтези основывается на трех основных принципах: синтетизма, параллельности и мифологизма. Под синтетизмом понимается как синтез времени – циклического и эмпирического, так и синтез мифа и литературы и мифа – героического эпоса – сказки. Под параллельностью – параллельность существования мира фэнтези миру «нашей действительности»³. Принцип мифологизма автором определяется так:

«Именно миф дает фэнтези описанную пространственно-временную структуру, а также снабжает историей все волшебные вещи и всех волшебных существ мира фэнтези. Фактически в фэнтези любая особенная вещь или существо уходит своими корнями в космогоническое прошлое, которое соединяется с мифом. Миф является основой фэнтези, он делится с ним не только анимизмом,

² Там же.

³ Галиев С.С. Классификация жанра фэнтези на примере произведений Дж.Р.Р. Толкиена и К.С.Льюиса. Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Восьмых Андреевских чтений / Под ред. Н.Т.Пахсарьян. – М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2010.. С. 249.

он придает ему то самое правдоподобие, ощущение реальности происходящего»⁴.

Мы могли бы сказать, что далеко не только фэнтези таким образом использует мифологию, однако, попробуем определить нашу позицию более последовательно.

Первые наши попытки определить место фэнтези в литературном пространстве в основном сводились к сравнительному анализу с литературной сказкой, в частности, романтической, и мы нашли немало причин, по которым произведения фэнтези действительно можно было бы назвать литературной сказкой XX века. Романтическая литературная сказка-новелла соединяла в себе ту самую первичную и вторичную условность, о которой шла речь выше: с одной стороны, она раскрывала реальность с ее проблемами и использовала фантастику как метод, с другой – она создавала особую условность, волшебную, сказочную, которая могла существовать и вне реального контекста.

С этой точки зрения, литература фэнтези тоже выполняла обе эти функции, причем не только в таких произведениях, как, например, «Хроники Нарнии» К.С.Льюиса, где это разграничение наиболее зримо, но и в произведениях Дж.Р.Р.Толкиена, У.Ле Гуин и т.д., где реальность как будто бы остается за кадром.

Нельзя сказать, что мы полностью отказались от этой идеи, однако она претерпела определенные, можно даже сказать, принципиальные изменения. Причиной для пересмотра этого вопроса послужила невозможность рассмотрения некоторых отдельно взятых произведений с этой лишь точки зрения. Речь идет, конечно, в первую очередь о «Сильмариллионе» Толкиена. И хотя это самое очевидное произведение, выпадающее из контекста литературной сказки, однако позволим себе предположить, что литературная мифология и литературный эпос являются частью творчества и уже указанных авторов, и других представителей жанра фэнтези, как например, Р. Желязны или А. Сапковского.

Другая причина, почему мы не хотим смешивать собственно литературную сказку и фэнтези, – это, если можно так выразиться, объемность представленных писателями миров. Литературная сказка в основном ориентируется на волшебную сказку: в основе ее лежит инициация главного героя. И хотя в литературной сказке не всегда работает принцип «свадебного марша» для героя по завершении пути, но в целом ее можно безошибочно подвести под теорию В. Проппа, хотя С.Л. Кошелев (как отмечает и Галиев) насчитал в фэнтези только 25

⁴ Там же. С. 249-250.

функций из 31, представленной Проппом, но и он склонен приближать фэнтези к сказке:

«Но не только это указывает поменьшей мере на близость «Повелителя колец» к волшебной сказке. Основная сюжетная линия - quest Фродо и его товарищей – последовательно несет на себе узелки-локусы, соответствующие важнейшим локусам волшебной сказки»⁵.

Согласимся, что неполный состав пропповской функциональности не может стать достаточной причиной для отказа восприятия произведения фэнтези сквозь призму волшебной сказки, поскольку даже в волшебной сказке не всегда задействованы все функции Проппа, а уж литературной сказке вообще можно предъявить не меньшее количество претензий, если исходить в ее исследовании из этой только теории. Можно ли все же считать, что эта теория работает для фэнтези? Конечно, но только для одной определенной сюжетной линии и часто с оговорками. Например, инициация Фродо (Толкиен), или Юстейса (Льюис), или Геда раннего периода (Ле Гуин), или Цири (Сапковский)... Но можно ли с этой точки зрения рассмотреть образы Арагорна, Волкодава, того же Геда в романе «На последнем берегу»? Нет, хотя какая-то переключка будет, но инициация эпического героя отличается от инициации героя сказочного.

Эпос (и литературный в том числе) обладает определенным набором свойств, которые тоже находят свое место в романах фэнтези. Это и герой, руководствующийся кодексом чести, и набор предметов в арсенале героя, поименованных и неотделимых от его истинного хозяина (меч, рог, конь, лодка-корабль и др.), и способность в одиночку противостоять полчищам врага, и особый эпический хронотоп, в центре которого деяния героя – остального времени просто не существует... И в этой сюжетной линии даже возможный счастливый брак героя получает и свое политическое обоснование.

Но и это не все, что выделяет жанр фэнтези и отделяет его от литературной сказки и литературного эпоса. Еще одна причина, причем самая важная, объединяющая две предыдущие, – это литературная мифология, о которой мы уже говорили, и которая не подчиняется ни сказочным, ни эпическим нормам, потому что, являясь первоосновой, сама становится источником для создания и дальнейшего существования героического эпоса и сказки. И даже если не иметь в виду отдельно взятого «Сильмариллиона» (хотя, конечно, Толкиен в этом отношении

⁵ Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж.Р.Р. Толкиена. Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. - Вып. 6. - М., 1981. - С. 81-96.
<http://www.philology.ru/literature3/koshelev-81.htm> (10.03.2013).

является образцом), так или иначе, внутри циклов (что важнее, ведь и «Сильмариллион» является частью истории Средиземья) существует поле мифологии, где действуют иные герои: Саурон, Гендальф, Саруман, эльфы (Толкиен), Единорог и Змея, Оберон и Дворкин, обитатели Хаоса (Железны), Аслан (Льюис), дракон Колесин и остальные драконы (Ле Гуин). Список можно продолжать и продолжать. Этот мир существует по своим законам, здесь действует безвременье, вечность. Представители этого мира не умирают, они уходят, когда кончается их время, даже в тех циклах, мифологическим источником которых становится скандинавская мифология, в которой смерть бога возможна.

Казалось бы, наша теория ориентирована на том принципе синтетизма, который предложил Галиев в своей статье и, более того, сужает ее, поскольку как бы не замечает принципа параллельности и вписывает принцип мифологичности в контекст сюжета в виде сюжетной линии, а не отдельного принципа. Однако у нас есть свое обоснование такого подхода. Сам автор отмечает, что параллельность может быть неполной, как у Льюиса. Более того, если фантастический мир существует в пространстве реального, Галиев вовсе отказывает ему в праве называться «фэнтези», например, «Дозоры» Лукьяненко, романы Железны и Сапковского. Такой подход совершенно закрывает доступ в жанр наиболее интересным его образцам, при этом открывая его для не всегда качественной героической фантастики, занимающей полки книжных магазинов, где реальность вполне параллельная, что, однако, не делает ее более ценной.

Что же касается синтетичности, то этот принцип мы бы взяли в качестве основного, хотя тоже в несколько ином понимании. С одной стороны, говоря о соединении мифа, героического эпоса и сказки, Галиев совершенно справедливо отмечает:

«... внутри фэнтези три разных формы сливаются, образуя единое целое, что в очередной раз говорит в пользу высокого потенциала синтетичности жанра»⁶.

С другой стороны, далее он сам же и отмечает, что «роман с элементами волшебной сказки тоже в определенной степени синтетичен, однако при этом он не является фэнтези»⁷. Для того чтобы продолжить

⁶ Галиев С.С. Классификация жанра фэнтези на примере произведений Дж.Р.Р. Толкиена и К.С.Льюиса. Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Восьмых Андреевских чтений / Под ред. Н.Т.Пахсарьян. – М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2010. С. 249.

⁷ Там же.

эту мысль, мы должны обратиться к другому обозначенному нами жанру – фэнтезийной литературной сказке.

Если предположить, что мы наметили некоторые пункты отличия для жанра, который закрепился в сознании читателей и почитателей как «фэнтези» (а литературоведение, как нам кажется, не должно настолько отделять себя от обычного читателя, чтобы не использовать его интуитивные порывы для подкрепления и обоснования их в научной сфере; в противном случае наука и жизнь будут отдаляться и даже отторгаться друг от друга), то попробуем наметить, где же проходит грань между фэнтези и литературной сказкой XX века, фэнтези и героической фантастикой. И тут нам снова хотелось бы вспомнить читателей и почитателей фэнтези, которые из большой любви и нежелания расставаться с вымышленными мирами называют «фэнтези» все, что хотя бы приближается к нему в глобальном смысле. Наверно, здесь и нужно вмешательство исследователей, которые, если не провести этой разделительной черты, вынуждены будут пытаться объять необъятное от Толкиена до фанфикшн.

Трудность состоит в том, что фэнтезийная литературная сказка, позволим себе так определить ее жанровую принадлежность, включает в себя большинство черт большого фэнтези. И разница, скорее, определяется тем, насколько равноценны три выделенные нами сюжетные линии по отношению друг к другу. То же касается и героической фантастики, в которой часто сам эпический герой тоже владеет магией, хоть и не в той степени и не так органично, как это происходит в фэнтези.

Авторы исследования «Хоббит: путь в Россию» дают такое определение:

«"Хроники Нарнии" строятся на разделении: есть "чудесное" и "не чудесное", магическое и обыденное. Героям в итоге приходится погибнуть в железнодорожной катастрофе в «нашем» мире, чтобы уже навсегда очутиться в Нарнии. У Толкиена дается единая среда, где причастность к чуду или отказ от него есть реальная возможность, собственный выбор, в итоге практически равный религиозности (выделено авторами – С.А.) в "нашем" мире»⁸.

И далее, уже говоря о той самой единой среде, настаивают:

«Говоря о художественном произведении, о продукте и результате вымысла (выделение авторов – С.А.), о том, что ни при каких условиях нельзя воспринять с помощью только лишь пяти

⁸ Груздева Е., Калмыкова В. Хоббит: путь в Россию. Читательская судьба «Властелина колец» / Е.Н. Груздева, В.В. Калмыкова – М.: Совпадение, 2012. С. 172.

органов чувств, мы, тем не менее, навязчиво повторяем: это именно реальность, а не что-либо другое. <...> Мир Средиземья является реальным в той степени, в какой этим свойством обладает любая другая действительность, поддающаяся описанию: у нас имеются его география, геология, история, климат и др. Единственное, что отсутствует, так это геополитические характеристики и расположение в пространстве. Но поскольку, кроме физиологических пяти чувств, мы обладаем их эстетическими аналогами – художественным вкусом, внутренним зрением, музыкальным слухом, – постольку недостающий объем мы достраиваем в собственном воображении, которое становится необходимым пространством для действий персонажей – и нашего, прежде всего ментального, и затем и иного участия»⁹.

Исходя из этого, попробуем определить специфику фэнтезийной литературной сказки. Основная сложность состоит в том, что вокруг инициации главных героев подобной сказки слишком много волшебства и героики, причем носителями того или иного принципа становятся сами герои. Например, в «Хрониках» Льюиса герои принимают участие в эпических событиях, сами приобретая облик эпических героев. В «Гарри Поттере» Роулинг (не будем говорить о художественной ценности этого произведения) сами главные герои наделены волшебной силой. Однако, несмотря на все эти наслоения, мы считаем, что такие произведения в основе своей все же имеют именно инициацию главных героев, потому что мир Аслана существует на уровне сказочного потустороннего пространства вне зависимости от существования мира реального и **никак не влияя на него**, что, на наш взгляд, и является самым существенным отличием от фэнтези. Даже если Дамблдор наделен почти Гендальфовой силой, не это определяет основную суть происходящего, а то, что главная битва между Поттером и Волан-де-Мортом происходит, по сути, в душе самого Поттера. Это его битва и его победа. Но она (как и его поражение) никак не отразится на мире, в котором существует лишняя волшебства родня Поттера.

Инициатическая сюжетная линия в подобных произведениях становится важнее, например, творения мира Асланом, поскольку мир Аслана существует вне пространства реального, и чтобы туда попасть, детям нужно погибнуть. И дело не в параллельности или ее отсутствии, а, повторимся, в том, что инициация главных героев – это их личностный рост, их психологическая победа над внутренним «минотавром» в лабиринтах собственной души. И инициация героев

⁹ Там же, С. 173, 175.

фэнтези существенно отличается от этой инициации именно тем, что от личностной победы героя зависит и состояние внешнего мира, мира вокруг, причем не только фэнтезийного, но и вполне реального мира, где поражение Корвина или Мерлина в «Хрониках Амбера» Желязны приведет не только к разрушению самого Амбера, но и всех иных отражений, в том числе и любимого амберитами отражения Земля. А философичность творчества Желязны никак не противоречит ее включению или нет в рамки жанра фэнтези, потому что не соотносительностью с той или иной научной философской мыслью (например, Шпенглера) связана философичность произведения, а с той внутренней философской идеей, которая заложена в произведение самим автором, что отличает все произведения создателей фэнтези. Соответственно, построение фантастического мира, в котором действует принцип личностного роста, инициации, не связанной с внешним бытием, мы предлагаем определять не как жанр фэнтези, а как фэнтезийная литературная сказка (в параллель с романтической литературной сказкой XIX века). Таким образом, «неполная параллельность» мира Льюиса предстанет совершенно в ином качестве и станет существенно определяющей.

Что же касается героической фантастики, то тут, как уже, вероятно, понятно, главной сюжетной линией становится именно героика. Конан-Варвар Р. Говарда, Соджан М. Муркока и подобные герои в первую очередь руководствуются воинской честью, отличаются недюжинной силой, время их деяний – это время героическое. Основные проблемы, которые стоят перед подобными героями, – это битвы, создание сильных государств. Отношения с окружением носят подчеркнута феодальный, средневековый характер. Герой верно служит королю – вассальная честь превыше всего; если это воин-одиночка, то он справедлив, является хранителем рыцарского кодекса чести, если это король-воин, он заботится о своих подданных, охраняет их покой... Даже наделенные магической силой, такие герои все равно остаются в сфере героики. Даже проходя инициацию, они добиваются благ и приобретают мудрость не только и не столько ради собственного возвышения, сколько ради блага государственного, народного. В подобных романах, несмотря на всю их соотносительность с мифологией, сам миф не существует на уровне самостоятельного пространства. А по такому принципу миф может существовать и существует в любом литературном произведении, даже совершенно далеко от фантастики.

Несмотря на то, что в основном эти романы являются частью фантастической литературы, но «героическая фантастика» (к которой изначально и были отнесены романы о Конане Р. Говарда как одного из

зачинателей жанра) – наиболее точное название для определения жанра подобных произведений литературы.

Итак, мы предполагаем, что существует в литературе жанр, называемый «фэнтези», и он определяется наличием троимирия, которое неизменно характеризуется и последовательной сменой поколений: боги – герои – люди (мы не говорим о мифологической вертикали, как и горизонтали, потому что она так или иначе вписывается в мифологический хронотоп, который, как мы уже отметили, является частью мифологической составляющей фэнтези) – и трехсюжетностью, которая, хоть и составляет единую целостную картину мира произведения, может быть разделена на сюжетные составляющие и изучена в контексте присущей ей данности. Еще одна черта жанра фэнтези, пусть и не самая значимая, – это существование его в виде циклов-миров; не случайно даже издательства называют серии «Миры»: «Миры Роджера Желязны», «Миры Урсулы Ле Гуин» и т.д. Однако когда мы говорим о несущественности этой черты, мы имеем в виду, что она может быть присуща и любым другим эпохам, жанрам и литературным направлениям, то есть она не может восприниматься как сугубо фэнтезийная. Гораздо более важным является единство мира внутри циклов, невозможность создания полного представления о произведении, его героях и канонах бытия мира при рассмотрении отдельных романов внутри цикла, без взаимосвязи и взаимозависимости сюжетных линий и действий героев на протяжении всего цикла.

Понятно, что, продолжая подобное структурирование фантастической литературы, мы должны были бы определить и место хоррора, научной фантастики и даже больше – темного и ироничного фэнтези. Однако хоррор и научная фантастика – это отдельные жанры, обладающие собственной структурой и канонами, не напрямую связанные с фэнтези, а вовлеченные в круг фантастической литературы в целом. А темное и ироничное, или пародийное, фэнтези – это разновидности самого жанра фэнтези, которые определяются теми же чертами, несмотря на создание внутри этих разновидностей перевернутых миров или антимиров. Мы же в этой работе все же попытались наметить, в частности, жанровые особенности самого фэнтези и жанров, которые с фэнтези смешиваются, пересекаются и часто путаются. Хотя и в этой структуре требуется более точное обоснование принципов выделения тех трех жанров, о которых шла речь выше. И это станет областью нашего дальнейшего поиска и исследования.

**ON THE PROBLEM OF GENRE DIFFERENCES OF LITERARY TALE, FANTASY
AND HEROIC FANTASTIC**

In this article, an attempt is made to prove that the genre of fantasy, in particular, is determined by the presence of a "unity of the three worlds", which is always characterized by the succession of generations: the gods – the heroes – the people – and the "unity of the three story lines": myth – an epic – a fairy tale – which is a holistic picture of the world of novels, but can be divided into narrative elements and studied in the context of the inherent givens.

«МАГИЧЕСКАЯ РУКОПИСЬ» КАК ГИПОТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ АВСТРИЙСКОГО РОМАНА XX ВЕКА

В истории культуры и литературы многих стран Европы, как известно, важную роль сыграло немало случайно найденных и по-новому осмысленных текстов, оказавших решающее воздействие на национальное самосознание и ментальность. Так, в Испании заново открыли “Дон Кихота” Сервантеса, в России “Слово о полку Игореве”, особое значение имело прочтение русских летописей Н.М.Карамзиным, создавшим на их основе “Историю государства российского”. К наиболее интересным произведениям такого рода относится также незаконченная книга Яна Потоцкого (1761-1815) “Рукопись, найденная в Сарагосе” (первые главы вышли при жизни автора, написанные на французском языке, полный польский перевод был сделан в 1847 году). В Армении ученые-филологи в конце позапрошлого века совершили научный подвиг, собрав и записав фрагменты устного эпоса о Давиде Сасунском. Гипотекст “магической рукописи” лежит в основе художественной структуры двух австрийских романов XX века “Смерть Вергилия» Г.Броха и “Последний мир” К.Рансмайра, сравнительный анализ которых в связи с тем значением, которое имеет для поэтики каждого из них «магическая рукопись», представляет, на наш взгляд, достаточный научный интерес.

Но “магическая рукопись” отличается от разных видов гипотекстов тем, что она в контексте гипертекстуальной структуры не только становится ее основой и воспроизводится на разных уровнях повествования, но и осознается автором и его alter ego – героем-протагонистом как культурный код и как своего рода символ его личной судьбы и исторических судеб его страны. Герой ищет, находит и читает “магическую рукопись” и видит в ней самого себя.

В истории культуры и литературы германоязычных стран открытие таких “магических рукописей” имело место не раз. Открытие и перевод «Анналов» Тацита и, в первую очередь, главы “Германия” сыграли свою роль в преобразовании национального сознания жителей германских государств и подготовке Реформации.

В начале XIX века К.Лахманом были открыты рукописи “Песни о Нибелунгах”, положившие начало “германскому мифу” и тетралогии Р.Вагнера “Кольцо нибелунга”. А открытие в конце XVIII века поэмы “Война в Вартбурге” (1260) не только сыграло роль «прорыва» в мир средневековой культуры и художественное “пространство” миннезанга,

но и дало возможность немецким романтикам увидеть в великих поэтах-миннезингерах своих отдаленных предшественников, создавших новую модель поэтического восприятия мира и новый тип лирического героя. Именно из этой поэмы была заимствована и переосмыслена Новалисом таинственная фигура Генриха фон Офтердингена - средневековый прообраз романтического поэта, наделенного особым внутренним миром. Возникает своеобразный романтический “миф о поэте и его месте в мире”. Другую интерпретацию дает этому образу Э.Т.А. Гофман в своей новелле “Война в Вартбурге” (1819), которая по событийной канве ближе к поэме XIII века, но образ главного героя раскрывается в ней скорее как трагическая фигура.

В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802) впервые в контексте романтической прозы явно воплощается “магическая рукопись” как основополагающий элемент “биокомпозиционной» структуры всего романа. Биокомпозиция, как известно, представляет собой структуру, основывающуюся на повторении одного и того же мотива, «зернышка», на разных уровнях повествования. Повесть о становлении молодого поэта как творческой личности и осознании им своего призвания как начала, преобразующего весь мир-универсум, становится своеобразной мифологемой, повторяющейся на всех уровнях художественной структуры романа – в том числе, в трех вставных сказках, рассказах купцов и рудокопа, в судьбе ставшего отшельником графа Гогенцоллерна (как известно, Новалис намеревался в одной из частей 12-томного романа описать участие Генриха в одном из крестовых походов, но смерть помешала ему продвинуться дальше первой части и фрагментов ко второй).

“Магическая рукопись” отличается от всех тех утерянных и найденных документов, которые имеют отношение к чему-либо материальному и конкретному (завещания, распоряжения о наследстве и богатстве, о законных правах внебрачных детей и т.д.). Она имеет скорее метафизическое значение и появляется в тех литературных произведениях, которые создавались в самые кризисные моменты германской истории (“Доктор Фаустус» и “Избранник” Томаса Манна), “Город за рекой” Г.Казака (там фигурирует целый архив магических рукописей), “Трактат о степном волке” в романе Г.Гессе “Степной волк” также имеет некоторые черты “магической рукописи”, а в его же “Игре в бисер” появляются культурные коды и завершающие историю Иозефа Кнехта три «магических» восточных жизнеописания, написанных самим героем и заключающих центральную идею романа. И уже в конце XX века, в литературе ГДР, находящейся на грани своего распада, в двух романах Кристи Вольф на античную тематику - «Кассандра» и «Медея» -

не только сюжеты знаменитых трагедий Эсхила и Еврипида служат гипотекстами для обоих произведений, но и образы героинь-протагонисток “читаются” как остро современные и внутренне тесно связанные с творческой и личной судьбой, жизненной и социальной позицией самой Кристи Вольф. Обе героини ищут если не саму конкретную “магическую рукопись”, то какую-либо тайну Трои или Коринфа, которая не только лежит в основе ментальности и мировидения их жителей, но и таинственным образом связана с судьбой и моральными принципами самих главных героинь.

В романах “Смерть Вергилия» (1946) Г.Броха и “Последний мир”(1988) К.Рансмайра отразились как специфика австрийской литературы в целом, так и жанровые особенности “романа о художнике”, в данном случае в основу его художественной системы ложится гипотекст «магической рукописи». Особое значение имеет также рецепция и переосмысление античного материала в обоих романах и, в первую очередь, - интерпретация “магической рукописи”. Оба этих произведения по своей тематике и проблематике связаны, в первую очередь, с кругом тем и проблем, которые отразились именно в австрийской литературе –это “габсбургский миф”, обостренный интерес представителей разных народностей Австрии к своей истории, соотношение национальной ментальности с ментальностью подчиненных «меньшинств», которые, как известно, в большинстве своем были негерманского происхождения. И особое значение имеет тема католической религии, так же повлиявшей на формирование австрийского национального сознания, как известно, отличающегося от протестантской ментальности, характерной для большей части германских государств в течение последних четырех столетий.

Эволюция культурно-исторического и литературного процесса в различных странах, составляющих единое языковое пространство, как известно, нередко происходит в различных направлениях. Австрийская литература развивается по сравнению с литературой Германии намного медленнее и фактически “обходит” и вообще пропускает такие важные этапы как романтизм и Просвещение. Она фактически отстает и по темпам развития, и по скорости эволюции жанровой системы. В Австрийской империи, начиная с XVIII-XIX веков, ведущими видами искусства становятся музыка, архитектура, оперный и народный музыкальный театр, но литература в течение долгих столетий не играла сколько-либо заметной роли и в ней не было создано произведений европейского, а тем более мирового уровня. Исключение составляет, пожалуй, только “Песнь о нибелунгах” (XIII век). И только на рубеже XIX-XX веков, в период так называемого “венского модерна” происходит

резкий скачок вперед, возникает блистательная поэзия, психологическая и историческая проза, появляются множество имен, которые составят славу не только австрийской, но и мировой литературы.

Распад Австро-Венгерской империи в результате Первой Мировой Войны и образование Австрии как сравнительно небольшого государства не могло не вызвать кризисных настроений в национальном сознании, которые отразились в литературе и искусстве. И тогда в австрийской литературе возникают такого рода черты и тенденции, что их можно было бы расценить как отдаленное предшествование некоторых явлений уже постмодернизма. Ярким примером этого становится роман Р.Музиля “Человек без свойств”.

Австрийская литература начиная с 20-х годов XX века переживает взлет и плодотворное развитие, некоторые авторы становятся лауреатами Нобелевской премии по литературе, возникает целое созвездие имен, среди которых Ст.Цвейг, А.Шницлер, Ф.Кафка, Ф.Кафка, Р.М.Рильке и.т.д. В XX веке австрийская литература как будто «нагоняет» упущенное, осваивает жанры, которые уже утвердились в немецкоязычной литературе других стран, и оказывает влияние на тех немецких писателей, которые уже во второй половине столетия переезжают из Германии в Австрию. Таким образом создается сложное культурное поле, в котором не только сохраняются традиции австрийской литературы рубежа веков, но и открываются границы для влияния других европейских и, в первую очередь, немецкоязычных литератур. Художественная система постмодернизма, развивающаяся в европейских литературах со второй половины XX века, оказывается наиболее адекватной для «австрийского» пути, австрийский, «габсбургский» миф осмысливается в более широком философском и историческом контексте. И особенно интересна, на наш взгляд, его интерпретация в романах Г.Броха и К.Рансмайра, которая осуществляется с привлечением античного материала посредством обращения к эпохе возникновения Римской империи и зарождения христианства (I век до н.э. – I век н. э.). Для Г.Броха – это возможность подключиться к «античной линии» в немецкоязычной литературе. Ведь, как мы помним, в германских странах изучение и освоение античной культуры и литературы носило в силу исторических и политических причин достаточно ограниченный характер, античность ассоциировалась с католическим Римом, притязавшим на политическое и экономическое господство над германскими землями. Но в XVIII веке происходит своего рода «прорыв» и в Германии начинается углубленное изучение античной культуры и искусства, причем в силу просветительской концепции истории и историзма возникали непосредственные ассоциации

«Германия-Древняя Греция». Как отмечает А.В.Михайлов, в середине и во второй половине XVIIIвека происходит „изучение, обновление, оживление античности, увлечение всем античным, в ветхое вливается новая жизнь... В открывающееся древнее люди интенсивно вкладывают себя, свою душу, свои смыслы и способы восприятия...»¹

Особое значение имели научные исследования И.И.Винкельмана (1717-1768), впервые предпринявшего попытку разграничить римскую и греческую античность и выявить специфику греческой культуры и искусства, исходя из особенностей греческой «полисной» демократии. И только тогда стал возможен тот «взгляд на Грецию через Рим», который отразился в произведениях германских писателей на античную тематику в произведениях К.М.Виланда, в первую очередь, в его романе «Агатон», в драматургии И.В.Гете и Г.Э.Лессинга, в поэзии Ф.Шиллера и.т.д. Но Виланд и Гете воплощают в своих героях в первую очередь рационализм Просвещения, их герои Агатон и Вильгельм Мейстер должны осознанно или неосознанно отказаться от художественного познания действительности и от связи с миром искусства. Но уже на следующем этапе развития германской литературы – в романтизме – творческая личность, художник становится выразителем романтической философии и видения мира. В немецком романтизме возникает новый литературный жанр, которому будет суждена удивительно долгая и яркая жизнь и плодотворное развитие в течение двух веков и уже в начале нашего, XXI столетия – это роман о художниках, („Künstlerroman“) к которому принадлежат оба анализируемых нами произведения, причем оба они представляют, как мы увидим, его новую модификацию.

В романе Г.Броха «Смерть Вергилия» (1935-45) лейтмотивом является судьба «Энеиды» и борьба за нее между первым римским императором Августом Октавианом и ее создателем Вергилием. Проблема противостояния власти и искусства не только становится центральной в художественной системе «античного» романа, но и связывает его разные временные пласты и воплощает философский смысл. Следует отметить, что «Энеида» Вергилия и созданные уже в эпоху Средневековья на ее основе произведения имели особое значение для становления германского национального сознания. Эней как «первопредок» римлян воспринимался жителями германских государств как отдаленный предшественник их самих, поскольку на основе Римской возникла Священная Римская империя германской нации. А «Роман об Энее» Г.фон Фельдеке становится первым германским рыцарским

¹ Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. //Быт и история в античности. М., 1988. С.225-226.

романом, герой-протагонист которого нередко выступает как современник автора – как «господин Эней» (т.е. как рыцарь), а его свадьба с Лавинией открыто ассоциируется со знаменитым празднеством в Вартбурге. В XX веке тема Энея будет продолжена как в романе Броха, так и в романе К.Вольф "Кассандра".

Фигура Вергилия не раз привлекала внимание Германа Броха. Так, в 1937г. Брех создает небольшую новеллу "Возвращение Вергилия", первоначальный вариант которой предназначался для исполнения по радио. В новелле описаны последние часы жизни Вергилия, его прибытие в Брундизий на одном из кораблей эскадры императора Августа Октавиана, ночные раздумья поэта и разговор с Меценатом. Роман представляет развернутый вариант новеллы, но в нем появляется новый эпизод, содержание которого составляет диалог между умирающим Вергилием и повелителем Римской империи Августом Октавианом. Именно при Августе, как известно, уже в самом начале существования Римской империи стали проявляться главные черты ее социальной и политической жизни: высокий пример Рима для всех остальных городов, разделение социума на аристократию и плебс в действительности и внешняя видимость «общинного братства» - двойственность, доходящая до лицемерия, возведенного в ранг внутренней политики и проявляющаяся в крупных и малых реалиях жизни (клиентела, одежда, структура жилища и т.д.)². Роль поэта и его творчества в Риме значительно отличалась от его роли в Греции. Как сами мифы, заимствованные, как правило, у греков или этрусков, так и получаемые исключительно через жрецов указания воли богов носили строго формализованный характер, поэтическое творчество было отделено и отдалено от богов-олимпийцев и начисто лишено оттенка «вдохновенного безумия»³. Вергилий в «Энеиде» возвращается к греческой концепции мифа как живой связи между человеком и богами, и это придает его поэме особый смысл и звучание.

Вергилий, как известно, - одна из наиболее значительных и сложных фигур в римской и мировой литературе. Почитаемый и любимый римлянами, Вергилий должен был выполнить указание Августа и создать поэму, восхваляющую Римское государство – его величие и могущество. Октавиан Август ожидал от Вергилия великого произведения, в котором отразились бы события римской истории и подвиги предков самого императора, однако, Вергилий, обращаясь к эпохе Гомера, создает мифологическую поэму, - но с исторической

² См. Кнабе Г.С. Древний Рим – история и повседневность. М., 1986.

³ См. Кнабе Г.С., Протасова И.А. Античная культура., М., 1998.

перспективой. Эней, сын Анхиза и Афродиты, в греческом мифе покидает по воле богов горящую Троию вместе со своим отцом и сыном Асканием, он возглавляет небольшой отряд троянцев, чтобы отплыть на кораблях, а затем, после долгих странствий и сражений, приплыть к берегам Малой Азии и основать новый род Дарданов (отсюда название пролива Дарданеллы). Но затем этруски создали уже другую легенду, согласно которой Эней приплывает к берегам Италии. Именно эту легенду кладет Вергилий в основу своей поэмы.

Эней – герой уже нового типа, в его образе отразился тот взгляд на греческую античность уже с позиции римской античности, который через столетия будет вновь открыт, как мы уже отмечали, Винкельманом, и прежде всего конфликт человека и государства. Судьба героя полностью зависит не от воли разных богов, а уже от одного бога – Юпитера, как бы воплощающего идею единоличного правления и безграничного могущества не только над одним государством, но и над всем цивилизованным миром.. Судьба Энея переплетается с историческими путями Рима, и она же определяет будущее Рима. М.Гаспаров так и называет Энея – «человек судьбы».⁴ Эней показан как воин и глава рода, связующее звено между поколениями, он наделен особой человечностью и благородством. Эней подчиняется воле Рима, образ которого только намечен в структуре поэмы, и его законам, он осознает это как свой человеческий и исторический долг и в то же время – как свою личную драму, запретность и недостижимость человеческого счастья. Эней не может быть счастливым, сначала он не может вернуться за Креусой, пропавшей в горящей Трое, а затем вынужден покинуть Дидону. Он говорит сыну Асканию что может научить его мужеству и благородству, но не может научить счастью.

В “Энеиде” есть один мотив, который Вергилий сочиняет и вписывает сам – подобного мотива не было в “Одиссее”, в эпизоде, когда Одиссей спускается в Аид. Когда кумская сивилла советует Энею спуститься в подземное царство, он сначала должен отломить золотую ветвь от волшебного дерева. (Это омела, тонкая ветвь - паразит на дубе, листья которой, высыхая, обретают золотистый оттенок. Мотив омелы нередко появляется в германской средневековой литературе –от мифа о смерти Бальдра до рыцарских романов и т.д.). Не всякому дано совершить такое, причем Вергилий не говорит прямо, какими качествами должен обладать человек, кому это будет доступно. И только из всего текста “Энеиды” можно понять, что Энея отличает особая

⁴ См. Гаспаров М.Л. Об античной поэзии, СПб, 2000.

гармония с миром, доброта и человечность. Он – герой мифа, порожденного коллективным, общинным сознанием. И, следует отметить, что образ самого Вергилия в романе вписан не столько в мир природы, сколько в мир стихий, и по ним же названы 4 части романа и 4 ступени предсмертного познания Бытия поэтом (вода, земля, огонь и воздух).

Умиравший Вергилий явно видит, что Август Октавиан, декларирующий себя как прямой потомок Энея, как “новый Эней”, совершенно на него не похож. (Как известно, мраморная статуя Августа Октавиана должна была символизировать его наследственную связь с греческим миром, а символические изображения на его доспехах в известной степени должны были ассоциироваться с доспехами Энея, выкованными для него Вулканом). И Август не смог бы отломить золотую ветвь, а лавровый венец, который он носит как знак своей императорской власти, – это антитеза золотой ветви, он не символизирует живую связь с природой и Космосом, а просто является атрибутом, регалией императора, персонифицирующего бессмертие и могущество Рима.

В многообразной проблематике романа явственно выступают две связанные друг с другом ключевые проблемы – это взаимоотношения творческой личности с окружающими ее людьми и с государственной властью. И эти же проблемы восходят к жанровой структуре романа о художниках и немецкого исторического романа 30-40-х годов. В 30-40-е годы, как известно, в немецкой и австрийской литературе происходит второе рождение жанра романа о художнике, впервые появившегося в эпоху романтизма. Это романы Т.Манна, Л.Фейхтвангера, Г.Гессе, Г.Броха и т.д. Но именно в связи с остро-современной проблематикой, в коллизии исторического и актуального “высвечивается” и слабая сторона германского романа о художниках. Уже у истоков германского романтизма в драме Гельдерлина “Смерть Эмпедокла” возникает вопрос – а не слишком ли высоко возносится творческая личность над всеми остальными людьми? Не холодно ли ей на этих заоблачных высотах? А в романе “Кот Мурр” Э.Т.А. Гофмана в знаменитом монологе капельмейстера Крейсlera явственно высказывается сомнение в правомочности однозначного противопоставления «музыкантов» – «просто хорошим людям, но плохим музыкантам», затем сходная мысль появляется в прозе Т.Манна («Тонио Крегер», «Лотта в Веймаре»).

В романе Г.Броха Вергилий, чувствуя приближение смерти, переосмысливает всю свою жизнь, свое творчество и свою “Энеиду”. Он стал придворным поэтом и вошел в круг приближенных Августа, отделившись и от мира сельской Мантуи, где прошло его детство, и от

мира простых людей. Когда его несут на носилках через кварталы трущоб, то он вдруг понимает, как страшна может быть толпа, какой бессмысленной злобой и жестокостью могут быть исполнены люди, живущие в трущобах, нищие, лишенные каких-либо перспектив и надежд на изменения к лучшему. Вергилий, которого теперь не охраняет стража императора, может только лежать и слушать, слышит брань и насмешки в свой адрес, и он не может от них защититься. Но именно в этой ситуации он вдруг понимает, что эти люди намного ближе, чем император и его одержимая жадностью свита, к каким-то глубинным основам Бытия, к тайнам природы и мифологическому сознанию в целом. Забегая вперед, отметим, что такими же будут в романе Рансмайра жители города Томы и примерно таким же будет сначала и их отношение к Овидию – представителю ненавистного им Рима.

Второе прозрение Вергилия наступает, когда во время бессонной ночи во дворце императора поэта посещают видения из его прошлой жизни, появляется Плотия Гиерия, прекрасная и мудрая женщина, которую он когда-то любил, но покинул, чтобы отправиться в Рим и сделать карьеру при дворе императора. Появляется таинственная фигура раба, который как будто пришел из будущего, из первых христианских общин (до Рождества Христова еще почти два десятка лет) и который возвещает Вергилию новые истины и законы. Христианские мотивы имеют огромное значение для понимания романа. Ведь, как известно, благодаря ошибочному прочтению Четвертой эклоги, Вергилий в Средневековье воспринимался как «христианин до христианства». В историю последних часов поэта вплетаются ассоциации с его странствием по царству мертвых из «Божественной комедии» Данте. И это еще одна «магическая рукопись», положенная в основу романа Броха. Но это – тема самостоятельного исследования, мы можем о ней только вкратце упомянуть.

Все это время рядом с поэтом неизвестно откуда появившийся деревенский мальчик Лисаний, преданно и трогательно заботящийся об умирающем Вергилии. Лисаний как бы олицетворяет детство Вергилия. Так восстанавливается связь духовного и повседневного, прошлого и будущего, людей разных поколений, - иными словами, воспроизводится ситуация из “Энеиды” – ведь Эней все время ощущает себя звеном в великой цепи поколений в истории и своем роде, он уходит из Трои, неся на руках старого Анхиса и ведя за собой за руку маленького Аскания. Именно в этом эпизоде особенно наглядно выявляется христианская сторона личности Вергилия. Суть его раздумий о творчестве и красоте состоит в том, что и то, и другое происходит из

человеческих сфер, что при этом в каждом человеке скрыто божественное начало.

В этой главе Брех совершает настоящее творческое чудо – в стихотворных вставках, в свободных стихах, в которые переходят философские раздумья Вергилия, Брех поднимается до высот поэзии, и, возможно, становится конгениальным своему герою, – так же, как Вергилий мыслит себя равным своему Энею, в котором он воссоздает свое второе “я” – с опытом человека и творческой личности, страданий и познания глубинных основ Бытия.

И только после этих прозрений Вергилий внутренне готов к встрече с друзьями Плотием и Луцием и к приходу императора Августа Октавиана. Именно сейчас начинается борьба за “Энеиду” и проявляется ее значение как “магической рукописи”. Вергилий понимает, какому Риму будет служить его “Энеида”, как неверно понят будет его любимый герой Эней, его человечность и доброта, а все его великие подвиги будут восприниматься как прообраз доблестного, но лишённого гуманности служения могуществу Рима. И он просит друзей после своей смерти сжечь “Энеиду”. Плотия Гиерия и раб незримо присутствуют при встрече Вергилия с друзьями, а затем и с Августом, и они тоже поддерживают Вергилия в его решении. Кульминационный эпизод романа – это диалог Вергилия с Августом, смысл которого составляет борьба за “Энеиду”, дальнейшая судьба “магической рукописи”. Явственно выступает та особенность жанровой поэтики романа о художнике, которая воплощается в связи прошлого и настоящего, истории и современности. В этом романе Бреха четко просматривается ассоциация политики Древнего Рима по отношению к культуре и искусству с политикой Третьего Рейха, с политикой Гитлера по отношению к германскому искусству, когда воплощение в нем любого «инакомыслия» должно было немедленно пресекаться, а его автор – караться со всей строгостью. Когда Август Октавиан говорит об искусстве, обязанном служить «народному благу», он имеет в виду, что каждый гражданин Рима должен подчинить все свои устремления и личностные качества римскому государству, для чего он обязан участвовать в ритуальных торжествах и действиях. А оборотной стороной этого официоза становится искушение всяческими наслаждениями, падение нравов, разгул, которым предаются в первую очередь близкие императору круги римского населения.

Диалог Вергилия и Августа Октавиана, как мы уже отмечали, воплощает сложные перипетии борьбы за «магическую рукопись» – «Энеиду». Император показан как человек острого ума, сильной воли, не лишённый обаяния и художественного вкуса. Он убеждает Вергилия, что

его поэма уже доведена до совершенства и не требует больше никаких улучшений, что она нужна и ему, Августу, и Риму, и будет великим философским и художественным подтверждением миссии Рима как покорителя мира и распространителя великой культуры и законов – пусть даже для этого придется вновь, как и после восстания Спартака, установить вдоль всех дорог столбы с распятыми на них врагами Рима! В конечном счете, спор об «Энеиде» – это «спор о Человеке» и его месте и роли в мироздании и истории, еще одна модификация великого спора, начатого в «Фаусте» Гете и «Агатоне» Виланда и продолженного в «романе о художнике» в немецкоязычной литературе XX века.

Вергилий может противопоставить требованиям императора только один аргумент – необходимость не мертвого закона, а познания, пусть это будет «познание смерти». Фактически речь идет о «душе после смерти» – теме будущей христианской визионерской литературы, в том числе об одной из тем «Божественной комедии» Данте. И хотя незримо здесь присутствующие Плотия Гиерия и раб-христианин призывают Вергилия быть стойким и уничтожить свою поэму, Вергилий вынужден отступить и отдать ларец с «Энеидой» Августу. Но в финале поэт одерживает моральную победу – он просит императора исполнить его последнее желание, которое (к великому удивлению и даже разочарованию Августа!) – оказывается всего лишь просьбой отпустить на волю всех рабов поэта и выделить им небольшую долю из остающегося после него имущества. В контексте всего романа это представляет акт высокого гуманизма и приверженности к Добру. И как бы в награду за это покинувшая земной мир душа Вергилия устремляется в пронизанный светом эфир, в божественные эмпиреи. Здесь начинаются явственные парафразы из «Божественной комедии» и «Фауста» – редкое по красоте описание апофеоза христианской души. Рядом с Вергилием воспаряет и Плотия Гиерия, которая явственно уподобляется Беатриче. В финале появляются две прекрасные птицы – орел и чайка, из морских глубин поднимаются дельфины, все твари земные и морские внимают музыке сфер, а затем перед ними появляется Богоматерь с ребенком на руках, замыкается круг времен, конец соединяется с началом, и над миром восходит великое Слово, к которому был причастен через создание своей магической рукописи Вергилий.

Роман Броха «Смерть Вергилия» служит, по мнению многих исследователей, основанием, своего рода «магической рукописью» для романа Кристофа Рансмайра «Последний мир» (1988). Он представляет новый этап в эволюции жанра «романа о художниках», на котором раскрываются его новые направления и перспективы уже в контексте

эстетики и художественной практики постмодернизма, и, в первую очередь, воплощено «постмодернистское» восприятие мира как охваченного распадом и хаосом и стоящего на грани своей гибели. В художественной структуре романа не только наличествуют многие черты поэтики постмодернизма, но и как бы демонстрируются его возможности и перспективы. Множество открытых и скрытых цитат, аллюзий, временных пластов составляют художественное полотно романа, сотканное с редким вкусом и чувством гармонии. Роман состоит из двух частей – основного текста и «приложения», в котором в двух вертикальных графах даются сами древнегреческие мифы и краткий пересказ их отражения в романе. Но «тайна» перехода канонического мифа в романский эпизод при полном сохранении красоты и эстетического существа мифа, заключается в том, что миф пересказан в «Метаморфозах» Овидием, а затем уже в романе прочтен и увиден поэтом Коттой, и только поэтому ему будет суждено в финале прочесть миф о себе самом

Роман Рансмайра вписывается в «текст» австрийской литературы, его гипотекстами становятся австрийские романы о художниках и, в первую очередь, как мы уже отмечали, «Смерть Вергилия» Броча, а затем – литература «венского модерна». В романе Рансмайра, помимо «Смерти Вергилия», еще два основных гипотекста – это «австрийский миф», т.е. образ былой могущественной империи и связанный с ним «миф Овидия» – миф о конкретном поэте, жившем в Риме во время правления первого императора Августа Октавиана, и о судьбе поэта и его искусства в любом государстве и в любую эпоху. Хронотоп романа очень сложен и многозначен. Кроме исторического времени принципата Августа, здесь намечена эпоха эллинизма в целом с ее синтезом культур, мифологическое время как «вечное бытие», «Ад» из «Божественной комедии» Данте и – «последнее время» – библейский апокалипсис. «Австрийский миф» накладывается на историю Римской империи, которой тоже суждена гибель. Рядом с историческими гипотекстами возникает, как мы уже отмечали, библейский – это Апокалипсис, откровение Иоанна, в котором описываются мировые катаклизмы и катастрофы, наказание человечеству за его грехи, отделение праведников от грешников, после чего должны возникнуть новая земля и новое небо. Античный, исторический и библейский гипотексты образуют художественное целое, все «пласты» повествования как будто перетекают один в другой, реалии одного исторического времени переносятся в другое – в античное прошлое или в будущее, в период Второй мировой войны, послевоенной разрухи, повлекшей массовую эмиграцию в Америку. И в соответствии с этим пространство романа

организуется вокруг двух полюсов – это Рим и городок Томы. Но при этом мотивы и образы, символизирующие самые далекие друг от друга исторические эпохи, не читаются как анахронизмы, а «аккумулируют» в себе время и вечность, и тогда узкий мирок города Томы расширяется до пространства Римской империи, до земли всего человечества и Вселенной.

Каждый из присутствующих в романе временных пластов мог бы послужить предметом для отдельного исследования. Лейтмотивом, связывающим все пласты, является мотив метаморфоз, вся последовательность, весь спектр которых ограничивается двумя великими австрийскими произведениями о метаморфозах – это «Превращение» Франца Кафки и цикл «Сонетов к Орфею» Р.М.Рильке. Городок Томы на Черном море, далекая окраина Римской империи, куда был сослан Овидий, становится местом, где как будто сами собой происходят мифологические метаморфозы – люди превращаются в птиц, в животных, в камни и т.д. Но еще одно великое превращение произойдет здесь, в Томах – молодой друг Овидия, Максимус Котта, прочитав его «магическую рукопись», сам начнет превращаться в Овидия. (Как известно, Овидий в Письмах с Понта адресует Котте шесть писем – больше, чем кому-нибудь из других оставшихся в Риме друзей.)

Поэт возродится и тогда изменится весь окружающий мир. Самое важное из превращений произойдет во внутреннем мире Котты – здесь опять возникает ассоциация с эстетикой «венского модерна», ведь один из ее принципов заключался в том, что творческая личность в своем развитии должна пройти два этапа «ожидание» и «свершение» (как мы помним, именно так называются две части романа Новалиса о Генрихе фон Офтердингене).

Овидий избран автором в качестве протагониста романа еще и потому, что вокруг этой конкретной исторической личности за несколько исторических периодов возникли целые пласты легенд, интерпретаций, целый спектр истолкований – от крайне низкой его оценки в Средневековье (Овидий – певец греховности, похоти и низменных страстей) до высокой в Просвещении и романтизме (Овидий – певец прекрасных чувств, предшественник Петрарки). Таким образом складывался своего рода «миф об Овидии», притча о судьбе поэта в мире. Так, в «Цыганах» Пушкина старый цыган рассказывает Алеко о несчастном изгнаннике, который, однако, не только примирился со своей участью, но и смог сродниться с принявшим его варварским народом. А уже в XX веке И.Бродский, сосланный «за тунеядство», создает в подражание Овидию цикл «Писем римскому другу».

Все пространство романа заполнено движением, но здесь не только совершается глобальная метаморфоза – переход от хаоса к космосу, но и осуществляется переход от дискурса к тексту, причем на всех уровнях художественной структуры – в языке, стиле, образной системе, в сплетении интертекстуальных связей. Недаром одним из центральных образов становится глухонемая ткачиха Арахна, создающая по сюжетам «Метаморфоз», которые ей пересказывает сам Овидий, а она считает их у него с губ, – дивной красоты гобелены.

Рансмайр не только использует как основу художественную структуру романа Броха, но и отталкивается от нее в самом важном аспекте. Если вся система и поэтика романа Броха организуется вокруг фигуры Вергилия и повествование строится как хроника, фиксирующая абсолютно все события последних восемнадцати часов его жизни, его раздумья, видения, его посмертное вознесение в эмпиреи, – то в романе о художнике К.Рансмайра сам этот художник – Овидий – блистательно отсутствует. Поиски следов Овидия (остается неизвестным, жив ли он еще или нет) и его «Метаморфоз», еще одной «магической рукописи» молодым Максимусом Коттой составляют канву всего сюжета романа. Лицо Овидия только на миг промелькнет перед Коттой, но окажется только карнавальной маской, под которой скрывается безумный сын торговки Молвы Бат – ему суждено будет обратиться в камень прямо в лавке своей матери, посреди мешков с товарами.

Город Томы (современная Констанца в Румынии) – и Рим, как мы уже отмечали, образуют два полюса в пространстве романа. Томы – это «последний рубеж», окраина Римской империи, который имеет множество обликов и живет в разных эпохах. Но прежде всего – это время и пространство, в которых материализуются метаморфозы, вполне органично вписываясь в повседневную жизнь Том. Город находится на краю гибели – он медленно разрушается, но это разрушение как бы предвещает пусть еще очень отдаленную гибель самого Рима.

Рим эпохи Августа – это тоталитарное государство со своим «культу личности» – император обожествляется, народ обязан ему не только подчиняться, но и выражать свои верноподданнические чувства и любовь, участвуя в бесчисленных мероприятиях и торжествах – в празднествах, шествиях, парадах, театрализованных процессиях и т.д. Но при этом римская история, как и в романе Броха, явственно ассоциируется с «австрийским мифом» – о былом могуществе габсбургской империи и с Третьим рейхом в Германии и фашистским господством в Австрии. Мифы, как мы помним по роману Броха, были поставлены на службу Римской империи, они стали темами обязательных

для жилища каждого состоятельного римлянина скульптурных и живописных изображений, из которых выхолащивалась их поэтическая суть и связь с Космосом и природой.

Римский эпизод дается скорее в воспоминаниях Котты. Овидий был назначен восьмым из поэтов, которые должны были читать хвалебные стихи в адрес Августа на стадионе при огромном количестве народа. Здесь явная ассоциация со стадионом в Байрейте, специально построенном для постановок опер Вагнера и фашистских мероприятий. Август уже начинает скучать и даже дремать, когда Овидий, стоя перед букетом микрофонов (еще один анахронизм, четко указывающий на связь с современностью), рассказывает миф о гибели человечества и возрождении людей из муравьев. Эти новые люди лишены эмоций и воли, зато наделены огромным «муравьиным» трудолюбием. Сам того не желая, Овидий раскрывает в своем мифе ту цель, которая неизбежно возникает перед любым тоталитарным правителем – подавить волю и индивидуальность, уничтожить интеллигенцию и превратить весь народ в «винтики» государственной машины. И если в действительности причина ссылки Овидия в Томи так и осталась невыясненной, то в романе Рансмайра это – выступление поэта на стадионе, в котором вскрывается суть политики Рима, а затем доносы его недоброжелателей. Перед уходом из Рима поэт сжигает свои «Метаморфозы». В Риме после ухода Овидия его имя становится символом тайного сопротивления римской аристократии и интеллигенции политике Августа. Овидий умолял в письмах друзьям и Августу простить его вину (какую точно – до сих пор остается загадкой для ученых и читателей его стихов и поэм) и дать возможность вернуться в Рим. Но все было напрасно, Овидий умирает в Томах. Котта, услышав о его смерти, отправляется тем же путем – через бурное и грозящее гибелью море – в Томи, чтобы найти следы поэта и новый вариант его «Метаморфоз», о котором тоже доходили неясные слухи. Он тоже превращается в «государственного беглеца», как и многие другие, опасаящиеся репрессий и гибели. Здесь еще одна ассоциация с массовой эмиграцией интеллигенции из Австрии эпохи фашизма, после рокового для нее «аншлюса».

Если Рим предстает как вырванный из пространства природы и Космоса, то Томи еще сохраняют связь с природой и богами, а их жители, ведущие тяжелую и лишенную всяких перспектив жизнь, – сохраняют какие-то этические ценности, доброту и сострадание. Так пришел на помощь Овидию «тот самый» Пифагор, бежавший с родного острова, и теперь тоже нищий и полубезумный изгнанник, привел поэта в горное поместье и стал верно ему служить. А затем он расскажет все Котте и откроет ему тайну «Метаморфоз». Томи – нынешняя Констанца

в Румынии – окраина Империи, провинция и захолустье. Климат здесь тоже вне всяческих норм и логики, как и все в этом «последнем мире». Лето здесь может длиться два года и столько же зима. В этом «последнем мире» смешались реалии разных эпох – здесь приносят жертвы идолам и смотрят кино, лилипут Кипарис раз в год привозит на запряженной осликом тележке киноустановку и показывает боевики и мелодрамы на сюжеты из мифов на стене скотобойни вместо экрана. Здесь есть «проржавевшие насквозь» автобусные остановки, сюда приходят корабли со всего мира, в том числе и «Арго» капитана Ясона, теперь это ловкий торговец и контрабандист, который перевозит эмигрантов, отбирая у них за это последние деньги. Он начисто лишен величия и красоты мифологического героя. Где-то неподалеку – руины горящего Севастополя. Здесь живет на пенсию из Фонда ветеранов немец Дит, который, будучи молодым солдатом вермахта, по приказу своего командира открыл газовую камеру после убийства в ней людей и, потрясенный увиденным, после долгих странствий стал в Томах знахарем и могильщиком.

Город и горы вокруг разрушаются, потому что жители зарабатывают тем, что добывают руду и переплавляют ее. В городе огромное количество железных стен и ворот, все железо разъедает ржавчина – тоже символ последнего мира, как и вездесущие грибки и плесень, от которых нет спасения. Но при всем этом здесь нет кузнецов, как нет здесь и людей искусства. Как известно, Овидий уподоблял поэта кузнецу. Кузнецы издавна уподоблялись высшим существам – шаманам и даже богам. Но здесь не упрощаются и боги, все происходящее связано только с миром людей. Ясон выменивает у жителей Том слитки их «плохонькой» руды на типично колониальные товары. Горы разрушаются из-за работы горняков, а город – из-за сырости, ураганов и землетрясений. Но спасение городу придет от людей – как это мы увидим в финале. Железные Томы ассоциируются также и с железным городом Дитом из «Божественной комедии», который охвачен вечным пламенем, поскольку символизирует Преисподню. В город приходят, спускаясь с гор, варвары – пока только для торговли, но вскоре начнется их наступление на Рим.

Но именно здесь, сквозь толщу серой будничной жизни вдруг начинают «прорастать» метаморфозы. Котта видит, как начавшийся фильм на сюжет мифа о Кеике и Альционе превращается в реальность – Альциона, сидящая перед стеной скотобойни во время киносеанса, видит на морском утесе тело Кеика, бросается к нему, и они оба превращаются в птиц, в зимородков. Канатчик Ликаон оказывается оборотне: он превращается по ночам в волка.

Истинное искусство вносит в жизнь Том именно Овидий, а затем – идущий по его следам Котта. Пифагор рассказывает Котте, что, как мы уже отмечали, Овидий передал глухонемой ткачихе Арахне свои «Метаморфозы», и жизнь города и окрестных деревень изменилась после того, как люди стали покупать ее дивной красоты гобелены. На них оживали морские пейзажи, небеса, полные света, летали прекрасные птицы. Жители украшали ими свои жилища и как бы противостояли таким образом всеобщему разрушению.

Но финальную метаморфозу в природе и космосе повлекла за собой метаморфоза в мире людей. Не землетрясения, лавины и ураганы, а нарушение человеческих и божественных законов поставило точку в истории жизни города и положило начало его возрождению.

В город приходит нищая странница, оборванная и босая. Обступившие ее люди видят, что она не только безумна, но и лишена языка, и тут они с ужасом понимают, что это – Филомела, некогда красивая молодая девушка, сестра Прокны, жены мясника Терейя. Ее уже десять лет считали погибшей в горах. Терей рассказал, что она сорвалась в пропасть вместе с его ослом, когда они вдвоем везли мясо в соседний город. Прибегает Прокна, обнимает несчастную сестру и вместе с другими пытается узнать, кто же виновен в ее безумье и увечьи. Филомена знаками дает понять, что над нею совершил насилие и лишил языка Терей, муж Прокны. Произошел ужасный инцест – преступление против самой природы, которое в мифах каралось самыми страшными мучениями в Аиде. И в коллективном сознании инцест воспринимался как знак конца света – «последнего мира».

Следует отметить, что в контексте риторической культуры (Просвещение) и нериторической (романтизм) инцест получает совершенно различные интерпретации. В Просвещение, с его верой в здоровую и гармоничную природу человека, инцест либо оказывается мнимым, либо предотвращается в последний момент. В романтизме он осуществляется и становится воплощением великой непрочности и неустойчивости мира в целом и человеческого бытия.

В мифах за инцестом, нередко являющимся следствием жестокой воли богов, неминуемо должна последовать кара. Здесь возникает целое семантическое поле ассоциаций. В первую очередь это «Тит Андроник» В.Шекспира. Дочь главного героя Лавиния, став жертвой насилия и лишенная языка и рук, раскрывает «Метаморфозы» Овидия и указывает на сюжет о Терее, Филомеле и Прокне. В этой же трагедии Шекспира упоминается и Лукреция – месть за нее привела к завершению эпохи царей в Древнем Риме и к установлению Республики. Здесь тоже появляется мотив последнего мира.

В мире мифа кровные узы важнее и прочнее, чем брачные, - и Прокна, мстя за насилие над сестрой, ее увечье и безумье, наносит удар своему мужу Терею в самое уязвимое место. Она убивает их единственного и горячо любимого обоими сына Итиса. Потрясенный и жаждущий мести Терей разыскивает всю ночь Прокну и Филомелу, круша мясницким топором все на своем пути. На рассвете он настигает сестер в доме канатчика Ликаона (он к этому времени уже погиб в обличьи волка), где живет Котта. Несчастные женщины защищаются, взмахивая руками, и вдруг превращаются в ласточку и соловья, которые улетают в рассветное небо над морем, а Терей превращается в удода и летит вслед за ними. Здесь явственная перекличка с романом о Вергилии – в его финале-апофеозе, как мы помним, тоже появляются птицы. Грех искуплен, последний катаклизм потрясает небо и землю, и из облаков возносится новый Олимп – боги возвращаются к людям, искупившим свою вину. И после этого происходит великая метаморфоза в жизни самого Котты. Он осознает себя поэтом, он прочитывает зашифрованную на обрывках материи «магическую рукопись» и понимает, что ее последние слова должны ему возвестить его собственную судьбу. И пусть для жителей Том он теперь всего лишь жалкий безумец, одетый в лохмотья, волочащийся за ним, Котта понимает, что, прочитав «магическую рукопись», он теперь внутренне сроднился и сравнялся с Овидием, фактически превратился в него. Овидий становится страдальцем за человечество и после его искупительной жертвы боги возвращаются в мир людей.

Таким образом, Рансмайр, опираясь на структуру романа о художнике и помещая ее в контекст постмодернизма, значительно раздвигает его жанровые границы. Сопрягая с удивительной точностью и легкостью разнообразные временные пласты и гипотексты, отсылающие к разным культурно-историческим эпохам, автор создает удивительное по красоте художественное целое. Великая метаморфоза могла осуществиться только благодаря великой эстафете – «магическую рукопись» поэта Овидия нашел, прочел и выстрадал осознавший себя поэтом Котта, и в этом глубинный смысл проблематики романа.

Ելենա Կառաբեգովա

ՄՈՂԱԿԱՆ ՁԵՌԱԳԻՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԳԻՊՈՏԵՔՍԻ ՄԻ ԴԱՐԻ ԱՎՍՏՐԻԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ԳԵՂԱՐՎԵՏՍԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Ներկա ուսումնասիրությունում «Մոգական ձեռագիր» հասկացությունը դիտարկվում է որպես հիպոտեզա, որը ներտեքստային կառուցվածքի սահմաններում հեղինակն ու հերոս-նախատիպը ընկալում են որպես մշակութային պայմանանշան ու երկրի պատմական ճակատագրի խորհրդանիշ: «Մոգական

ծեռագրի» թեման ընկած է 20-րդ դարի ավստրիական գրականության երկու երկերի՝ Գ. Բրոխի և Կ. Ռանսմայրի վեպերի հիմքում: Երկու երկերում էլ անտիկ նյութն ու անտիկ տեքստը (Վերգիլիոսի «Էնեականն» ու Օվիդիոսի «Փոխակերպությունները») ժամանակակից հիմնախնդիրների՝ «Հաբսբուրգյան առասպելի» մեկնաբանման ու Երկրորդ աշխարհամարտից հետո ավստրիական ազգային ինքնագիտակցության ձևավորման առնչությամբ վերայուրացման ու վերաիմաստավորման նշանակություն են ստանում:

Yelena Karabegova

THE "MAGIC SCRIPT" AS HYPERTEXT IN THE SYSTEM OF AUSTRIAN NOVEL OF THE XX CENTURY

The "Magic script" suggests different interpretations. In this article it is viewed as hypertext that in the intertextual structure is perceived by the author and the hero's prototype as symbol of the historical destiny of the literary work.

The novels "The Death of Virgil" (1946) by Hermann Broch and "The Last World" (1988) by Christoph Ransmayr are based on "Magic script". In both novels the antique material and the antique texts ("The Aeneid" by Virgil and "Metamorphoses" by Ovid) are newly interpreted and reconsidered, taking into account the topical contemporary problems.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ В РАЗМЫШЛЕНИЯХ ЭРИХА ФРОММА

Выдающийся мыслитель XX века Эрих Фромм (1900-1980) оказал большое влияние на формирование современного сознания. Он разносторонний деятель. Эрих Фромм как психолог, философ, психоаналитик, представитель франкфуртской школы, один из основателей неофрейдизма, он выступал как реформатор психоанализа. Невозможно целиком перечислить его достижения в науке, так как он энциклопедичный деятель и практически не существует сфера в науке, где он не оставил свой след.

Он сформулировал главные цели гуманистического социализма. Думаю, для нас, как для представителей постсоветских стран, интересным будет социальный аспект деяния Фромма.

Фромм понимает человека как изначально социальное существо. В этом состоит различие между биологическим подходом Фрейда и социальным мышлением Фромма, которые пересекаются с идеями Маркса.

Целью его социальной деятельности было создание условий для самореализации свободного, разумного и любящего человека. Может быть, такая характеристика проблемы покажется банальной, но это результат многолетней умственной и конкретной эмпирической работы. Фромм писал о необходимости здорового рационального мышления ради безопасности во всем мире так, как он прекрасно понимал, каким губительным может стать потребительское отношение людей друг к другу, к окружающей среде и науке. Осенью 1962 года Фромм приезжал в Москву, принимая участие, в качестве наблюдателя, в конференции по разоружению. Кроме того организовал конференцию по проблемам гуманизма, где гуманисты разных стран и народов получили возможность сформулировать проблемы, которые стоят перед человечеством и искать пути их решения. Сам Фромм писал: *«Я много лет пытался выделить и сохранить ту истину, которая была в учении Фрейда, и опровергнуть те положения, которые нуждались в пересмотре. Я пытался то же самое сделать в отношении теории Маркса. Наконец, я пытался прийти к синтезу, который следует одновременно из понимания и критики обоих мыслителей»*. Причины пересмотра Фроммом концепции Фрейда и Маркса достаточно очевидны. Это, прежде всего бурное развитие науки, особенно социальной психологии и социологии.

Что же касается проблем символа, то он толковал их в основном трех своих произведениях: «Искусство любить», «Забывтый язык» и «Душа человека». Надо отметить, что Эрих Фромм свое произведение «Забывтый язык» называет введением в науку понимания снов, сказок и мифов. Он различает понимание языка символов и толкование символов, и на первый план ставит понимание языка символов. Он считает, что язык символов – это универсальный язык, который имеет значение для каждой культуры. В нем можно выделить несколько принципов для классификации символов: с одной стороны можно разделять символы как индивидуальные, общие и универсальные знаки, с другой стороны, он создал некую методологию для понимания мифов, сказок, сновидений, религии, литературных персонажей и личного опыта.

Отдельно можно выделить характер условных символов, самой распространенной формой которых является язык. Только надо отметить, что слова – не единственный пример условных символов, хотя и самые известные. В качестве примера таких символов он приводит белый флаг, который носит условную информацию. Существуют некоторые образы, которые относятся к тому же типу, что флаг, например – крест. Он, как символ христианской церкви, никак не отличается от флага, но специфическое содержание этого образа, связанное с распятием Христа и взаимопроникновением материи и духа переносит связь между символом и тем, что он символизирует, за пределы простой условности¹.

Из этих символов, которых описывает Фромм, только универсальные символы имеют такой характер, что между символом и тем, что он обозначает, есть внутренняя связь, а остальные можно понять как конвенционные символы. Для них характерна та же связь между душевным и физическим переживанием.

Эрих Фромм и в этом случае не нарушает исходную точку собственной системы – исследовать человека путем саморефлексии. Таким образом, можно сказать, что он создает модель того, как пересказать экзистенцию конкретного человека на том языке символов, в котором можно совершить совокупность опыта всего человечества.

Важно и то обстоятельство, что проблему символа в литературе нельзя отделить от проблемы символов в культуре. Таким образом, символ, как феномен культуры имеет более общее понятие, чем литературное. С одной стороны, символ в литературе будто представляет замкнутую систему и имеет значение только в данном

¹ Фромм 1992:186

контексте, а с другой стороны универсальное значение символа дает литературному произведению значительную стойкость, делает понятным и внутренним для разных эпох, культур и миропонимании. Видимо, этот характер символов, актуализирует произведения прошедших столетий, дает возможность их философской интерпретации. Этим же можно объяснить, что французский экзистенциализм проявился в форме литературы. А ключом его понимания представляется неотрейдизм, одним из самых известных представителей, которого можно считать Эриха Фромма.

Понимание языка символов Э. Фромма отличается от взглядов самого Фрейда или Юнга. Он не игнорирует эти мнение, но их недостатком считает односторонность. По мнению Фромма, мифологические символы и сновидения, как феномены, невозможно толковать только с помощью архетипов или только в подсознательной психике заложенными инстинктами.

«Язык символов – это язык, в котором внешний мир есть символ внутреннего мира, символ души и разума»², писал Э.Фромм. Они имеют универсальный характер и создают автономную систему миропонимания. Символы существуют в утробе языка, которые своей истинной природой метафоричны.

Как невозможно полностью отделить символы от языка, также нельзя размежевать бытие и мышление. В этом плане, можно сказать, что семантика не выделится от языковедения как самостоятельная наука. Хорошо известно, что в двух языках взаимосоответствующие понятия очень редко связаны с одним и тем же предметам, процессом или действиям³. Они должны быть поняты в контекстуальном плане. Следовательно, язык, как цельная система символов, приобретает свое значение только в конкретном культурном контексте. Но, надо отметить также, что это обстоятельство не исключает внутренней связи языка с некой формой универсального мышления, которая становится легко понятной для любого сознания, на каком бы уровне культуры он ни находился.

Если учитывать социальную функцию языка, его влияние на сознание человека, учтем также структуру передачи природного бытия на язык социального бытия, в этом контексте бытие, вербальный язык и язык символов должны быть рассмотрены как одно целое вместе с культурой.

² Там же, с. 185

³ Кассирер 1983:213

Система Эриха Фромма дает возможность прочитывать символы методам неопрейдизма. Если учесть то обстоятельство, что размышление Фромма представляет собой некий ключ истолкования экзистенциальной литературы, то можно от этого создать методологию для литературных текстов. Примером можно привести толкование повести Жан Поль Сартра «Комната», главной темой этой повести на языке символов является идолопоклонство. Главный герой Пьер создал для себя образ женщины, которой поклоняется, и придумал для нее имя. Эва приняла эту роль как собственную и начала играть ее как саму себя. Они создали симбиоз, устроили полную изоляцию от окружающего мира. В этой замкнутой среде Пьер создал свой мир, где жил со своими идолами, а Эва пыталась вторгаться в него. К Пьеру периодически прилетают собственные идолы и пугают его. Почему Пьер создает идолы? Почему Эва соглашается играть роль идола? Эти вопросы имеют один общий ответ: они не только не видят в себе достоинств, а ненавидят себя. Это маленькая повесть показала, причину отчуждения человека от общества, что собственно причина социального отчуждения в том, что человек в первую очередь, не зная себя, отчуждается от самого себя, создает изоляционный круг и это есть вопрос жизни и смерти. То, что в повести идолы появляются в образе скульптур, символизирует бытие доисторического человека, для которого не существует социальное мышление, самопознание, для которого другие с одной стороны лишь средства для выживания, а с другой стороны представляют угрозу.

Можно сказать, что метод, который обработал Эрих Фромм, дает богатый материал для размышления, так как требует комплексный подход к проблеме. Соображение Э. Фромма о чтении языка символов, значительны не только для постмодернизма, но в общем для современного неопрейдистского понимания литературного произведения.

Lali Antidze

SOME ASPECTS OF ERICH FROMM'S VIEWS

The article deals with the humanistic aspect of the views of Erich Fromm – an outstanding thinker of the 20th century and representative of Frankfurt School – and his considerations on the language of symbols.

To my mind, his contribution in preparation of theoretical basis in disarmament issues is particularly important for the post-soviet countries. His contribution is also great in formation of the main ideas on humanistic socialism expressed in the synthesis of Freud's and Marx's viewpoints. These opinions were gathered in creation of the psychological portrait of a modern human type by Fromm that is the result of his long-time theoretical and empirical research.

Fromm's suppositions on reading the language of symbols are significant not only for postmodernism but in the whole, for the modern neo-Freudian understanding of a literary work.

In Fromm's works the language of symbols is understood as a universal language bearing significance for every culture. Several principles of symbol classification can be singled out there. On the one hand, it is the division of symbols according to individual, general and universal features; on the other hand, he elaborates a certain methodology for the better understanding of myths, fairy tales, dreams, religions, literary characters and private experience. He makes distinction between *understanding* and *explanation* of the language of symbols and highlights the importance of one-side understanding.

It is significant that the problem of symbol in literature cannot be separated from the problem of symbol in culture. Thus, Fromm's understanding of the language of symbols can be applied to any culture and epoch. This is what grants his ideas topicality and importance.

ТЕМА ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВОЛЬФГАНГА БОРХЕРТА

Вокзал. Ночь. Город. Девушка. Красные губы. Белая кожа. Крик. Пустота. Молчание..... и ветер.

Все это образы, переходящие из одного рассказа Вольфганга Борхерта в другой, трансформирующиеся, но, по сути своей, неизменные. Эти образы есть не что иное, как проявление одного главного героя всех его рассказов – Страха. Страха, порожденного войной. «В Европе возникли новые понятия и термины, выражающие ужас и отчаяние: “Болезнь смерти” (“Krankheit der Tode”), “Понятие страха” (“Begriff der Angst”), “Миф абсурда”, Винклеру принадлежит выражение “Несчастье мышления” (“Unglück des Denkens”)».¹

Вольфганг Борхерт – немецкий поэт и писатель начала XX века. Родился он в 1921 году в Гамбурге, городе, нашедшем свое отражение в его творчестве. Борхерт прожил короткую, полную драматизма жизнь. Он рано начал писать стихи, которые не были одобрены правительством. Уже тогда проявляется его свободолюбивый дух и гуманистическое мировоззрение, впрочем, как и неиссякаемая тяга к искусству.

Борхерт поступает в театральную школу. Сразу, после её окончания, в 1941 году, его призывают в армию на Восточный Фронт. Но после ранения, полученного в России, и болезни (он заболел желтухой) его отправляют в нюрнбергскую тюрьму, сочтя болезнь умышленным уклонением от службы, которое вкупе с пропагандируемым мировоззрением и критикой государственной политики становится основанием для вынесения Борхерту смертного приговора. И только благодаря оказанной протекции, смертельный приговор был заменен тюремным заключением, которое прерывается из-за нового набора солдат. Борхерт снова на войне, и снова, из-под Смоленска, с тяжелыми обморожениями, в 1943 году его отправляют на лечение обратно в Германию. После выписки из лазарета Борхерт начинает новую жизнь в труппе фронтового театра. Но и здесь проявляется его отношение к окружающей действительности, и его снова арестовывают, обвиняя в разложении боевого духа. На свободу он выходит только весной 1945 года, уже неизлечимо больной, но все еще полный идей и жажды писать.

¹ Какабадзе Нодар. Поэтика романа Томаса Манна. Изд. Тб. Ун-та. Тбилиси. 1983. С.22

На руинах старой жизни, которая окружала его, стиль рассказов Борхерта не мог не нести оттенок нигилизма. Многие творческие люди были подвержены этому влиянию. Как пишет Нодар Какабадзе: «*Этому тотальному кризису, эпохе конца, апокалипсису, затмению солнца, умиранию духа, угасанию духовных ценностей символически положило начало одна фраза Ницше: “Бог умер”. Нигилизм, скептицизм, негативизм – чрезвычайно мягкие определения для обозначения настроения и мироощущения современных западных писателей и художников*». ²

Послевоенная Германия начинает отсчет своей истории с нуля. Все это привело к тому, что западногерманская литература с момента её возникновения стала своеобразным барометром, отражающим национальное самосознание, своеобразным «зеркалом» социально-политических, философско-нравственных, интеллектуально-творческих процессов. По-новому начинается формирование взглядов и жизненных идей. Писатели и поэты того периода не могли не отразить этого в своих произведениях. Даже молодые авторы, к числу которых относится Борхерт, не по возрасту критично и с постоянной оглядкой в прошлое, воспринимают окружающий мир.

В книге о Борхерте читаем: «*В. Борхерт, который, возможно, чаще чем другие протестовал против “Человека массы”, выражал характерное отношение большого количества молодых людей той среды*»³.

Персонажи Борхерта, не находящие себя в послевоенной действительности люди, которые, за годы войны только и научились, что бояться и из страха бороться за свою жизнь. Война ушла, а страх, её порождение, остался. Страх, который не находя выхода, а точнее, своего решения (так как, несмотря на окончание войны, решение проблем, оставленных ею, ещё не найдено), начинает разъедать сознание и уничтожать героев изнутри. Такова действительность героев Борхерта, таково их существование. Робеспьер писал: «*Народ справедлив, мудр и добр. Все что он совершает, нравственно и истинно, нет ничего излишнего, ошибочного или же преступного*»⁴. Но противостояние действительности чрезвычайно сложно. Человек как бы

² Там же, с. 15

³ W. Borchert, der sich gegen den “Massenmensch” auflehnte, offener vielleicht als viele andere, war charakteristisch für die Haltung einer grossen Anzahl junger Leute aus diesem Milieu”

WOLF, R.W.1984. Borchert. Werk und Wirkuns. Bonn. P. 33

⁴ Манн, Т. Воззрения аполитичного. Т. XII. P. 369

протискивается через реальность, пытаюсь сохранить в себе мудрость и справедливость и не скатиться окончательно и безвозвратно.

Герой, воспринимая окружающий мир через призму этого страха, не может найти себя и свое применение в мирное время. Война разрушила не только города, села, дома, погубила жизни, она принесла поражение, а значит ещё и падение строя и идеологии (хотя сам Борхерт эту идеологию не разделял, а строй не принимал), не оставляя людям ничего, что могло бы поддержать их, кроме сознания собственной никчемности и неприкаянности. По сути, нигилизм неизбежен: *«И она (тьма – А.Г.) растит крик в тебе: неслышанный рыбий крик, крик одинокого зверя, загубленного собственным морем. Этот крик рвет на части твое лицо, испещряет его промоинами, полными страха и опасности, так что другие шарахаются от тебя. Так нем – ужасный, темный крик одинокого зверя в родимом море. Он прибывает, как полная вода, рокочет, бушует, как прибой. Шипит гибельно, как пена»*⁵ Сама послевоенная действительность загубила и уничтожила на корню прошлые реалии, заставила все стереть и начать с нуля.

Пространство вокруг героя пусто (даже если вокруг есть люди, строения), оно отдает эхом, возвращая обратно, как бумеранг, каждое брошенное слово, ощущение или эмоцию, в том числе и страх. Это пространство есть мрак. Такое ощущение, что Борхерт помещает своего персонажа в скупой луч света, а точнее, – софита, и на подмостках жизни, как в театре (который был специальностью и частью жизни Борхерта), этот персонаж и читатель видят только то, что находится в непосредственной близости, в луче этого света. Все остальное скрывает мрак (есть там что-то или нет, неизвестно не только читателю, но и самому персонажу): *«Он стоял на краю света. Дуговые фонари, холодные и белые, безжалостно оголяли все кругом. Но за ними выростала устрашающая тьма. Не было черноты более черной, чем тьма вокруг белых фонарей по ночному пустынного перрона»*⁶.

⁵ «Und sie (Finsternis – A.G.) wächst einen Schrei in dir an: niegehörter Fischschrei des einsames Tiers, den das eigene Meer überwältigt. Und der Schrei zerreißt dein Gesicht und macht Kühlen voll Angst und geronnener Gefahr darin, daß die andern erschrecken. So stumm ist der furchtbare Finsternisschrei des einsamen Tieres im eigenen Meer. Und steigt an wie Flut und rauscht dunkelschwingig gedroht wie Brandung. Und zischt verderbend wie Gischt.»

BorchertW. Bleib doch, Giraffe. Wolfgang Borcherts Werke. Verlag Progress. Moskau. 1970.P. 125.

⁶ «Er stand am Ende der Welt. Die kalten weißen Bogenlampen waren gnadenlos und machten alles nackt und klglich. Aber hinter ihnen wuchs eine furchtbare Finsternis.

Это ощущение очень четко характеризует жизнь людей войны и послевоенного периода, когда они жили одним днем и не имели ни малейшего представления о том, что готовит им следующий день, как он сложится? Такое осознание неизвестности и груз пережитых эмоций может сопровождать только страх, который, как и луч софита, ограничивает, сковывает, ослепляет персонажи Борхерта: *«Но жираф уже шагал гулкими шагами по мостовой. А позади него серо-лунная улица вновь замолкала, вновь замыкалась в свое каменное одиночество. Окна были как мертвые, уже остеклованные, глаза пресмыкающихся»*⁷.

Герои Борхерта очень выпукло выделяются на фоне окружающих их персонажей и образов. Они как бы пробивают себе путь, не неся, правда, глобальных изменений. Пройденный путь замыкается за ними, заставляя, идущих позади, снова пробивать свой путь.

Страх подстерегает персонажей Борхерта везде, особенно при встрече с самим собой. В подобном сюрреализме рождается необыкновенный текст Вольфганга Борхерта, который характеризуется ёмкой лаконичностью: короткие предложения, обрывистые фразы, многоточие. Слова, как мазки художника, ложатся на бумагу скупно, коротко, но очень объемно и ярко, приковывая внимание читателя, заставляя задуматься. Как отмечает Симонян: *«Язык Борхерта характеризуется большой степенью разговорности, причем не только в речи персонажей, но и в авторской речи. Усеченные окончания... стянутые сокращенные формы артикля ... Для стиля Борхерта типичны неполные предложения, он часто опускает подлежащее, пропускает артикли, что сообщает повествованию отрывистое, резкое звучание»*⁸.

Даже в том, как написан текст, чувствуется страх, оставленный в Борхерте той же войной. Страх, из-за болезней, приобретенных во время войны и в тюрьме, не успеть сказать и сделать то, что так разрывает душу и просится наружу. Этот страх гложет как зверь и перерастает в

Kein Schwarz war so schwarz wie die Finsternis um die weißen Lampen der nachtleeren Bahnsteige.»

Ibid, p.125

⁷ «Aber die Giraffe stelzbeinte mit hohlhallenden Schritten übers Pflaster davon. Und hinter ihm sackte die mondgraue Straße wieder stumm geworden in ihre Steineinsamkeit zurück.»

Ibid, p. 125).

⁸ Симонян Л.. Комментарии.// Борхерт В. Избранные произведения. «Прогресс». 1970. С.249

борхертовских персонажей. *«Зверь – голод... Зверь – тоска по родине. Он плачет. Зверь–голод кричит. А зверь Я – он удирает.*

– Куда удирает?

– В ничто! Нет прибежища в бегстве. Повсюду я встречаю себя. Большею частью по ночам. Но приходится удирать все дальше. Зверь-любовь хватает тебя, но зверь-страх лает под окном, за которым живет девушка и стоит ее кровать. Потом хихикает дверная ручка, и ты удираешь. И опять гонишься за собой. В брюхе у тебя зверь-голод, в сердце – зверь-тоска»⁹. Этот «зверь-страх», который вместе со своими братьями и сестрами – зверем-голодом, зверем-тоской, зверем-любовью, получившие свои название в рассказе «Мимо, мимо», – все они – «дети» войны, её порождение, и все они кочуют со страниц одного рассказа Борхерта на страницы другого.

Борхерт является представителем так называемой «Литературы руин» послевоенной Германии, а так же его произведения написаны под влиянием экспрессионистического направления западноевропейской литературы. И еще одна специфика передачи своей идеи – это образы. Вольфганг Борхерт много пишет о войне, практически все его рассказы о ней, при этом, он редко прибегает к её упоминанию или описанию. Он использует образы, которые напрямую с войной не связаны, но в его рассказах становятся её атрибутами, неотъемлемой частью, способной аллегорически описать весь её ужас и сопутствующий её страх. Потому военный и послевоенный страх, животный, неподконтрольный – становится главным героем его рассказов.

Война, породившая этот страх, и не дающая персонажам Борхерта жить нормальной жизнью и после её окончания, наложила отпечаток буквально на все, в том числе и на восприятие времени: встречи однодневные, ожидания – ежесекундные, такое ощущение, что закон классицизма о единстве времени неукоснительно соблюдается в его произведениях. Весь сюжет укладывается в пару часов, ночь или день. Это временное ограничение, скорее всего, связано с личным восприятием времени неизлечимо больного Борхерта. А также перекликается с лучом света, ограничивающего видимость персонажа, о которой говорилось выше.

Но такое временное и пространственное ограничение придает больше трагизма и напряжения при прочтении, ибо страх, протяженный во времени, перестает быть таким уж страшным.

⁹ http://www.lib.ru/INPROZ/BORHERT/borhert.txt_with-big-pictures.html

Несмотря на всю «пропитанность» послевоенным страхом, рассказы Борхерта передают одну очень важную истину того времени: «Путник сказал:

– Нет, жизнь – это больше, чем бродить под дождем и братья за ручки двери. Она больше, чем проходить мимо людей и вспоминать запахи. Жизнь – это и страх. И радость тоже. Страх, что попадешь под поезд. И радость, что ты под него не попал. Радость, что можно идти дальше»¹⁰

Таким образом, война и страх, обыгрываемые в рассказах Борхерта несут в себе большую долю позитивизма и надежды. Ибо если мы есть, то значит, мы выжили, а значит, все еще может быть хорошо. Скорей всего персонажи Борхерта поддерживаются и поддерживались во время войны только одной идеей, которая озвучена в рассказе «Гамбург»: «Это наша воля – быть» (*Das ist unser Wille, zu sein*). При наличии бытия, воля способна создать все сопровождающие необходимые условия.

Как мы уже отмечали, главные образы рассказов Борхерта передают весь ужас войны, пережитой немцами. «Звуки и краски в поэтической прозе Борхерта нередко обретают символический смысл. Поет ли соловей, розовеет ли лоскут от рубашки любимой женщины – все это жизнь, которая должна принадлежать людям, но которая отнята у них – прежде всего войной...»¹¹. Основными образами рассказов являются: темень, мрак, ночь, ветер, вокзал, паровоз, крик, зверь, а также, в какой-то степени, образ женщины, погубленной, опустошенной этой войной, с яркой красной помадой на бледном лице, которая пробуждает в персонаже совсем другие ассоциации из его недавнего прошлого.

Темнота, мрак извечные спутники страха (да и восприятие войны, её клише) – они есть в каждом рассказе. Вот некоторые примеры упоминания образа мрака, который мы воспринимаем, как иллюстрацию войны на страницах его рассказов. Например: «Мимо, мимо» (перевод Н.Ман) мы читаем: «*В ничто. Нет прибежища в бегстве. Повсюду я встречаю себя. Большею частью по ночам. Но приходится удирать все дальше*».

Ночь и мрак перекликаются со страхом и в рассказе «Гамбург»: «*Каменный лес, и камни его мостовой, с поющим своим*

¹⁰ Ibid

¹¹ Borchert W. Bleib doch, Giraffe. Wolfgang Borcherts Werke. Verlag Progress. Moskau. 1970. P. 249

*ритмом, как по волшебству, уподобляются лесной земле. По ночам, иногда, ты слышишь на ней (земле – А.Г.) шаги умерших зверей».*¹²

Крик паровоза в ночи. Впрочем, не только сам паровоз, но и вокзал – ещё одно проявление войны, характеризующее её. Вокзал в военное время стал местом расставания солдата с родными и близкими, местом страшных переездов в холодных, пропитанных зловонием вагонах, местом отправки в неизвестность, в никуда, на борьбу за то, что для кого-то было неправдой, а для других стало неправдой, обрушилось после поражения. Один из примеров – это рассказ «Останься, жираф» («Bleib doch, Giraffe»): *«Он стоял на воющем сквозняке пустынного ночного перрона, под грязной и безлунной стеклянной крышей вокзала. А по ночам пустынные вокзалы – это край света, вымерший, бессмысленный и пустой. Пустой, пустой, пустой. Но если ты пойдешь дальше, ты пропал. Тогда ты пропал. Ибо у тьмы страшный голос. От тьмы не спасешься, миг – и она тебя одолела, а позади него серо-лунная улица вновь замолкала, вновь замкнулась в свое каменное одиночество»*¹³. Таким образом, образ вокзала и паровоза, переплетается с образом ночи и мрака и создает неповторимой силы ощущение безысходности и потери. Война без малейшего упоминания предстает перед читателем во всем своем ужасе.

Ветер тоже рисует образ войны. Особенно это чувствуется в рассказе «Стена»: *«В конце концов, остается только ветер. Когда ничего уже не будет, ни голода, ни мотора, ни музыки, – тогда останется только ветер. Он переживет все – камень, улицу, даже бессмертную любовь. И в голых кустах он будет петь утешительные песни над падшими, заснеженными могилами»*¹⁴. Этот рассказ очень ярко иллюстрирует войну и разрушения, повлекшие за собой столько страданий и смерть. На самом деле, весь рассказ – это два образа: ветер и полуразрушенная стена старого дома, верой и правдой служившая людям и оказавшаяся бесполезной и забытой (как и все герои-люди рассказов Борхерта). Эта никчемность приводит к разрушению, которое

¹² Sreinwald, dessen Pflastersteine einen Waldboden mit singendem Rhythmus hinzubern, auf dem du selbst noch die Schritte der Gestorbenen hörst, nachts manchmal ibid

¹³ «Er stand auf dem windüberheulten nachtleeren Bahnsteig in der großen grauferrußten mondeinsamen Halle. Nachts sind die leeren Bahnhöfen das Ende der Welt, ausgestorben, sinnlos geworden. Und leer. Leer, leer, leer. Aber wenn du weitergehst, bist du verloren. Dann bist du verloren. Denn die Finsternis hat eine furchtbare Stimme. Der entkommst du nicht und sie hat dich im Nu überwältigt.»

ibid

¹⁴ http://www.lib.ru/INPROZ/BORHERT/borhert.txt_with-big-pictures.htm

несет за собой смерть тех, кто находится рядом (как и во время войны), а толкает на это разрушение именно ветер. Ветер наделен силой и вечным могуществом над всем, что происходит: «Он [ветер – А.Г.] первая и последняя симфония жизни и его дыхание – вечная мелодия, звучащая над колыбелью и над гробом». Ветер полон сил и способен убедить полуразрушенную стену погубить себя и унести жизни невинных посторонних людей. Уже совершив поступок, перед самым концом, стену переполняет раскаяние и сожаление о содеянном. А ветер ликует: «Но ветер рассмеялся, когда стене пришел конец... Он смеялся над жизнью, он ведь знал, что так и должно было случиться. И у него, у древнего юного ветра, не было сердца»¹⁵.

Ещё один частый образ, который, по сути, неразрывно связан с войной, – крик. Крик разный, часто молчаливый, выражающий ужас сдавленных эмоций, которые ищут своего выхода, крик, призывающий, ведущий: «...материнский крик гонит нас сквозь бессонные майские ночи, тогда совершаем мы свой подвиг...»¹⁶. Крик и зверь, как и ночь, мрак присутствуют практически во всех рассказах. Зверь тоже переживает свои трансформации, как и другие образы. То он ассоциируется с голодом, любовью, городом, девушкой. «Город: доисторический зверь, храпящий, сопящий, зверь из дворов, стекла, вздыхателей, слез, парков, сладострастных вскриков – зверь с глазами, горящими при солнечном свете, – серебристыми, в масляных пятнах отводными каналами»¹⁷.

Еще один образ, который, при всем своем несоответствии войне, ассоциируется с войной. – образ женщины. Может, как раз, как противопоставление войне, как показатель того, сколь она губительна. В рассказе «Останься, жираф» при описании девушки Борхерт пишет: «девушка с губами, слишком красными на бледном лице», («mit dem zu roten Mund im blassen Gesicht»), потом дает объяснение переживаниям и ассоциациям героя: «Но все лица истекают кровью, думал он, кровь сочится изо рта, а все руки держат ручные гранаты. Но тут он почувствовал запах косметики»¹⁸. Так Борхерт показывает, как война

¹⁵ ibid

¹⁶ «...wenn dein Mutterschrei uns durch schlaflose Mainächte jagt, dann tun wir unsere heldische Tat... » BorchertW. Bleib doch, Giraffe. Wolfgang Borcherts Werke. Verlag Progress. Moskau. 1970.P. 183

¹⁷ ibid, p.86

¹⁸ «Aber die Gesichter bluten alle, dachte er, sie bluten aus dem Mund und Hände halten Handgranaten. Aber da schmeckte ed die Schminke und ihre Hand umgriff seine mage-ren Arm». ibid

искажила восприятие, внутренний мир. А это ещё одна причина для страха, порожденного войной.

Таким образом, война и страх – доминирующие образы рассказов Вольфганга Борхерта, которые получают своё воплощение не только и не столько в прямом описании, а через образы, напрямую с ними не связанными. Эти образы, использованные в непривычных оборотах и в присущем Борхерту особом стиле, создают неповторимое глубокое восприятие войны и всех её невзгод. Война искажила, изменила, уничтожила обычный мир людей, и оставила все эти трагические изменения после себя. Людям приходилось существовать в создавшейся реальности. Но при всем этом не могло не быть веры в будущее, иначе все бессмысленно. Поэтому Борхерт пишет: «Это наша воля – быть, не где-нибудь, не как-нибудь, но здесь, между Альстером и Эльбой, и быть только такими, какие мы есть, мы, гамбургцы». ¹⁹ Именно эта воля, вкупе с верой, способна поднять из руин и восстановить человеческую жизнь. А одна из важнейших миссий писателя и поэта – донести до читателя всю реальность происходящего, но при этом суметь внушить веру в свои силы, ибо *«Ночью писатель может глазеть на звезды. Но горе ему, если он не чувствует, что его дом в опасности. Тогда он должен трубить, пока у него не лопнут легкие»*.²⁰

Гнев, отчаяние, отвращение, отрицание – вот лицо антифашистской литературы первого послевоенного десятилетия. *«Никогда больше!»* – этот призыв положен в основу первых антифашистских произведений 40-50-х годов многих авторов, в том числе и Борхерта. Он, как и многие писатели того периода, прошел путь от пацифизма к активному и сознательному антимилитаризму, отразив в своем творчестве мучительные проблемы, связанные с трагическим опытом фашизации, второй мировой войны и её последствий. Но, несмотря на всю мрачность происходящего, он верит в то что, все может наладиться, если не повторять ошибок прошлого и не разрушать человека изнутри. В этом Борхерт видит свою миссию и замечательным образом отражает в своих произведениях.

Arusjak Grigoryan

¹⁹ «Das ist unsere Wille, zu sein. Nicht irgendwo und irgendwie zu sein, sondern hier und nur hier zwischen Alsterbach und Elbestrom zu sein – und nur zu sein, wie wir sind, wir in Hamburg» *ibid*

²⁰ «Nachts darf der Schriftsteller die Sterne bekucken. Aber wehe ihm, wenn er nicht fühlt, daß sein Haus in Gefahr ist. Dann muß er posaunen, bis ihm die Lungen platzen!» *ibid*, p 178

THE THEME OF WAR IN THE OEUVRE OF WOLFGANG BORCHERT

This article is addressed to reveal a theme of war and its procreation – fear in the works of the famous German writer and poet Wolfgang Borchert. He has remained a rich and interesting heritage, despite the short life. This article could not embrace the whole works of author. We have chosen a few stories – brightest pearls of his work. «Wall», «Past, past», «Town», «Stay, giraffe», «Hamburg», «In May, cuckoo cuckoo», «Writer» - These stories allowed us to expose the whole deepness of human grief, whose soul is forever maimed by war. Even the absence of its mention is “crying” about its disastrous consequences, and its invisible presence in the lives of each character, city, country forever crippled by war.

Արուսյակ Գրիգորյան

ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԹԵՄԱՆ ՎՈԼՖԳԱՆԳ ԲՈՐԽԵՎՏԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Սույն հոդվածը բացում է պատերազմի թեման, պատերազմ՝ որը նաև առաջացնում է վախ: Այդ վախը և պատերազմը հայտնի գերմանական գրողի և բանաստեղծ Վոլֆգանգ Բորխերտի ստեղծագործությունների հիմնական հերոսներն են: Չնայած իր կարճ կյանքի Բորխերտը թողել է ծավալուն և հետաքրքիր ժառանգություն: Հոդվածը հնարավորություն չեր ընձեռնում ընդգրկել բոլոր նրա ստեղծագործությունները: Մեր ընտրությունը ընկավ մի քանի պատմվածքների վրա՝ իր աշխատանքի վառ գործերը՝ «Պատ», «Անցյալ, անցյալը», «Քաղաք», «Մնա, ժիրաֆ», «Համբուրգ», «Մայիսին կկու կուկուն», «Գրողը» - այս պատմվածքները հնարավորություն են ընձեռնում բացել մարդու վշտի ամբողջ խորությունը: Մարդու, որի հոգին ընդմիջտ քայքայված է պատերազմով: Անգամ պատերազմի մատնանշման բացակայությունը «գոռում է» նրա աղետալի հետեանքների և նրա անտեսանելի ներկայության մասին բոլոր հերոսների կյանքում, քաղաքում, երկրում:

Հիմնաբառեր՝ Գիշեր, քաղաք, ճիչ, пустота, լռություն, քամի, վախ, պատերազմ, կյանք

**ՔԱՀԱՆԱՅԻ ԿԵՐՊԱՐԸ Թ.ՖՈՆՏԱՆԵԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

«Նա իսկական քրիստոնյա է: [...] Նա չի բղավում կոկորդով մեկ, չի անիծում, նա փարիսեցի չէ: Նա հեզաբարո անձնավորություն է, և դա է ամենակարևորը»¹: Ահա այսպես է արտահայտվում Թեոդոր Ֆոնտանեի «Փոթորկից առաջ» վեպում գյուղացիներից մեկը տեղական քահանայի մասին: Նմանօրինակ գրույցները պարբերաբար կրկնվում են Ֆոնտանեի գրեթե բոլոր վեպերում: Զրույցը, որը հանդիսանում է Ֆոնտանե ռեալիստ գրողի պոետիկայի հիմնական առանցքը և մեծ դերակատարություն ունի վեպը կառուցելու հարցում, զգուշավորությամբ և ակնարկներով ընթերցողին ծանոթացնում է այս կամ այն կերպարի հետ: Երբեք հեղինակը անմիջականորեն չի ներկայացնում իր կերպարներին, դրա փոխարեն խոսում են իր հերոսները, քննարկում այս կամ այն անձին: Բացի այդ, Ֆոնտանեի պոետիկական հնարքներից մեկն այն է, որ նրա վեպում երկրորդական կերպարները առանձնահատուկ դերակատարություն են ստանում՝ իրենց հերթին դառնալով գլխավոր գործող անձինք: Ինչ վերաբերում է քահանայի կերպարին, ապա հարկ է շեշտել, որ Ֆոնտանեի բոլոր վեպերում քահանան միշտ երկրորդական դերում է հանդես գալիս: Եվ չնայած նրա բազմաթիվ վեպերի սյուժեների տարբերությանը՝ Ֆոնտանեի բոլոր քահանաները ունեն որոշակի ընդհանրություններ. նրանք կրում են նույն բարոյահոգեբանական հատկանիշները և ունեն կյանքի հանդեպ գրեթե միևնույն մոտեցումները: Հարկ է նշել, որ Ֆոնտանեի՝ կրոնական թեմաների և, առհասարակ, կրոնի հանդեպ ունեցած աշխարհայացքի մասին ժամանակի ընթացքում կատարվել են ուսումնասիրություններ, որոնց թիվը, սակայն, այնքան էլ մեծ չէ: Ճիշտ է, Ֆոնտանեն մեծացել և դաստիարակություն է ստացել բողոքականների ընտանիքում, իսկ կալվինիստական դաստիարակությունը նրան ուղեկցել է ողջ գրական գործունեության ընթացքում, այնուամենայնիվ, նա զարմանալիորեն չեզոք դիրքորոշում ուներ կրոնական հարցերի շուրջ քննարկումների ժամանակ: Շատ հազվադեպ, և այն էլ ինքնակենսագրական և նամակագրական աշխատություններում, կարելի է հանդիպել եկեղեցու և նրա հոգևոր սպասավորների մասին Ֆոնտանեի անձնական տեսակետին: Օրինակ, 1852 թվականին նա գրում է իր կնոջը. «Ես հիմա զգում եմ, որ մարդ առանց Աստծո կորած է»²: Մեկ այլ նամակում նա կնոջը կրկին խոստովանում է, որ առանց Աստծո օգնության նա չի կարող դուրս գալ իր շուրջ ստեղծված ճգնաժամից: Նույն նամակագրությունների միջոցով միաժամանակ

¹ Fontane, Theodor: Vor dem Sturm. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1993, S. 60.

² Fontane, Theodor. An Emilie Fontane 18.06. 1852. . Hrsg. Von K.E..O.Fritsch., Berlin 1905-10, S. 170

ակնհայտ է դառնում Ֆոնտանեի քննադատական վերաբերմունքը քահանաների հանդեպ, որոնք կորցրել են իրենց երբեմնի առաքինությունը և այլ արժեքների են ծառայում: Չարմանալին այն է, որ չնայած իրական կյանքում քահանաների նկատմամբ ունեցած ակնհայտ քննադատական դիրքորոշմանը, որին մենք ականատես ենք լինում նամակագրություններից, քահանաների գեղարվեստական կերպարը Ֆոնտանեի ստեղծագործություններում միշտ դրական լույսի ներքո է հանդես գալիս: Կարելի է ասել, որ Ֆոնտանեի ժամանակակից ոչ մի գերմանացի գրող այդպես դրականորեն չի ներկայացրել եկեղեցին և նրա հոգևոր սպասավորներին, ինչպես Ֆոնտանեն: Այս հանգամանքը հարկավոր է փաստել որոշակի վերապահումներով, իսկ դրա համար հարկ է առաջին հերթին ըմբռնել և լավ պատկերացնել Ֆոնտանեի գրական ուղին: Մենք գիտենք, որ Ֆոնտանեն, որը հայտնի է առավելապես որպես 19-րդ դարի ռեալիստ գրող, վիպասան, իր ստեղծագործական ուղին սկսել է բալլադներով և բանաստեղծություններով: Լրագրողի գործունեությունը նրան օգնել է մանրուքների մեջ զանազանել կարևորը, զարգացրել է ճշմարիտը նկատելու և տարբեր երևույթների հանդեպ քննադատական մոտեցում ցուցաբերելու ունակությունը: Չպետք է զարմանալ, որ Ֆոնտանեն, որը վաղ տարիքում իր բալլադներով և բանաստեղծություններով գովերգում և փառաբանում է Պրուսիայի ազնվագարմ հերոսներին և նրանց մեջ տեսնում Գերմանիայի ապագան, ծերունական հասակում խորը հիասթափությամբ սկսում է կասկածի տակ առնել այդ նույն Պրուսիայի սահմանած և նրա կողմից պարտադրվող արժեքները: Նրա վաղեմի սերը հին ազնվականի հանդեպ, սակայն, մնում է, ինչպես առաջին սիրո թողած վերքը: Նա բազմիցս է խոստովանում, որ իր համակրանքը, սերը ընդմիշտ *յունկերին*³ է պատկանում, եթե նույնիսկ նա երբեմն ստիպված է ընդունել, որ այդ յունկերը կորցրել է իր դեմքը և այլանդակվել: Նույնը կարելի է ասել եկեղեցու հոգևոր սպասավորների դեպքում: Պատահական չէ, որ Ֆոնտանեի հիասթափությունը Պրուսիայի հանդեպ կայսրության կազմավորումից հետո ուղեկցվում է միաժամանակ նաև գերմանական լուսերական եկեղեցու հանդեպ հիասթափական տրամադրություններով, քանի որ Պրուսիայում եկեղեցին գործում էր պետության շահերին ընդառաջ, այն կարծես թե պետության համար դարձել էր քաղաքական գործիք: Եվ քանի որ Ֆոնտանեն գտնում էր, որ Վիլհելմյան կառավարությունը չի ցանկանում և ուստի ի գորու չէ ընդունել նորը, նոր ժամանակները և դրանց հետ եկող փոփոխությունները, ապա այդ կառավարության այսպես կոչված «դաշնակից» կղերական եկեղեցին չունի ժամանակի շունչը, նա պատրաստ չէ հոգեպես աջակցել և քաջալերել անհատին՝ նոր ժամանակների փոթորկին հաստատուն քայլերով ընդառաջ գնալու: Ապա հարց է առաջանում, թե ինչու այդ դեպքում Ֆոնտանեի կերտած քահանաների կերպարները հակառակ լույսի ներքո են հանդես

³ Այսպես էին կոչում ազնվականներին Պրուսիայում

գալիս: Չե՞ որ նրա գրեթե բոլոր քահանաները ազատամիտ և առաջադեմ մտածելակերպի մարդիկ են, նրանք իրականում չեն համապատասխանում Ֆոնտանեի ժամանակաշրջանի հոգևոր հայրերի իրական նկարագրին, ինչպես ինքը՝ Ֆոնտանեն, բազմիցս է ակնարկել իր նամակներում: Օրինակ, 1888 թվականին նա գրում է իր ընկերոջը. «Եկեղեցական աշխարհը իր ծիծաղելիությամբ և անվստահելիությամբ մարդկության մյուս կեսից միշտ մի քայլ առաջ է»⁴: Ստացվում է այնպես, որ անձնական նամակագրություններում Ֆոնտանեն մեղադրում է եկեղեցուն չափազանց աշխարհիկ լինելու մեջ, իսկ մտացածին քահանաներին, ընդհակառակը, ներկայացնում է որպես ուղղամիտ և մեծ մարդասերների, որոնք չեն հետապնդում անձնական շահեր և կոչված են «արածեցնելու իրենց հոտը», ինչպես վայել է իսկական քրիստոնյային: Նման երկվությունը, իսկապես, հատուկ է Ֆոնտանեին, և բազմաթիվ են օրինակները, երբ այս կամ այն հարցի շուրջ նրա որևէ մի տեսակետը, որին ծանոթ ենք նամակագրություններից կամ ինքնակենսագրական աշխատություններից, հակառակ մեկնաբանություն է ստանում նրա կերպարների միջոցով իր իսկ ստեղծած մտացածին աշխարհում: Այստեղ Ֆոնտանեն ստեղծում է քահանայի՝ իր պատկերացրած իդեալը: Որպես օրինակներ հիշենք միայն քահանա Նիմեյերին «Էֆֆի Բրիստ» վեպում, որը ահեղ դատաստանի մասին չի խոսում, այլ իր հովանու տակ է վերցնում Էֆֆիին: Նիմեյերի կերպարի մեջ Ֆոնտանեն ներդրել է բաց սիրտ ունեցող և ներելու ընդունակ քահանայի հատկանիշները, որին խորթ չեն մարդկային թուլությունները, և որը պատրաստ է ներել մոլորված մարդուն: Այստեղ մենք, որոշակի վերապահումներով իհարկե, կարող ենք զուգահեռներ անցկացնել նաև Դոստոևսկու Զոսիմայի կերպարի և Նիմեյերի միջև, որովհետև երկու այս կերպարներն ունեն ընդհանուր մի գիծ. մարդասիրություն և անձնագոհություն - ահա այս հատկանիշներն են առավել ցայտուն արտահայտված երկու քահանաների մոտ, որոնք աստվածայինը տեսնում են ներելու և մարդկանց սիրելու մեջ:

Ինչպես արդեն նշվեց, Ֆոնտանեի վեպերում քահանան գրեթե միշտ երկրորդական կերպարում է հանդես գալիս: Կարելի է ասել, որ նրա վեպերը ունեն միանման սխեմա. պրուսական մի ազնվականի ընտանիք բնակվում է կամ Բեռլինում կամ գյուղական ավանում: Վեպի հիմնական գործողությունները ծավալվում են ընթրիքի սեղանի շուրջ զրույցների միջոցով, որին մասնակից են լինում այդ ազնվականի մտերիմները, և անպայման տեղի համայնքի քահանան: Այն, որ քահանան հարգարժան հյուրերի ցանկում գրեթե միշտ առաջին հրավիրվածներից է լինում, խոսում է նրա անձի կարևորության մասին: Հատկապես հետաքրքրական է քահանա Զայդենթոփֆի կերպարը «Փոթորկից առաջ» վեպում: Վերը նշվեց, որ գյուղացիները նրա մասին խոսելիս շեշտում են, որ նա իսկական

⁴ Fontane, Theodor. Briefe in 2 Bänden, ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. Berlin, Weimar 1980. S. 46

քրիստոնյա է, որովհետև հեզաբարո մարդ է: Նա այնքան համեստ է ապրում, որ նույնիսկ նրա դռան զանգը շատ մեղմ է հնչում, կարծես թե ներս մտնողին ուզում է ասել. «Նե՛րս արի, ես քեզ սպասում էի»⁵: Լինելով Աստծո խոնարհ ծառա՝ Ջայդենթոփֆը մյուս կողմից նաև հնեաբան-գիտնական է: Ֆոնտանեն հետաքրքրի մեկնաբանությամբ ներկայացնում է Ջայդենթոփֆի սենյակը, որը միջնապատով բաժանված է երկու մասի՝ մի մասում քահանա Ջայդենթոփֆի սենյակն է, որտեղ գրասեղանին դրված է Լյութերի թարգմանած Աստվածաշունչը, մյուս մասում հնեաբանական թանգարանն է, որտեղ գիտնական Ջայդենթոփֆը պահպանում է իր կողմից պեղված և խնամքով համարակալված գտածոները, որոնք նա ժամանակ առ ժամանակ ցուցադրում է իր գիտական վարկածների ճշմարտացիությունը ապացուցելու համար: Այն փաստը, որ « [...] հնեաբանական թանգարանի թիկնաթողը ավելի շատ էր մաշվել օգտագործվելուց»⁶, հուշում է, որ Ջայդենթոփը հիմնական մասն անց էր կացնում իր գիտական գործունեության վրա և սրանով առաջացնում որոշ տեղացիների տարակուսանքը: Այս հանգամանքը շատ բան է փաստում Ջայդենթոփի էության, նրա աշխարհահայացքի և մտածելակերպի մասին: Ստացվում է, որ նա միջակ քահանա է, բայց միաժամանակ կրքոտ և իր գործին նվիրված հնեաբան: Նրան ավելի հոգեհարազատ են պատմության մասին զրույցները, քան հոգևոր ծեսերը: Չնայած այս ամենին՝ մարդիկ սիրում և զնահատում են նրան որպես իրենց քահանայի և նրա միջոցով ստանում սփոփանք և հոգևոր աջակցություն: Իհարկե, եթե պատկերացնենք 19-րդ դարի Գերմանիան և նրա բարքերը, ապա կհամոզվենք, որ Ֆոնտանեի կողմից կերտած քահանայի այս կերպարը իրականում շատ հեռու է այդ ժամանակաշրջանի իրական քահանաների կերպարից: Խելացի, բանիմաց, որոշ չափով նաև ազատամիտ և միաժամանակ աստվածահաճո վարք ունեցող Ջայդենթոփի մեջ, կարելի է ասել, Ֆոնտանեն մարմնավորում է իր պատկերացումները իսկական քրիստոնյայի մասին:

Ինչպես արդեն նշեցինք, Ֆոնտանեի բոլոր քահանաները ունեն մեկ ընդհանուր գիծ՝ նրանք հանդուրժող են մարդկային սխալների հանդեպ և որոշ չափով նաև ազատամիտ են: Քահանա Լորենցենը, որը Ֆոնտանեի վերջին ստեղծագործության՝ «Շթեխլին» վեպում է հանդես գալիս, իր մեջ կրում է Ֆոնտանեի կողմից իր քահանաներին վերագրված բոլոր հատկանիշների հանրագումարը. նա ունի այն ամենը, ինչը հատուկ է գյուղական քահանային՝ հանդուժողակա- նություն, մեղմ և հեզաբարո հոգի, բարի սիրտ: Լորենցենի կերպարը, սակայն, ավելի խորիմաստ նշանակություն ունի: Նրա մեջ միաձուլված են երկու հակառակ բևեռներ՝ հինը և նորը, որոնց ներդաշնակ համակցության շուրջ են ծավալվում Ֆոնտանեի մտորումները և կազմում վեպի առանցքային թեման: Ֆոնտանեն իր հերոսի միջոցով բարձրաձայնում է իր համար նույնպես շատ

⁵ Fontane, Theodor: Vor dem Sturm. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1993, S. 60

⁶ Ebd, S. 86

կարևոր և իր ժամանակաշրջանի համար շատ արդի խնդիրներից մեկը՝ հնի և նորի բախումը: Ահա այսպես է ասում Լորենցենը. «Ավելի լավ է հինը, որքանով որ հնարավոր է, և նորը, որքանով որ անհրաժեշտ է»:⁷ Վեպի ընթացքում գլխավոր հերոս Դուբսլավի և Լորենցենի զրույցի միջոցով պարզ է դառնում, թե Լորենցենը ինչու է գերադասում հինը: Այստեղ հին Պրուսիան է հիշատակվում, որը թեև տնտեսապես թույլ զարգացած երկիր էր, սակայն հարուստ էր իր հոգևոր արժեքներով, իր հերոսներով, որոնք անհագուրդ նվաճողներ չէին, այլ մարտի էին դուրս գալիս վեհ նպատակների համար: Լորենցենը չի խոսում հոգու փրկության մասին, չի խոսում ահեղ դատաստանի մասին, նա քրիստոնյա է ավելի շատ գործով, քան թե խոսքով: «Կանգնել, ջրհոր կառուցել այն տեղում, որտեղ դա անհրաժեշտ է, անել այնպես, որ մարդիկ գան և գտնելով քեզ՝ մնան քեզ հետ»⁸- սա է Լորենցենի նշանաբանը: Չնայած այն հանգամանքին, որ Լորենցենը ապրում է խուլ մի գյուղում, նա չունի գավառական մտածելակերպ և գիտակ է երկրում կատարվող անցուդարձին: Լորենցենը կրում է այն հատկանիշները, որոնք, ըստ Ֆոնտանեի, քրիստոնեության ըմբռնման ամենագեղեցիկ կողմերն են՝ սերը և ազատությունը: Լորենցենին գործելու է մղում աստվածային սերը մարդկության հանդեպ, իսկ ազատությունը նրա համար, առաջին հերթին, ազատ ընտրության հնարավորությունն է: Կարելի է ասել, որ Լորենցենի կերպարի միջոցով վեպում արտահայտվում է հումանիզմի և ազատության մոտիվը: Այն, որ Պրուսիայի անցյալի և ապագայի մասին վեպում ամենից շատ Լորենցենն է խոսում, թույլ է տալիս ենթադրել, որ Ֆոնտանեն Գերմանիայի համար օրհասական այդ ժամանակաշրջանում գեղեցիկ ապագայի հնարավոր ուղիները փնտրում է քրիստոնեական արժեքների մեջ, որոնք, սակայն, այլևս խեղաթյուրվում են կղերական եկեղեցու և նրա պատգամներով առաջնորդվող հասարակության կողմից: Սեր և եղբայրություն, հանդուրժողականություն և համբերատարություն – սրանք այն արժեքներն են, որոնց բացակայությունը Ֆոնտանեն ցավով նկատում էր և բարձրաձայնում դրա մասին: Բավական է հիշել միայն 1870-ական թվականներին Բիսմարկի կողմից մղվող «մշակույթային պայքարը» Գերմանիայի կաթոլիկների դեմ, որոնք ֆիզիկական և բարոյական բռնության էին ենթարկվում և պիտակվում որպես պետության առաջին թշնամիներ: Ֆոնտանեի քննադատությունը այս ամենի հանդեպ թաքնված է իր վեպերում՝ կաթոլիկ կանանց կերպարների մեջ, որոնք գրեթե միշտ խոսում են Աստծո ողորմածության և ներողամտության մասին: Նրանց մեջ մարմնավորված է Մարիամ Մագդաղենացու՝ որպես մեղք գործած, բայց և այնպես Աստծո ներմանը արժանացած կնոջ կերպարը: Ի դեպ, Հիսուսի այս խոսքերը, այն է. «Ձեզանից ով անմեղ է, թող առաջի՛նը քար զցի նրա վրա»⁹, որպես մոտիվ

⁷ Fontane, Theodor-. Stechlin. Werke in zwei Bänden (Hanser s.d.), Bd II, S. 27

⁸ Ebd., S. 59

⁹ Ավետարան ըստ Հովհաննեսի: Գլուխ 8

անընդհատ կրկնվում է Ֆոնտանեի վեպերում: Օրինակ, նրա քահանաները հաճախ են մեջբերում Ավետարանից հենց այս խոսքերը, իսկ կաթոլիկ կանայք որպես կանոն միակ կերպարներն են լինում, որոնք ունակ են լինում ներել: Հիշենք միայն Ռոզվիթային «Էֆֆի Բրիստ» վեպում, որը երես չի թեքում Էֆֆիից, երբ վերջինս դատապարտվում և արհամարհվում է հասարակության կողմից:

Այն հանգամանքը, որ Ֆոնտանեն ներողամտությունը և հանդուրժողականությունը դիտում է որպես առավելապես կաթոլիկ դավանանքին հատուկ հատկանիշ, թույլ չի տալիս ենթադրել, որ նա նախապատվություն է տալիս այս կամ այն կրոնական ուղղությանը: Պարզապես Ֆոնտանեն բարձրաձայնում է այն վտանգավոր հետևանքների մասին, որին կարող է բերել կրոնական անհանդուրժողականությունը: Այդ հետևանքներին Ֆոնտանեն չհասցրեց ականատես լինել, որովհետև նա վախճանվեց 1878 թվականին, սակայն այն, ինչ տեսան Գերմանիայի ապագա սերունդները 20-րդ դարում, անմիջականորեն կրում էր նախորդ սերունդների կրած սխալների արդյունքը: Մեր օրերում Ֆոնտանեի այս զգուշացումները մարգարեություն են հիշեցնում, և սա պատճառներից մեկն է, որ նա այսօր շատ մեծ հետաքրքրությունն է վայելում թե՛ ընթերցողների, թե՛ գրականագետների կողմից: Ինչ վերաբերում է նրա կերտած քահանաների կերպարներին, ապա այստեղ Ֆոնտանեագետները միակարծիք են. Ֆոնտանեն, հիրավամբ, մեծ հուշարձան է կանգնեցրել իր ժամանակի Գերմանիայի լուսերական եկեղեցու և նրա սպասավորների համար՝ սերունդներին փոխանցելով առաքինի և մարդասեր քահանայի կերպարը, որը, եթե նույնիսկ շատ դեպքերում հեռու էր իրականությունից, այնուամենայնիվ, հավերժ է պահում քրիստոնեության հիմնական պատգամը՝ սերը դեպի մարդ արարածը:

Армине Мкртчян

ОБРАЗ СВЯЩЕННИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Т.ФОНТАНЕ

Статья посвящена анализу образов священников, представленных в романах великого прозаика 19-го века Теодора Фонтане. В результате исследования выявляются те особенности, которые характеризуют образы священников. Писатель, в основном, создает такие образы, которые не соответствуют реальным образам священников своего времени. Фонтане, тем самым, осуждает консервативность церкви и воплощает в героях своего воображаемого идеала христианина, который руководствуется истинными ценностями.

Armine Mtrtchyan

THE PRIEST'S CHARACTER IN THE WORKS BY TH.FONTANE

This article is devoted to the analysis of the portraits of priests presented in the 19th century novelist and poet Theodor Fontane's novels. In the results of studies those features are revealed which characterize the portraits of priests and which

serve the questions and explanations made by the writer. Making mostly such portraits of priests which don't match with the real portraits of priests of that time Fontane thus condemns the conservatism of church and sees in his heroes the Christian who is guided by the real values - his imaginary ideal.

ԴԱԴԱԻՉՄԸ ԳԵՐՄԱՆԻԱՅՈՒՄ
(տրամանաբությունը, նշանագիտությունը)

Այս հոդվածի նպատակն է համառոտ նկարագրել դադաիզմի էությունը, տրամաբանությունը և նրա պայքարը էքսպրեսիոնիզմի դեմ:

1.0 Դադաիզմը Շվեյցարիայում և եզրույթի ծագման խնդիրը

Հայտնի է, որ դադաիզմը ծագում է ոչ թե «կենտրոնում»՝ քաղաքական իրադարձությունների առումով, այլ «ծայրամասում»՝ Յյուրիխում՝ «ամենամռայլ փողոցներից մեկում՝ ճարտարապետական ողերի ստվերում», որն, ըստ Հյուլզենբեկի, դառնում է նրանց «էքսպրեսիվնետալ բեմը» [Dada Almanach 1987:105]:

Նկատենք, որ «մարգինալ» դադաիստների համար փակ էին մեծ քաղաքների թատրոնները, դասախոսությունների համար նախատեսված սրահները: Դա էր պատճառներից մեկը, որ Յյուրիխի ռեստորաններից մեկը վերածվում է կաբարեի ու ստանում «Կաբարե Վոլտերի» անվանումը: Իսկ, օրինակ, Քյոլնում դադաիստների ցուցասրահ մարդիկ կարող էին մտնել միայն բուրավետ զուգարանի միջով անցնելուց հետո [Даданизм в Цюрихе 2001:7-8]: Անշուշտ, այսպիսի շարակարգը՝ ցուցասրահ-զուգարան, արվեստ-զուգարան, ավանդական հասցեատիրոջ համար անսպասելի էր, բայց նման շարակարգը խորթ չէր դադաիստների տրամաբանությանը (ալոգիզմ, անսպասելիություն, սկանդալայնություն, խաղ հասցեատիրոջ հետ և այլն):

Այժմ տեսնենք, թե ինչպես է Հ. Բալը ներկայացնում «Կաբարե Վոլտերի» հիմնադրումը:

Հ. Բալը իր «Երբ ես Վոլտեր կաբարեն հիմնադրեցի» (Als Ich das Cabater Voltaire grndete, 1926) նախաբանում գրում է, որ «մի քանի երիտասարդներ» ուզում էին «ոչ միայն իրենց անկախությունը վայելել, այլ նաև փաստել» [Ball ...:9754 (vgl. Ball-Schriften, S. 36)]: «Փաստագրումը» սկսվում է երգով, պարով, բանաստեղծություններ, մանիֆեստներ կարդալով, էպատաժով և այլն: Ինչպես նկատում ենք, դադաիզմի մեկնարկը չի գիտակցվում իբրև հակառեկացիա համաեվրոպական քաղաքական դաշտում տիրող իրավիճակին: «Պետք է նշել, - գրում է Հյուզո Բալը, - կաբարեի գործունեության և հետաքրքրության նպատակների մասին: Այն ուղղված էր պատերազմից ու հայրենիքից անդին մի քանի անկախներին հիշողության մեջ պահելու, որոնք այլ գաղափարներով էին ապրում» [Ball ...:9755 (vgl. Ball-Schriften, S. 37)]: Նույնիսկ հենց Հ. Բալի տեքստերում նկատելի է հակասականությունը, ինչը մոտեցնում է իր մտածողությունը դադաիզմին: Ասվածը հիմնավորում ենք նրանով, որ իր «Փախուստ ժամանակից» (Die Flucht aus der Zeit) վերնագրված օրագրերում՝ 1916 թ. հունիսի 12-ին, գրառումը ամբողջովին հակասում է նախորդ մեջբերված տեքստին. «Դադան պայքարում է ժամանակի և

մահվան շմուքի (Todestaumel) դեմ: ...Փորձում են անհնարինը հնարավոր դարձնել, այս քաղաքակիրթ ոճիրը՝ դավաճանությունը առ մարդը, գիշատչային վերաբերմունքը ժողովուրդների հոգու և մարմնի նկատմամբ, փորձում են քարոզել իբրև եվրոպական բանականության հաղթանակ» [Dada Zürich: Texte 2006:17,18]:

Անգամ դադաիստների պահվածքը պատճառաբանված էր «աշխարհիկ կրոնի» արժեքներով. «Դադան, - գրում է Հանս Արպը, - անհավատների բողոքն է անհավատության դեմ: Դադան հավատքի կարոտն է»¹:

Պատերազմ-դադա ակնհայտ կապը կարելի է տեսնել նաև Հանս Արպի մեկ այլ տեքստում: Նա իր «Դադաերկրում» (Dadaland) գրում է. «Տիաճություն զգալով 1914 թ. համաշխարհային պատերազմի մսաղացի նկատմամբ՝ մենք տրվեցինք Յյուրիխում գեղեցիկ արվեստներին: Մինչ հեռուներում կրակում էին թնդանոթները, մենք ամբողջ ուժով երգում, նկարում, սոսնձում և բանաստեղծություններ էինք գրում: Մենք փնտրում էինք պարզունակ արվեստը, որը բուժում էր մարդկանց ժամանակի խելագարությունից և վերակառուցում էր նոր կարգ՝ հավասարակշռություն երկնքի և դժոխքի միջև» [Expressionismus 1965:181]²: Մեջբերված հատվածները հստակ ցույց են տալիս ցյուրիխյան դադաիստների գիտակցված գրական-գեղագիտական խաղի անինքնանպատակության մասին: Նրանց գործունեությունը միտված էր կատարելու հոգեթերապևտիկ դեր («բուժում էր մարդկանց ժամանակի խելագարությունից»): Դադաիստական գործունեությունը ինքնանպատակ խաղ չէր: Նրա շարժառիթը համաեվրոպական սոցիալ-քաղաքական իրադարձություններն էին: «Դադայի ակունքները, - գրում է Տ. Յարան, - սրտխառնոցից էր, զգվանքից» (Die Anfänge von Dada waren die Anfänge eines Ekels)³:

Բացի այդ՝ խաղայինը դադաիզմում իմաստների սերման հնավորություն է տալիս: Հանս Արպը իր մի բանաստեղծության միջոցով «պատմում» է դադաիզմի ծագման մասին և միաժամանակ ներկայացնում դադային բնորոշ պոետիկան ձայնանմանության միջոցով. «Vor 50 Jahren war dada da, // da dada da war, // eh dada da war // war dada da, // als dada da war»⁴:

Ըստ Հյուզենբեկի՝ դադան չունի սկիզբ ու վերջ: Այս պնդումը հակասում էր Հանս Արպի դիրքորոշմանը: Սակայն նկատենք, որ դադաիզմի պատմությունը պետք է համարել 1916 թ. փետրվարը, երբ ծնվում է «դադա» եզրույթը: Հուգո Բալի «Բացման մանիֆեստ. 1916 թ. հուլիսի 14-ի

¹ Մեջբերումը՝ ըստ [Richter 1988:118]:

² Ռուսերեն թարգմանությունը Վ.Դ.Սեդելնիկի մենագրության հավելվածում: Տե՛ս [Седельник 2010]

³ Մեջբերումը՝ ըստ [Richter 1988:117]

⁴ «Հիսուն տարի առաջ դադան այստեղ էր // քանի որ դադան այստեղ էր // Էհ դադան այստեղ էր, այստեղ էր դադան // երբ դադան այստեղ էր»: Մեջբերումը՝ ըստ [Illustrierte Geschichte 1990:290]:

Յյուրիխում դադաիստների առաջին երեկո»-յի (Eröffnungs-Manifest 1916) ժամանակ հնչեցված տեքստում տրվում է «Դադա» բառի բացատրությունը:

Դադաիզմի տրամաբանությունը կարելի է տեսնել հենց նրա անվան մեջ: Ինչպես էքսպրեսիոնիզմի պարագայում, այնպես էլ դադաիզմի՝ «դադա» բառի նշանակությունը անհստակ է, այսինքն՝ նշանակիչի և նշանակյալի, նշանակյալի և ռեֆերենտի միջև առկա է ահռելի անդունդ: Ըստ Հյուգո Բալլի՝ «դադա» ֆրանսերեն նշանակում է «փայտե ձի», գերմաներենում՝ «դեհ» (հաջողություն մաղթելիս), կանգնիր, խնդրում եմ, իմ հետևում, մինչ նոր հանդիպում մյուս անգամ, ռումիներենում՝ «Այո իրավամբ, դուք իրավացի էք, այդպես է» կամ մատնանշում երեխայական աշխարհը:

Ուշագրավ է Մարինա Իգյումսկայի հոդվածում նշված մի փաստը: Յյուրիխում՝ 1981 թ., գոյություն ուներ օժանելիքներ արտադրող մի ֆիրմա «Bergmann & Co» անվամբ, որն արտադրում էր «Դադա» կոչվող օճառ և մազերի համար բալզամ: Այս ֆիրմայի խորհրդանիշը իրար հատող ձիերն էին [Dada Almanach 2000:125]: Եվ հենց այս պատճառով էլ Հ.Բալլը իր առաջին մանիֆեստում դադան բնութագրում է իբրև «աշխարհի լավագույն շուշանահոտ օճառ» (Dada ist beste Lilienmilchseife der Welt) [Manifeste und Proklamationen 1995:121]:

«Դադա» բառին Տ. Յարան հանդիպել է Լյարուսի բառարանը թերթելիս: Ըստ այլ վարկածի՝ դադա նշանակում է երեխայի դեռևս անհողաբաշխ խոսքը, որում, իհարկե, հասուն աշխարհի համար ոչինչ հասկանալի չէ, բայց իմաստազուրկ վանկերը երեխայի օնտոգենեզում վկայում են նրա բնականոն զարգացման մասին: Դա մի յուրօրինակ «խոստում» է նրա՝ մոտ ապագայում զարգացման մասին՝ վանկից բառի, բառից բառակապակցության, բառակապակցությունից նախադասության անցնելու առումով: Ինչպես նկատում ենք, հենց «իզմ»-ի անվան (նշանակիչի) և նրա իմաստի (նշանակյալի) միջև առկա է արդեն «աղմուկը»:

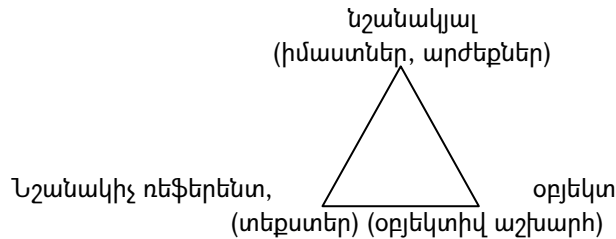
Այս «աղմուկը» լավագույնս երևում է Ռ. Հյունզենբեկի «Դադա այլմանախի» «Նախաբանում» (մայիս, 1920), որտեղ կարդում ենք. «դադան աշխարհի բարոյականությունների վրա պարող ոգի է, ...դադան աքսիոմա չէ, դադան հոգեվիճակ է՝ անկախ դպրոցներից ու տեսություններից..., դադան անմիջական ու բնական է: Եթե ողջ ես, դադաիստ ես: ...Դադան իր ժամանակի ամենամիջական և կենդանի արտահայտությունն է, մերժում է ամեն ինչ՝ համարելով հնացած, մումիֆիկացված, լճացած: Նա ձգտում է ռադիկալության...: ...Դադան ստեղծում է հակամշակույթի որոշակի քարոզչություն: ...Դադան պայքարում է, օրինակ, մշակույթի գաղափարախոսության դեմ, որը համարում է ամենամեծ ու նողկալի սուտը: ...Դադան նպատակ չունի ստեղծել համակարգ, որը դիմում է մարդկանց հետևյալ բառերով՝ «դու պետք է»: ...Դադան բնական ստեղծագործական ակտ է: Դադայի գլխից ծնվում է և՛ լույսը, և՛ արգելակումը, և՛ արդիականության տեմպը» [Dada Almanach 1987:3-9]: Ինչպես նկատում ենք, մեջբերված հատվածները հնարավորություն են տալիս հասկանալու,

թե ինչ միտում ունի դադան, ինչ համատեքստում է գործառնում, ինչի դեմ է ուղղված: Սակայն, ասվածի կողքին հանգիստ կարող է ապրել նաև այն միտքը, որ այս ամենը սուտ է: Սա նույնպես դադաիզմի տրամաբանության մաս է կազմում:

Այժմ տեսնենք, թե ինչպիսին էր դադայի տրամաբանությունը:

1.1 Դադաիզմի տրամաբանությունը

Դադաիզմի նշանակերտումը բացատրելու համար նպատակահարմար ենք համարում նկարագրել այն նշանագիտական եռանկյունու վրա:



Ինչպես հայտնի է, դադաիստական տրամաբանությունը մերժում է ամեն ինչ, անգամ ինքն իրեն: Տրամաբանության լեզվով դա ենթադրում է, որ A-ն B-չէ, B-ն C-չէ, C-ն էլ D-ն չէ և այլն և անգամ A-ն էլ A-չէ: Այսինքն՝ դադաիստական տրամաբանությունը գործառնում է (ինքնա) մերժման սկզբունքով, խաղային ձևով: Դա հստակ երևում է Տրիստան Յարայի «Դադա մանիֆեստ 1918» (Manifest Dada 1918) տեքստում, որտեղ կարդում ենք. «Ես գրում եմ մանիֆեստ և ոչինչ չեմ ուզում, այնուամենայնիվ, ասում եմ ինչ-որ բաներ, և ես սկզբունքորեն դեմ եմ մանիֆեստներին, միաժամանակ սկզբունքների դեմ եմ: Ես գրում եմ այս մանիֆեստը, որ ցույց տամ, որ կարելի է միաժամանակ անել հակառակ գործողություններ» [Dada Almanach 1987:117-118]:

Տ. Յարայի տրամաբանությունը բացահայտ կարելի է տեսնել նաև 1918 թ. դեկտեմբերի DADA 3 սուարեում. «Քանդենք կլինենք խելամիտ ստեղծենք նոր գրավիտացիա ՈՉ=ԱՅՈ» [Dada Almanach 1987:22]⁵: Հենց այս նոր «գրավիտացիոն» դաշտում է գործառնում Տ.Յարայի մանիֆեստը: Բայց հետաքրքրականն այն է, որ Տ. Յարայի մանիֆեստում հակասական տրամաբանությունը արտահայտվում է հենց նույն մանիֆեստում նաև բանաձևի տեսքով՝ «կարգավորվածություն=քաոս, ես=ոչ-ես, հաստատում=մերժում. այսինքն՝ բացարձակ արվեստի բարձրագույն արտացոլում» [Dada Almanach 1987:122]: Ստացվում է, որ հակասականությունը ոչ միայն դադաիզմի առաձնահատկությունն է, այլ նաև արվեստի: Սեմիոտիկ առումով Տ. Յարայի ասածը հիմնավորված է, քանի որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը էնտրոպիայի հաշվին է դառնում «շնչող» և ոչ թե՛ կարգավորվածության, միանշանակության:

⁵ Նույնը՝ [Альманах Дадa 2000:19]:

Այո և ոչ-ի համերաշխ համագոյակցումը դադաիզմում ինքնին վկայում է հարաբերական արժեքների դաշտի ձևավորման, տրամաբանականի թուլացման և խաղայինի, իռացիոնալի, պահվածքի⁶ մակարդակում տարօրինակության առկայության մասին: Պետեր Սլոտերդայկը իր գրքի «Վայմարյան ախտանշան» բաժնում անդրադառնում է դադաիզմի տրամաբանությանը: «Դադաիստական քառասագիտությունը. իմաստաբանական ցինիզմներ» (Dadaistische Chaotologie. Semantische Zynismen) հատվածում քննադատում է դադաիզմը, որ «դադաիզմը ցույց էր տալիս ցինիկ շոուներ» [Sloterdajk 1983:726]: Սլոտերդայկի ուշադրության կենտրոնում է հայտնվում Ռ.Հյուլզենբեկի «Դադա մանիֆեստ 1918»-ում հնչեցված հետևյալ միտքը. «Մենք դեմ էինք պացիֆիստներին, որովհետև պատերազմը մեզ հնարավորություն տվեց ամբողջ փառքով գոյություն ունենալ» [Sloterdajk 1983:713]: Այս արտահայտությունը Սլոտերդայկի համար անընդունելի է և՛ բարոյական, և՛ հոգեբանության տեսանկյունից: Այս տեքստի ընկալման համար առաջարկում է նախևառաջ պատրաստվել հասկանալու «հեզնա-բանավիճային խոսելաճը» (ironisch-polemische Sprechweise) [Sloterdajk 1983:713]:

Կարծում ենք, որ Սլոտերդայկը Հյուլզենբեկի տեքստը քննադատում է «մասի» մակարդակում և ոչ թե «ամբողջի»: Ճիշտ չէ ընտրված Սլոտերդայկի մեկնաբանության կողը (էթիկան, հոգեբանությունը): Կարծում ենք՝ Հյուլզենբեկի և մյուս դադաիստների նպատակը իրենց հոետորաբանությամբ (նշանակիչների մակարդակ) հանրության ուշադրությունը գրավելն էր: Անշուշտ, նման արտահայտությունը բարոյականության տեսանկյունից անընդունելի է, իսկ դադաիստների գործաբանական չափման համատեքստում՝ ընդունելի: Եթե Սլոտերդայկը ուշադրություն դարձնեք հենց Ռ.Հյուլզենբեկի և բեռլինյան դադաիստների պահվածքին և ասույթին, ապա իր՝ «մասի» շուրջ ծավալված մեկնաբանությունները ամբողջովին այլ ուղով կընթանային: Խնդիրն այստեղ այն է, որ Հյուլզենբեկի նման արտահայտությունը ոչ թե մատնանշում է իր դենոտատի («դեմ էին պացիֆիստներին, իր հերթին՝ կողմ պատերազմին»), այլ հենց դադաիստական կողի վրա, այն է՝ հեզնա-սաբոտաժային լեզվով ազդել հանրության վրա, հանրության ուշադրությունը գրավել, ինչպես երեխան է իր չարաճճիությամբ գրավում մեծերի ուշադրությունը:

Այլ խոսքով ասած՝ նշանակիչներում արտահայտված իմաստները, արժեքները հիմք չեն դադաիզմի էությունը հասկանալու համար (օբյեկտ,

⁶ Այս առումով հետաքրքրական է Բաադերի արարքը, երբ կես ժամ առաջ սկսվող դադաիստական ներկայացումից առաջ Պրահայում գողանում է ձեռագրերը և Հյուլզենբեկին ու Հաուզմանին թողնում երեք հազար հանդիսատեսի առջև՝ նրանց խայտառակելու ու «հոշոտելու» (Հանս Բաումանի «Մի մասնավոր դադաիստական գործի վերաբերյալ» (Eine dadaistische Privatangelegenheit) [Dada Almanach 1987:29-35]:

ռեֆերենտ): Եվ միաժամանակ, տեքստերում տեղ գտած արժեքները, իմաստները հիմք չեն դառնում հասկանալու, թե վերջապես ինչ է դադաիզմը: Փաստորեն, ստացվում է, որ դադաիզմի կողմը⁷ կառուցված է «աղմուկի» հիման վրա: Հակված ենք պնդելու, որ Պ.Սլոտերդայկը հենց այս դադաիստական ծուղակն է ընկնում, երբ մեկնաբանում է Ռ.Հյուզենբեկի մանիֆեստի միայն մի հատվածը: Դադաիզմի ընկալման «բանալին» երևան է գալիս ոչ թե «մասի» ուսումնասիրության մեջ, այլ, երբ «մասը» բացվում է «ամբողջի» տրամաբանության մեջ: Հակառակ դեպքում՝ մեկնաբանության ժամանակ առաջանում է «աղմուկ»:

Դադաիզմում «աղմուկի» մասին գրել է Սերգեյ Կուդրյավցևը. «Դադան ներառում է ունիվերսալ էնտրոպիայի՝ անորոշ արտահայտության (շեղատառերը Կուդրյավցևին են.- Տ.Ս.) մեթոդը» [Альманах Дада 2000:3]: Ասվածը ենթադրում է, որ դադայի հիմնական ասելիքը կողավորված է ոչ թե նրա միանշանակության մեջ, այլ ընդհակառակը՝ էնտրոպիայի չափով է որոշվում ասելիքի կարգավորվածությունը/չկարգավորվածությունը⁸: Դադան ձգտում է էնտրոպիայի բարձր մակարդակի: Ինչու՞:

Յո.Բաադերը «Դադա ակումբի դեկլարացիայում» գրում է. «Դադան քառսն է, որից առաջանում են հազարավոր կարգավորվածություններ, որոնք նորից վերամարմնավորվում են դադայի քառսում» [Dada Almanach 1987:132]: Ինչպես նկատում ենք, քառս-կարգավորվածություն բևեռները Բաադերը տեսնում է դիալեկտիկ կապի մեջ: Այսինքն՝ դադաիստական քառսայնության հետևում թաքնված է կոսմոսը: Ուսումնասիրողի խնդիրն է հենց այս դադաիստական քառսի մեջ (կամ առաջին հայացքից չկարգավորվածության մեջ) մտցնել կարգավորվածություն, այսինքն՝ «կարգավորել» բանականությամբ: Այս տրամաբանությունը տեսնում ենք նաև Հ.Բալի՝ 1916 թ. հունիսի 12-ին կատարած գրառման մեջ. դադան «խեղկատակային խաղ էր ոչնչից» (ein Narrenspiel aus den Nichtst): Բալը իր նման ձևակերպմամբ կարգավորում է չկարգավորվածը:

Նկարագրված նշանագիտական առումով իմաստաբանական «աղմուկը» ուղեկցվում է նաև իսկական աղմուկով: Դադաիստական ներկայացումների՝ սուարենների ժամանակ: Օրինակ՝ դադաիստական երեկոների ժամանակ օգտագործվում էին արվեստի տարբեր տեսակներ (երաժշտություն, պար, գրականություն, գեղանկարչություն): Օրինակ՝ 1917 թ. մարտի 17-ին ցուցադրվում են երեխաների կտավներ, ինչպես նաև Կամպենդոկի, Կանդինսկու, Կլեեի, Մենզեի: Հնչում էին սևամորթների երաժշտություն, պար [Dada Almanach 1987:16,19], կարելի էր տեսնել նաև սևամորթների քանդակագործություն: Այս «քառսայնությունը» ունի նաև իր

⁷ Կող ասելով հասկանում ենք նշանակիչի և նշանակյալի միասնությունը:

⁸ Մենք մեր վերլուծության ընթացքում օգտագործում ենք հաղորդակցության տեսության հետևյալ մետալեզու հակադրությունները՝ կոսմոս // քառս, տեղեկատվություն // աղմուկ/էնտրոպիա:

տրամաբանությունը, այն է՝ քանդում են մշակութային եվրոպակենտրոնությունը:

Սուարենների ժամանակ բեմական ատրիբուտներ էին (դիմակներ, հանդերձանք) օգտագործվում: Սիմուլտանային պոեմներ էին գրվում, երբ միաժամանակ մի քանի կատարողներ տարբեր լեզուներով կարդում էին այդ ստեղծագործությունները դադա երեկոների ժամանակ⁹: Այս «աղմուկի» հետևում թաքնված է ևս մի կարևոր մի միտում, այն է՝ դադախստները խաղում են հասցեատիրոջ, հանդիսատեսի ընկալման, սպասումների հետ:

Նույնիսկ առաջին հայացքից թվացյալ պատահականություններում կարելի է տեսնել տրամաբանություն: Պատահական չէ ընտրված դադախստական առաջին կաբարեի անվանումը, նրա ժամանակային մեկնարկը: Պատահական չեն ընտրված դադա շարժման և" անունը, և" դադաիզմի մեկնարկը, և" Հուգո Բալի խոսքը («Բացման մանիֆեստ. 1916 թ. հուլիսի 14-ի Յյուրիխում դադախստների առաջին երեկոյի» (Eröffnung-Manifest 1916): Եթե Վոլտեր անունը մատնանշում է լուսավորական գաղափարների, հասարակության մոդեռնիզացման ջատագովին, ապա հուլիսի 14-ը հիշեցնում է Ֆրանսիական մեծ հեղափոխության մեկնարկի մասին [Manifeste und Proklamationen 1995:119]:

Փաստորեն, «կարգավորողը» պետք է գտնի ալոգիզմի, չկարգավորվածության ներքին տրամաբանությունը: Ֆր. Նիցշեն մի առիթով՝ «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» երկում, գրում է. «Սիրո մեջ միշտ խելագարության պահ կա: Բայց նաև խելագարության մեջ միշտ որոշ չափով բանականություն կա» [Nietzsche 1976:44]: Կարծում ենք, որ այս խոսքերը լիովին մոտ են դադաիզմի տրամաբանությանը:

Դադախստական այս հոետորաբանությունը երկար չի տևում: Աստիճանաբար դադախստները ներքաշվում են մեկ այլ «իզմ»-ի մեջ: Եթե Ֆրանսիայում դադախստները (Տ. Յարա, Ի. Գոլ, Մ. Էրնստ, Հանս Արփ, Էմմի Հենինգս, Ռիխարդ Հյուլզենբեկ, Մարսել Յանքո և այլոք) միաձուլվում են բեղուն սյուրռեալիզմին, ապա Գերմանիայում այն իր տեղը զիջում է «Նոր օբյեկտիվությանը»:

1.3 Դադախստների պայքարը էքսպրեսիոնիզմի դեմ

Բեռլինյան գրական դաշտում դադախստները ակտիվ պայքար են սկսում մղել նախորդող բոլոր «իզմերի» դեմ. հիմնական թիրախը էքսպրեսիոնիստներն էին:

Այս պայքարի լավագույն տեքստերից են «Դադախստական մանիֆեստը» և Ռիխարդ Հյուլզենբեկի՝ մանիֆեստին նախորդող տեքստը՝ «Ի՞նչ էր ուզում էքսպրեսիոնիզմը» (Was wollte der Expressionismus?, 1918), Ռաուլ Հաուզմանի «Վերադարձ առարկայականությանը արվեստում»

⁹ Անշուշտ, այս «հայտնագործությունը» պատկանում էր Մարինետին, սակայն դադախստները այս «մեթոդը» կատարելագործում են:

(Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst, 1920) և Ալեքսանդեր Պարտենսի¹⁰ «Դադա-արվեստ» (Dada-Kunst, 1920) տեքստերը:

Ռիխարդ Հյուլզենբեկի «Ի՞նչ էր ուզում էքսպրեսիոնիզմը» տեքստի վերնագրում անցյալով հարուցված հարցը (wollte) վկայում է էքսպրեսիոնիզմի անցյալում լինելու մասին: Ռ.Հյուլզենբեկը քննադատում է էքսպրեսիոնիզմի ուղղվածությունը դեպի մարդու ներքին աշխարհ և իր ժամանակաշրջանը: Դադաիզմը ընկալվում է իբրև էքսպրեսիոնիզմին ներհակ երևույթ. «էքսպրեսիոնիզմը ուզում է ներայնացնել (ինտերիորիզացիա.- S.U.), ընկալում է իրեն՝ իբրև ռեակցիա ժամանակի դեմ, մինչդեռ դադան ոչ այլ ինչ է, քան ժամանակի արտահայտություն» [Dada Almanach 1987:35]:

Բեռլինյան դադաիստները էքսպրեսիոնիստներին մեղադրում են ապաքաղաքական լինելու մեջ, նրանց ստեղծագործությունը համարում են «հոգնած մարդկանց ժեստ, որոնք ուզում էին դուրս բերել հենց իրենց իսկ միջից՝ մոռանալով ժամանակը, պատերազմը և տանջանքները», չնայելով «ժամանակի ահավոր դեմքին» [Dada Almanach 1987:35]: Բացի այդ, երբ էքսպրեսիոնիզմը դառնում է ժամանակակից (մոդայիկ), «բոլոր իր դիրքորոշումներով նպաստում է գերմանական ոգու թուլացմանն ու հոգնեցմանը» [Седельник 2010 (En avant dada)]:

Ինչպես նկատելի է, էքսպրեսիոնիզմի ապաքաղաքական կողմնորոշմանը դադաիստները հակադրում են իրենք իրենց. «Դադան, - գրում է Հյուլզենբեկը, - մտնում է իրերի մեջ: Էքսպրեսիոնիզմը ուզում է ինքն իրեն մոռանալ, դադան ուզում է հաստատվել» [Dada Almanach 1987:36]: Ստացվում է՝ դադաիստները, դասական կերպով հիմնական «թշնամի» «իզմը» քննադատելով, հաստատում ու օրինականացնում են իրենց գրական դաշտում:

Ըստ Կուրտ Շվիտտերսի՝ անգամ 1918 թ. հետո էքսպրեսիոնիզմը «կոկետությամբ էր կերտում հեղափոխական ծամաձոռությունը», ապա ի հակադրություն դադաիզմի՝ այն «կերտում էր հեղափոխական գործեր՝ ներկայանալով հնարավորինս վճռական» [Седельник 2010 (Дадаизм)]: Անշուշտ, այս դադաիստների հնչեցված տեսակետները միակողմանի են, քանի որ արդեն իսկ էքսպրեսիոնիստների հրատարակվող օրգանների անունները¹¹ «Sturm» (գրոհ), «Aktion» (գործողություն), «Revolution» (հեղափոխություն), «Die freie Straße» (Ազատ ճանապարհ), «Das neue Pathos» (Նոր պաթոս), վկայում են էքսպրեսիոնիստների գաղափարական, քաղաքական բարենորոգումների մասին:

«Դադաիստական մանիֆեստում» էքսպրեսիոնիզմին մեղադրում են ոչ միայն ապաքաղաքական լինելու մեջ, այլ նաև ապաստցիալականության:

¹⁰ Այս տեքստի իրական հեղինակներն էին Տ.Յարան, Հ.Արպը և Վ.Սերները: Սա դադաիստներին բնորոշ միստիֆիկացիայի արդյունք էր:

¹¹ Այս երևույթի վրա ուշադրություն է դարձրել Կորտե Հեմանը իր «Դադաիստները» աշխատության մեջ: Տե՛ս [Korte 1994:21]:

«Մամուլի, գովազդի, սենսացիաների նկատմամբ եղած ատելությունը խոսում է այն մասին, որ նրանց բազկաթոռները ավելի կարևոր են, քան փողոցի աղմուկը» [Dada Almanach 1987:37]: Դադաիստների քննադատություններից կարելի է եզրակացնել, որ նրանք քննախոսում էին «այջ» էքսպրեսիոնիստներին, որոնք կենտրոնացած էին «Շտուրմ» օրգանի շուրջ, բայց նույնը չի կարելի ասել «Ակցիոնի» շուրջ հավաքվածների մասին: Այս առումով կարելի է փաստել, որ բեռլինյան դադաիստների, «ծախ» էքսպրեսիոնիստների և «նոր օբյեկտիվության» ներկայացուցիչների քաղաքական դիրքորոշումները համընկնում էին:

Այժմ տեսնենք, թե դադաիստական վերոնշյալ մյուս տեքստերում ինչպես է քննադատվում էքսպրեսիոնիզմը:

«Դադա-արվեստ»-ում (Dada-Kunst, 1920) դադաիստների քննադատությունը «ընդլայնվում է»: «Էքսպրեսիոնիզմի կեղծավորությունը, ֆուտուրիզմի կեղծ պաթոսը, կուբիզմի սալոնայնությունը» դառնում են արդեն «հնացած» (abgelebt), «շաբլոն դարձած» (Schablon-Gewordene): Ինչպես նկատում ենք, այս բնութագրումները զգայականի տարածքում են, սակայն այս նույն տեքստում հիմնական հարվածը ստանում է «ամենագերմանական» «իզմը»՝ էքսպրեսիոնիզմը:

ա. Էքսպրեսիոնիզմը ընկալվում է այս հեղինակների կողմից՝ իբրև «պլակատային ոճ» (Plakatsstil): Այն համարում են «ողորմելի նորարարության» փորձ (arme Neuerung), ընդամենը «սիմվոլիզացիա էր», որն իր վերջնական տեղը գտնում է պատի վրա [Dada Almanach 1987:85]: Փաստորեն, դադաիստները էքսպրեսիոնիստական գրականությունը մի յուրօրինակ սիմուլյակր են համարում, որտեղ «համակարգված հոգեբանությունը, հոգեվերլուծական սիմվոլիզացիան (էքսպրեսիոնիզմը) ի վիճակի չէին բոլորի կողմից պահանջվող հույզերը փոխանցելու» [Dada Almanach 1987:88]:

Նման ձևակերպումների հետ համաձայն չենք, քանի որ դադաիստ հեղինակները էքսպրեսիոնիզմը իջեցնում են զուտ հոգեվերլուծական մի գրականության մակարդակի, որում նշանակյալները բացակայում են, ինչի արդյունքում այս «իզմը» դատապարտվում է պատին փակցված լինելու: Էքսպրեսիոնիստական գրականության մեջ տեղ գտած անհատի հոգեկան ապրումների նկարագրությունները միջոց են դառնում տվյալ ժամանակաշրջանի մարդկաց ապրումները հասկանալու համար:

Ըստ դադաիստների՝ էքսպրեսիոնիզմի ապաքաղաքական, ապասոցիալական լինելուց բացի՝ նրանց մեղադրում են նաև անգործունակության մեջ: Այս մոտեցումը տեսանելի է «Դադաիստական մանիֆեստում», որի հեղինակներն էին Տ.Ցարան, Մարսել Յանկոն, Ռ. Հյուլզենբեկը, Ռաուլ Հաուզմանը, Վալտեր Մերինգը և այլն: Ըստ նրանց՝ նատուրալիզմի դեմ պայքարի դուրս եկած էքսպրեսիոնիստները հայտնվում են «վերացական-պաթետիկ ժեստերի» տարածքում, ինչը «նախադրյալ է ստեղծում անիմաստ, հարմարավետ, և անշարժ կյանքի» արտացոլման համար [Dada Almanach 1987:37]:

«Կոնֆորմիստական» էքսպրեսիոնիստական գրականությանը և նրա «ստատիկ» պոեզիային դադան հակադրում է իր ձեռքբերումները՝ բրուիստական, սիմուլտան¹² բանաստեղծությունը: Ֆուտուրիստական արմատներ ունեցող բրուիստական բանաստեղծությունը վերադարձնում է ընթերցողին իրականություն, որտեղ «տրամվայի վագոնը պատկերվում է ինչպես որ է, տրամվայի էությունը թռչակառու Շուլցեի հորանջի և արգելակման գոռոցի հետ» [Dada Almanach 1987:39]: Բացի այդ՝ էքսպրեսիոնիստական պոետիկային հակադրում է սիմուլտան («աղմկոտ») բանաստեղծությունը, որն ըստ դադաիստների՝ «սովորեցնում է բոլոր իրերից առաջացած քառասյին վիճակի իմաստը, որի ժամանակ պարոն Շուլցեն կարդում է, որ բալկանյան գնացքը անցնում է Նիշի մոտի կամրջով և խոզը, բողբոջով խոխոացնում է, մագործ Նուտտկեի նկուղում» [Dada Almanach 1987:39]: Ինչ վերաբերում է «բոլոր իրերից առաջացած քառասյին վիճակի իմաստը» դուրս բերելուն, ապա այս մոտեցումը կինոյում, եթե անգամ անմիջական տեղ չի գտնում գրականության մեջ, անժխտելի է. օրինակ՝ «Բեռլին՝ մի մեծ քաղաքի սիմֆոնիա» (Berlin- Die Sinfonie einer Großstadt, 1927), Ջիգա Վերտովի «Մարդը ֆոտոապարատով» (Человек с фотоаппаратом, 1927) ֆիլմերը ասվածի լավագույն օրինակներն են:

Վերջին մեջբերված հատվածից կարող ենք նաև եզրակացնել, որ բեռլինյան դադաիստները կողմ էին գրականության մեջ իրականության պատկերմանը: Այս քննադատությունը «լսում» են Նոր օբյեկտիվության ներկայացուցիչները՝ իրենց արտացոլման ու քննադատության թիրախ դարձնելով Վայմարյան Հանրապետության կյանքն ու բարքերը:

Այս հեղինակները իրենց վեպերում արտացոլման մոդուս են դարձնում նաև դադաիստների հիմնական «զենքը»՝ հեգնանքը: Վերջինս հստակ երևում է վերջին մեջբերման մեջ, որտեղ «բոլոր իրերից առաջացած քառասյին վիճակի իմաստի» կերտման սկզբունքը հակադրվում է նկարագրական արձակին: Ասիմետրիկ հակադրությունների միջոցով (բալկանյան գնացք / խոխոացող խոզ, պարոն Շուլցե/մագործ Նուտտե) արտահայտված միտքը ներկայացվում է հեգնաբար:

Ամբողջությամբ հեգնանքով է քննադատում էքսպրեսիոնիզմը Ռաուլ Հաուզմանն իր մի քանի հոդվածներում: Օրինակ՝ «Վերադարձ առարկայականությանը արվեստում» նա «իզմերը» քննադատում է ուտելիքի հետ կապելով: Օրինակ, Ֆրանսիայում կուբիզմի առաջացումը կապում է նրանց «ջրիկ ճաշերի ուղղվածության հետ»: «Գերմանիան՝ արևմտակետրոնական պետությունը, տատանվելով արևմտյան բանաձևերի և արևելյան անձնության միջև, վերջապես ծնում է էքսպրեսիոնիզմը, որում գերմանական ոգու ամբողջ անհասկանալին, անընկալելին ազատ ու խաղաղված լողում է, ինչպես մագնդիկները բուլիոնում» [Dada Almanach

¹² Սիմուլտան բանաստեղծությունները կարդում էին բեմի վրա միաժամանակ մի քանի մարդ «տարբեր լեզուներով, ուրիշով, տոնայնությամբ» [Dada Almanach 1987:106]:

1987:148]: Հաուզմանը ուտեստային համանմանություններով է բնութագրում նաև էքսպրեսիոնիզմի կայացման պատճառները: Ըստ նրա՝ «իտալացիները իրենց հորթի մսի, պալենտայի և կարմիր գինու շնորհիվ, պետք է միշտ ցանկացած համաշխարհային (պատմական.-S.U.) իրավիճակներում հակված լինեն դեպի հստակությունը, դրան հակառակ՝ գերմանացիները իրենց ապուրով, բուտերբրոդներով և գարեջրով հանգեցին իրերի՝ էքսպրեսիոնիզմ կոչվող զզվելի մթագնման» [Dada Almanach 1987:148]:

Մեկ այլ տեղ էլ Հաուզմանը գերմանացիներին մեղադրում է «անփառունակ փորլուծության և փորկապության փոխհերթափոխի մեջ, որն արտահայտվում է Կանտի փիլիսոփայության մեջ և Գյոթեի «Ֆաուստի» երկրորդ մասում, կամ, ասենք, Շտրամի բառերի դասավորության (շարակարգի) մեջ» [Dada Almanach 1987:150]: Մեջբերումները ցույց են տալիս, թե Հաուզմանը ինչ հեզնական, անգամ սարկազմի հասնող մոդուսի մեջ է դիտարկում էքսպրեսիոնիստական գրականությունը: Նկատելի է նաև դադաիստի անհանդուրժողականությունը իրենց նախորդող գրողների, փիլիսոփաների նկատմամբ: Այս միտքը հաստատվում է Ռաուլ Հաուզմանի «Ի սկզբանե էր դադան» գրքի նախաբանում տեղ գտած գրառումների հիման վրա. «Դադա-շարժումը ամբողջական խզում էր անցյալի հետ, ամենից առաջ տիրող 19-րդ դարի գաղափարների, ինչպես նաև 17-րդ և 18-րդ դարի դեմ: ...Դադան կոնֆլիկտ էր ԱՄԵՆԻ հետ: Թաքնված նոր գիտակցության մեջ» [Hausmann 1992:7]:

Նկատենք, որ հեզնանքն ու սարկազմը ոչ միայն հեղինակային, այլ նաև դադայի ագրեսիվության նշաններն են: Հաուզմանի այս սուր քննադատության ձևը դադաիստական մտածողության լավագույն օրինակներից է: Նույն տոնայնությունը Հաուզմանը պահպանում է նաև «Գերմանացի քաղքենին զայրանում է» (1919) հոդվածում, որտեղ նույնպես ճաշայինի և աղի-ստամոքսային տրակտի համատեքտում է ծաղրում էքսպրեսիոնիզմը¹³ անվանելով այն «թեյի համար նախատեսված կեղծ աստվածաբանական-գերմանական օղակաբլիթ» [Дадаизм в Цюрихе 2001:285]: Հաուզմանը անգամ մեղադրում է էքսպրեսիոնիզմին «բացարձակապես անընդունակության մեջ», քանի որ այն ի վիճակի չէ «որևէ բան ասելու, իրերի էությունը հասկանալու, հաղթելու»: Այն մի «խոնավ հոգևոր կոմպրես է փթած ներքին օրգանների համար...» [Дадаизм в Цюрихе 2001:286]: Մեկ այլ հոդվածում Հաուզմանը նույն հռետորաբանությամբ է արտահայտվում էքսպրեսիոնիստ նկարիչների հասցեին, որոնք, իր կարծիքով, «հանգում են համարյա աստրալ թուլամտության գույնի ու զծերի արժեքի շուրջ, որ մեկնաբանեն այսպես կոչված հոգու ձայները» [Дадаизм в Цюрихе 2001:286]:

¹³ Այստեղ քննադատության թիրախ են դարձել բանաստեղծներ Կարլ Այնշտայնը, Ֆերդինանտ Հարդբուխը, տեսաբան Կուրտ Հիլերը և «Շտումի» խմբագիր՝ Հերվարթ Վալդենը [Дадаизм в Цюрихе 2001:503]:

Եթե Հաուզմանի մինչ այժմ մեջբերված տեքստում էքսպրեսիոնիզմի քննադատությունը կրում է սպեկուլյատիվ, ոչ կառուցողական, խիստ զգայական բնույթ, ապա գերմանական քաղաքական էլիտայի հավակնությունների առումով բավական դիպուկ է: «Գերմանացիներին, - գրում է Հաուզմանը, - խորհուրդ է տրվում զբաղվել պլանավորված մսագնդիկներով, մսագնդիկների ու բուն բուլիոնի տարանջատմամբ, հակառակ դեպքում՝ ոչինչ չեն տեսնի, բացի կանացի երշիկատքերից, աշխարհը տիրելու պլաններից (Weltbeherrschungspläne) և էքսպրեսիոնիզմից, այսինքն՝ բացի կեղծ հիմարության մշակույթից» [Dada Almanach 1987:151]:

Մեջբերված հատվածում կառուցողական ենք համարում դադաիստական մտածողության՝ գերմանական քաղաքականության անխնա քննադատությունը: Հայտնի է, որ ցանկացած քննադատություն ենթադրում է խնդիրների վերանայում, վերաբժանում, վերահաստատում, մերժում, այլ խոսքով՝ ռեֆլեքսիվ դիտարկում: Ռ.Հաուզմանի քննադատությունը հնարավորություն է տալիս տեսնել նաև գերմանական քաղաքական էլիտայի հավակնությունները: Պատմական իրադարձությունները ցույց տվեցին, որ առնվազն գերմանական քաղաքական էլիտան ժամանակ չունեցավ ո՞չ Առաջին, և ո՞չ էլ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմների ժամանակ «բուլիոնն ու մսագնդիկը»¹⁴ իրարից հստակ տարաջատելու համար:

Այսպիսով, դադաիստները (հատկապես Ռ.Հաուզմանը) անխնա քննադատում են էքսպրեսիոնիզմը: Քննադատության հոետորաբանությունը ձևավորվում է ազատ, ուտիլիտար, ճաշային («ներքև») համանմանություններով: Միաժամանակ քննադատվում է դադաիզմի հիմնական «թշնամի» էքսպրեսիոնիզմն ու գերմանական քաղաքականությունը:

1.4 Վեպը և դադաիստները

Թեև դադան մեծ ազդեցություն չի ունեցել գերմանական վեպի զարգացման վրա, այնուամենայնիվ դադաիզմը առաջին ավանգարդիստական «իզմերից» էր, որը կիրառում է ավտոմատիզացված առարկաների, իրերի, երևույթների ֆիքսումը և մոնտաժի տեխնիկան: Բեռլինյան դադաիստների հիմնական զենքերից էր կոլաժը (Հաննա Խյոխ) և ֆոտոմոնտաժը (Յո.Բաադերը), որոնց շարակարգը կառուցվում էր ոչ թե պատճառահետևանքայնության (տրամաբանություն), այլ պատահականության հիման վրա, որովհետև մերժում էին աշխարհում պատճառականությունը, ինչի արդյունքում էլ ծնվում է «դատարկ», աղմկոտ դադաիստական պոեզիան:

Դադաիստական պոետոլոգիական միջոցները (հատկապես մոնտաժը) իրենց կիրառությունն են ստանում 1920-30-ական թթ.

¹⁴ Բեռլինյան դադաիստների հակապատերազմական ասույթի քննադատության մասին տե՛ս [Համատեքստ 2013]:

գրականության մեջ, հատկապես՝ «Նոյե զախլիխքայտի» (Նոր օբյեկտիվություն) համատեքստում գրված վեպերում: Այս ամենին նպաստում է նաև կինոն, կինոարվեստի զարգացումը:

Դադաիստներից Հուգո Բալը այս տարիներին գրում է երկու վեպ՝ «Ֆլամենտոսի կամ աղքատների դենդիզմի մասին» (Flametti, oder vom Dandysmus der Armen, 1918), «Ֆանտաստ Տենդերենդա» (1914-1920, հրատ.՝ 1967), որտեղ ուղղակի ձևով պատմվում է տվյալ «իզմի» հոգևոր կայացման մասին¹⁵: Այս ասույթին են պատկանում նաև Ռիխարդ Հյուզենբեկի «Դոկտոր Բիլլիգի անկումը» (Doctor Billig am Ende. 1921)¹⁶ և Օտտո Ֆլակեի (1880-1963) «Այո և ոչ» (Ja und Nein. 1920) վեպերը:

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ դադաիզմը կարևոր ու մեծ նշանակություն է ունեցել գրական դաշտում իր «ազդեցիվ» մարտավորությամբ: Գերմանալեզու երկներում (Շվեյցարիան, Գերմանիա) նրանք իրենց պահվածքով, տրամաբանությամբ «ցնցում» էին հասցեատերերին՝ ուշադրության կետրոնում պահելով Կայզերական Գերմանիայի վարած ռազմականացված անխոհեմ քաղաքականությունը: Դադաիզմը իր քաղաքական և գրական (էքսպրեսիոնիզմ) «հակառակորդներին» քննադատել է իռացիոնալ հնարանքներով, ժամանակի անտրամաբանական լեզվով, որը տիրապետող էր հատկապես քաղաքական ասույթում: Թեպետ այս «իզմ»-ը չի ստեղծում «կենտրոնական» վիպական տեքստեր, սակայն իր ազդեցությունը պոետոլոգիական առումով (մոնտաժ) բավական ուժեղ է եղել գրական դաշտի այլ «իզմ»-երի, գրական հոսանքների (Նոր օբյեկտիվություն) ձևավորման վրա:

Тигран Симаң

ДАДАИЗМ В ГЕРМАНИИ (логика, семиотика)

¹⁵ Այս վեպերի մասին մանրամասն տե՛ս [Седельник 2010: (гл. 4 Поэтика (Проза))]:

¹⁶ Վեպի մի հատվածը ռուսերենով հասանելի է՝ [Дадаизм в Цюрихе 2001:303-312]: Այս վեպից հետո Ռիխարդ Հյուզենբեկը գրում է ճանապարհորդական վեպի ասույթում տեղավորվող մի շարք վեպեր՝ «Աֆրիկան հեռանկարում» (Afrika in Sicht, 1928), «Թռիչք դեպի Արևելք» (Der Sprung nach Osten, 1928), «Չինաստանը խժռում է մարդկանց» (China frißt Menschen, 1930), «Բլեք-փոինթի արևը. Սիրավեպ արևադարձային գոտուց» (Die Sonne von Black-Point. Ein Liebesroman aus den Tropen, 1932/33) և այլն: Վերջին վեպը Հյուզենբեկը գրում է արևմտյան Հնդկաստան ճանապարհորդությունից հետո: Այս սիրային վեպում պատմվում է Մարիա Դրակեի իքնադրոնման և էմանսիպացիայի մասին: Բեռլինյան դադաիստներից Վալտեր Մերինքը նույնպես վտարանդիության տարիներին 1934 թ. գրում է իր սատիրիկ վեպը՝ «Մյուլլեր՝ գերմանական ընտանիքի ժամանակագրություն» (Müller - Chronik einer deutschen Familie):

В статье проанализированы логические и семиотические особенности дадаизма, прежде всего – его «агрессивная» борьба на литературном поле. В роли «ведущего» врага дадаизма в Германии выступил экспрессионизм: дадаисты критикуют его преимущественно на эмоциональном, а не на рациональном уровне – критика такого рода не носит конструктивного характера. Отдельно в статье исследуется проблема самоидентификации дадаизма, его понимания/непонимания с позиции концептов «часть» и «целое». Для понимания дадаизма исключительно важным оказывается изучение его «начала», мотивов появления и становления эпатажного «изма». На примере работ Петера Слотердайка показаны возможные логические ошибки (а именно: генерализация) при анализе дадаизма вне исторического контекста.

Tigran Simyan

**DADAISM IN GERMANY
(logic, semiotics)**

In the present article the logical and semiotic characteristics of Dadaism are analyzed, first of all its aggressive “struggle” in the literary field. Expressionism takes on the role of the “leading” enemy of Dadaism in Germany. Dadaists criticized it on the emotional, rather than on the rational level, which deprived their criticism of any constructive character. Particular attention is drawn to the analysis of the problem of self-identification in Dadaism, its comprehension/non-comprehension through the concepts of “part” and “whole”.

In order to understand Dadaism, it is extremely important to study its “beginning”, motivation, and the formation of its startling “ism”. Possible logical mistakes (particularly, generalization) in analyzing Dadaism outside of the historical context are shown based on examples drawn from Peter Sloterdijks' works.

**ԳԻՐՔԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԳՈՐԾՈՂ ԱՆՁ ՈՒ.ԷԿՈՅԻ «ՎԱՐԴԻ ԱՆՈՒՆԸ»
ՎԵՊՈՒՄ**

Vivi adunque: nullo ti può di questo privare; ed essempro eterno
a' felici e a' miseri dimora dell'angoscie della tua donna.

G.Boccaccio, «Elegia di Madonna Fiammetta»¹

Գնա՛, իմ խեղճ գիրք՝ գնա՛ մարդամեջ.
Գլուխդ քաշ քցի՛ր, մի՛ նեղանար հեչ,
Անկաջդ փակի՛ր, սիրտդ լեն բռնի՛ր,
Ինչ ասեն, խոսին, տա՛ր ու համբերի՛ր:

Խ.Աբովյան, «Պարապ վախարի խաղալիք»

Գիրքը վաղուց արդեն հանդիսանում է արևմտյան քաղաքակրթության մշակութային կարևորագույն կոդերից մեկը: Ինչպես հայտնի է, գրքի պաշտամունքը տարածվում է նաև Հայաստանում դեռ հինգերորդ դարում՝ հայագիր գրքերի հայտվելուց ի վեր: Դարեր շարունակ հենց գիրքն է հանդիսացել գիտելիքի, հավատքի, ավանդույթների փոխանցման միջոցը: Տեխնիկական մեծ առաջընթացին զուգահեռ ի հայտ են գալիս մի շարք այլ՝ գիտելիքի պահպանման և փոխանցման միջոցներ, ինչպես, օրինակ, համակարգիչը: Սակայն հենց պոստմոդեռնիզմի շրջանում է, որ գիրքը սկսվում է գիտակցվել որպես առանձին, հեղինակից անկախ գոյություն ունեցող մի երևույթ: Մի շարք այլ հեղինակների նման այս խնդրին բազմիցս անդրադարձել է նաև պոստմոդեռնիզմի տեսաբան և գրող Ու.Էկոն: Մեր հոդվածի սահմաններում, կանդրադառնանք մեր կարծիքով մեծ հետքերություն ներկայացնող մի խնդրի՝ գիրք՝ որպես գործող անձ Ու.Էկոյի «Վարդի անունը» վեպում, զուգահեռներ անցկացնելով պոստմոդեռնիստական այնպիսի գործերի հետ, ինչպիսիք են Խ. Բորխեսի «Բաբելոնյան գրադարան» պատմվածքը և Ի.Կալվինոյի «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպը: Այս խնդրի քննարկման համար կօգտագործենք նաև տեքստ հասկացությունը, որը սերտորեն կապված է գիրք հասկացության հետ, այսինքն գիրքը՝ որպես ֆիզիկական «անձ», առարկա, որն իր մեջ ներառում է տեքստը: Եվ իհարկե, գիրք-տեքստ հասկացությունները առավել խորհրդանշական են դառնում հենց պոստմոդեռնիզմի լույսի ներքո, հիշելով, օրինակ, Բարտի, Էկոյի՝ սրան վերաբերող աշխատությունները:

¹ Ապրիր ուրեմն՝ անկարող է քո կյանքին խանգարել որևէ բան, և օրինակ դու ծառայիր թե՛ երջանիկներին և թե՛ դժբախտներին՝ որպես տիրուհուդ տանջանքների վկայություն /թարգմ. հեղ./

Եթե «Վարդի անունը» դիտարկենք որպես դետեկտիվ, ապա կարելի է ասել, որ առեղծվածային սպանությունների, իսկ ապա վանքի փլուզման պատճառը գիրքն է: Դեռ «Բնականաբար, ձեռագիր» նախաբանում (որի վրա հավանաբար շատ ընթերցողներ, գոնե «միամիտ ընթերցողները», ուշադրություն չեն էլ դարձնում) հեղինակը նշում է. «Այս պատմությունը ոչ թե խղճուկ առօրյայի, այլ գրքերի մասին է, որոնց ընթերցանությունը ստիպում է մեզ կրկնել մեծ նմանակող Կեմպիսցու խոսքերը. «Ես ամենուր հանգիստ փնտրեցի և միայն մի տեղ այն գտա՝ անկյունում, գիրքը ձեռքի»²: Այս տողերով հեղինակն ակնարկում է վեպում գրքի կենտրոնական դերը և միևնույն ժամանակ ընդգծված կերպով այն ամենից բարձր դասում՝ հակադրելով «խղճուկ» առօրյային: Ու չնայած սրան՝ ընթերցողը, վեպի հերոսների նման, այդ մասին բավականին ուշ է գլխի ընկնում, իսկ կասկածն առաջանում է վանքի գրադարանի գերպաշտպանվածության պատճառով: Եվ այսպես, այդ առեղծվածային գրքի որոնման հետ են կապված յոթ օրերի տարօրինակ իրադարձությունները և հատկապես այն թեման, որից խուսափում և միևնույն ժամանակ ձգտում էին խոսել վանականները: Պարզվում է, որ գիրքը Արիստոտելի «Պոետիկայի» երկրորդ՝ կատակերգությանը նվիրված մասն է, իսկ վանականների շրջանում վախ տարածողը՝ կույր գրադանավար Խորխեն: Եվ ինչպես շատ դիպուկ կերպով նկատում է Թ.Կոլետին. «Այս առեղծվածային պատմության մեջ վանքում եղած ամեն բան և ամեն ոք կազմում են այն տեքստի մասը, որ Վիլիելմն ու Ադսոն փորձում են մեկնաբանել: Նրանց այն ենթադրությունը, որ գրքի հայտնաբերումը կբերի նաև մարդասպանների հայտնաբերմանը, մի գերբնական ուժով է օժտում տեքստը: Որոշ իմաստով գրքի ընթերցումը կյանքի ու մահվան հարց է»³: Վանականներն ակամա, իսկ Խորխե Բուրգոսին, կարելի է ասել այս պատմության անտագոնիստը, նաև գիտակցաբար, տարբեր ակնարկներ, իսկ երբեմն էլ ծուղակներ են դնում Վիլիելմի համար, որոնք հուշում են, թե որ տեքստի մասին է խոսքը, կամ էլ հակառակը՝ շփոթեցնում: Սա է պատճառը, որ Վիլիելմը գտնում է, որ այն ամենն, ինչ ասվում է գրքերի մասին վանքի պատերի ներսում, կարևոր է. «քանի որ մենք գործ ունենք մարդկանց հետ, որ ապրում են գրքերի մեջ, գրքերի հետ և հանուն գրքերի»⁴: Այստեղ հարկ է նշել, որ այստեղ ակնհայտ հղում կա Բենեդիկտյան կանոնակարգին: Բենեդիկտյան եղբայրության վանականների գործունեությունը սերտորեն կապված էր գրքերի

² U.Eco “Il nome della rosa” Bibliotex, S.L., Barcellona, 2002, p. 9, *In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro* Հեղինակը նկատի ունի *De Imitatione Christi* աշխատության հնարավոր հեղինակներից մեկի՝ հոլանդացի վանական Թոմմաս Կեմպիսցուն (մոտ 1380-1471):

³ Coletti T., “Naming the rose” Eco, medieval signs, and modern theory” Cornell University Press, Ithaca and London, Washington D.C., 1988, p.112.

⁴ Eco U. Il nome della rosa. Bibliotex, S.L., Barcellona , 2002 p. 106

պահպանման և փոխանցման հետ, ինչն ամրագրված էր հենց վերոհիշյալ Բենեդիկտյան կանոնակարգում:

Առաջնորդվելով էկոյի սահմանած այն ճշմարտությամբ, որ յուրաքանչյուր գիրք պատմում է այլ գրքերի մասին, Վիլիելմը փորձում է հայտնաբերել առեղծվածային գիրքը այլ գրքերի օգնությամբ, վերստեղծել փնտրվող տեքստը այլ տեքստերի միջոցով: Ինչպես արդեն նշվեց, խոսքը վերաբերում է Արիստոտելի «Պոետիկայի» կատակերգությանը նվիրված երկրորդ մասին: Հայտնի է, որ, ի տարբերություն «Պոետիկայի» ողբերգությանը նվիրված առաջին մասի, որը թարգմանված և խորապես ուսումնասիրված է, երկրորդ մասը երբեք չի գտնվել, շատերն են փորձել առաջին մասի օրինակով վերականգնել գրքի մոտավոր տեքստը: Ինչպես տեսնում ենք, հեղինակն օգտագործում է նաև այս բանասիրական դետեկտիվը՝ հերոսների միջոցով փորձելով վերականգնել անհետացած տեքստը: Հետ նայելով՝ կարելի է տեսնել բոլոր այն հուշող տարրերը, որոնք Վիլիելմին պիտի բերեին այս գրքի հայտնաբերմանը՝ սկսած Ադելմոյի գրոտեսկային մանրանկարներից, վերջացած ծիծաղի ու կատակերգության շուրջ զրույցներով, որոնք այդքան դատապարտում էր Խորխեն:

Այսինքն, գիրքը դառնում է փաստորեն ինքնուրույն, իր սեփական կյանքն ունեցող «գործող անձ»: Արիստոտելի գրված տեքստն է, որ ստիպում է վանականներին մեծ ռիսկի դիմելով և խախտելով վանքի կանոնները՝ շրջել գիշերով գրադարանում, և հենց այդ գրքի միջոցով է Խորխեն պատժում հետաքրքրասերներին: Այստեղ, իհարկե, ակնհայտ է տեքստի ընկալման պոստմոդեռնիստական մոտեցումը, քանի որ «Պոետիկայի» տեքստով է պարուրված վեպի ողջ տեքստը, բացի այդ՝ խոսքը դարեր առաջ գրված տեքստի մասին է, որը սակայն իր հեղինակից անկախ ապրում է և որոշիչ դառնում մի շարք մարդկանց ճակատագրերի համար:

Անդրադառնալով վեպի հերոսներին՝ նշենք, որ թե՛ Խորխեն, թե՛ Վիլիելմը բազմագիտակ են, երկուսն էլ աչքի են ընկնում իրենց ընդունակություններով ու գիտելիքներով, սակայն առաջնորդվում են հակառակ գաղափարներով: Այսպես, իր գաղափարը պաշտպանելու համար Խորխեն չի խնայում ոչ մարդկանց, ոչ էլ իրեն. նա ոչնչացնում է իր իսկ ստեղծած կայսրությունը՝ արբայությունն ու գրադարանը: Խորխեն ուսում է թունավորված գիրքը: Իրեն կործանելով, նա ոչնչացնում է նաև Արիստոտելի «Պոետիկայի» երկրորդ մասի միակ օրինակը՝ իր մարմինը դարձնելով դրա գերեզմանը: «Տեսնու՛մ ես, ահա ես կնիք եմ դնում այն բանի վրա, որը չպետք է հնչեր...»⁵: Այս դրվագը հիշեցնում է Վիլիելմի մեկ այլ առիթով ասվածը. «Գրքի համար բարին կայանում է նրանում, որ այն կարդան: Գիրքը կազմված է նշաններից, որոնք խոսում են այլ նշանների մասին, որոնք էլ իրենց հերթին խոսում են իրերի մասին: Առանց կարդացող աչքերի՝ դրանք պարզապես նշաններ են, որոնք չեն առաջացնում գաղափարներ և, ուրեմն, այն /գիրքը - Հ.Ե./ համր է: Այս գրադարանը ստեղծվել է,

⁵ Նույն տեղում, էջ 454

հավանաբար, հանուն դրանում եղած գրքերի պահպանման, սակայն այժմ այն ապրում է դրանք թաղելու համար»⁶: Բերված երկու հղումների մեջ էլ առկա է թաղելու, անհայտ թողնելու, վերացնելու գաղափարը: Վիլիելմը ասես կանխատեսում էր գրադարանի տխուր վախճանը, մինչդեռ Խորխեի համար դա միանգամայն ցանկալի ավարտ է: Այսպես հեղինակը, մի կողմից հարգանքի տուրք մատուցելով անտիկ մշակույթի պահպանման գործում անգնահատելի դեր խաղացած բենեդիկտյան միաբանությանը, մյուս կողմից ցույց է տալիս վերջինիս անկումն ու ժամանակավրեպությունը:

Վեպի միայն ամենավերջում, յոթերորդ օրվա վերջին տեսարանում, Խորխեն խոստովանում է, որ մարդկանց կյանքերի գնով է թաքցնում գիրքը և բացատրում, թե ինչու էր իր կարծիքով վտանգավոր հենց այդ գիրքը. «Քանի որ դա Փիլիսոփայի գիրքն է: Այդ մարդու յուրաքանչյուր գործ ավերել է հարյուրամյակների ընթացքում քրիստոնեության կուտակած գիտելիքների մի բնագավառ: ...Աստվածաշնչում ասվում է այն ամենը, ինչ պետք է իմանալ տիեզերքի մասին: Բայց բավական էր բացել Փիլիսոփայի՝ Ֆիզիկային նվիրված աշխատությունները, որպեսզի տեղի ունենար աշխարհի կազմակերպման վերահիմաստավորում, այս անգամ՝ նյութական եզրաքառերով, խուլ ու լարձուն մատերիայի կատեգորիաներով...»⁷: Այստեղ նույնպես Էկոյի ընտրությունը պատահական չէ. Խորխեի վերը նշված խոսքի միջոցով հեղինակը մեկ անգամ ևս մեզ հիշեցնում է այն մասին թե ինչպես են գրքերը, իսկ մեր դեպքում Արիստոտելի աշխատությունները, հիմնովին փոխել աշխարհի մասին պատկերացումները, նա ասես ընթերցողին կոչ է անում խորհել այս մասին:

Եթե նայենք պոստմոդեռնիստական տեսանկյունից, ապա ըստ իտալացի պոստմոդեռնիստ փիլիսոփա Վատիմոյի, այստեղ «Պոետիկան» ներկայանում է որպես մետադիսկուրս, կամ «ուժեղ միտք», որը, եթե շարունակենք Վատիմոյի տեսությունը, պիտի հերքեր կամ էլ հակասեր նախորդ տեսությանը, այս դեպքում քրիստոնեության որոշ դրույթներին և Բենեդիկտյան կանոնադրությանը, և հենց դա էլ ցանկանում էր կանխել Խորխե Բուրգոսին:

Շեռաքրքիր է, որ «անտարբեր» Վիլիելմը գրադարանի հրդեհի ժամանակ խելագարի պես փորձում է փրկել գրքերը՝ չմտածելով սեփական կյանքի մասին: Նա հասկանում է այդ հարստության իրական արժեքը. «Գրքերը գրվում են ոչ թե նրա համար, որ դրանց հավատան, այլ այն բանի համար, որ դրանց շուրջ խորհեն: Իր առաջ գիրք ունեցող յուրաքանչյուր ոք պետք է ձգտի հասկանալ ոչ թե այն, ինչ գիրքը ասում է, այլ այն, ինչ ուզում է ասել»⁸: Ինչպես տեսնում ենք, չնայած այս միտքը հնչեցվում է միջնադարյան վանականի կողմից, շատ հատուկ է պոստմոդեռնիստական մոտեցմանը. այն կոչ է անում մեկնաբանել տեքստը, և իհարկե, հուշում է նաև

⁶ Նույն տեղում, չֆ 374

⁷ Նույն տեղում, էջ 448:

⁸ Նույն տեղում, էջ 298

ընթերցողին նույն կերպ վերաբերել մասնավորապես «Վարդի անունը» վեպին: Հիշեցնենք, որ, ըստ պոստմոդեռնիստական սկզբունքի, հեղինակը դադարում է տեքստի պատասխանատուն լինել, և Բարտի հայտարարած՝ հեղինակի մահից հետո այն ապրում է իրենից անկախ: Հատկանշական է նաև այն, որ Վիլիելմը խոսում է գրքի մասին այնպես, ասես այն կենդանի էակ լինի:

«Վարդի անունը» վեպը քննելիս չենք կարող չհիշել Խորխե Բորխեսին, որին հաճախ նմանեցնում են վեպի հերոս Խորխե Բուրգոսուն, ինչ մասին վկայում են թե՛ նրա անունը, թե՛ կոյրությունը, թե՛ բազմագիտակությունը, և այն, որ լինելով կոյր՝ Բորխեսը երկար տարիներ եղել է Արգենտինայի ազգային գրադարանի տնօրեն, սրա մասին ակնարկում է նաև ինքը՝ Ու.Էկոն: Եվ այսպես, Էկոյի՝ գրադարանի շուրջ կառուցված ստեղծագործությունը հիշեցնում է Բորխեսի «Բաբելոնյան գրադարան» պատմվածքը, որտեղ հեղինակը պատկերում է մի կատարյալ գրադարան, ուր հավաքված են ողջ մարդկության գիտելիքները: Բորխեսի գրադարանը կատարյալ է, «անսահման ու պարբերական»⁹ և մարդու համար անհասանելի: Բորխեսը պատմում է մի գրքի մասին, որը բոլոր գրքերի էությունն է: Այն հայտնվում է բոլորի ուշադրության կենտրոնում, ինչպես Արիստոտելի «Պոետիկան»՝ «Վարդի անունը» վեպում: Բորխեսի պատմվածքում ասվում է, որ մի մարդ ընթերցում է այդ գիրքն ու հավասարվում Աստծուն: Նման հնարավորությունն է, որ սարսափեցնում է Խորխեսին. մարդիկ, կարդալով Գիրքը, էլ չեն վախենա Աստծուց: Այսպես, Էկոն իր ստեղծած իդեալական գրադարանը հսկելու համար այնտեղ տեղավորում է Բորխեսին:

Գիրքը, որպես այդպիսին, կենտրոնական դեր է խաղում նաև մեկ այլ պոստմոդեռնիստ իտալացի գրողի մի երկում՝ Ի.Կալվինոյի «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպում (1979): Այս վեպի գլխավոր հերոսը Ընթերցողն է: Ըստ հեղինակի՝ «Սա վեպ է որը պատմում է վեպ կարդալու հաճույքի մասին»¹⁰: Վեպի հերոսը՝ Ընթերցողը, ձեռք է բերում Ի.Կալվինոյի «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» գիրքը, և իրական ընթերցողի հետ սկսում դրա ընթերցումը, սակայն մի քանի էջ կարդալուց հետո այս վեպն ընդհատվում է, և սկսվում է մեկ այլ վեպ: Ինչ-որ առեղծվածային պատճառով այս երևույթը կրկնվում է, և վեպն ավարտելու փոխարեն հերոսը կարդում է ազգությամբ տարբեր հեղինակների տարբեր ոճերով գրված տասը վեպերի առաջին գլուխները: Վեպի մի պլանում Ընթերցողի կարդացած վեպերի գլուխներն են, որոնցից յուրաքանչյուրը հաղորդում է մի ուրույն տրամադրություն, մյուս պլանում՝ ընթերցումներին զուգահեռ ծավալվող Ընթերցողի և Ընթերցողուհու սիրային պատմությունը: Սակայն այս սիրային պատմությունը ծնվում է հենց այն ժամանակ, երբ

⁹ **Բորխես Խ.Լ.** Երկու արքաներն ու երկու լաբիրինթոսները, «Ապոլոն» հրատ., Ե., 1992, էջ 56:

¹⁰ **Calvino I.**, Se una notte d'inverno un viaggiatore, Mondadori, Milano, 2006 p. 310

Ընթերցողն ու Ընթերցողուհին փնտրում են կիսատ մնացած տեքստի շարունակությունը և ամեն անգամ հայտնաբերում նոր վեպի սկիզբ: Այսպես, «Վարդի անունը» վեպի հերոսների պես Ընթերցողն ու Ընթերցողուհին գնում են գրքի հետևից և հանդիպում մի շարք արկածների: Երկու վեպերում էլ ասես հեղինակները մեկ անգամ ևս հիշեցնում են, որ մենք բոլորս ընթերցողներ ենք, և ընթերցում ենք մեկ մեծ տեքստ, փորձում մեկնաբանել նրա նշանները, և հեղինակներն ասես ցանկանում են սովորեցնել կամ հուշել ճիշտ ընթերցման ձևերը:

Ումբերտո Էկոն՝ որպես պոստմոդեռնիզմի տեսաբան և պոստմոդեռնիստ գրող, իր տեսական գործերում քննում ու բացատրում է պոստմոդեռնիստական գրականության մեխանիզմներն ու առանձնահատկությունները, և այս համատեքստում մեծ դեր է կատարում գիրքը՝ որպես առանձին միավոր, և ինչպես տեսանք «Վարդի անունը» վեպում, այն հանդես է գալիս նաև որպես գործող անձ:

Hasmik Eghiazaryan

BOOK AS A CHARACTER IN THE “THE NAME OF THE ROSE”

BY U.ECO

The article deals with the problem of the book as a character, an independent unit in the famous novel by U.Eco by drawing parallels between the works by J.L.Borges “The Two Kings and Their Two Labyrinths” and I.Calvino “If in a Winter Night a Traveller”.

Асмик Егиазарян

КНИГА КАК ПЕРСОНАЖ В РОМАНЕ У.ЭКО “ИМЯ РОЗЫ”

В статье рассматриваются особенности итальянской постмодернистской литературы на примере творчества У.Эко: анализируется роль книги как действующего лица романа “Имя розы”, проводятся сравнения с рассказом Хорхе Луис Борхеса «Два царя и два их лабиринта» и с романом Итало Кальвино “Если однажды зимней ночью путник”.

**ԷՔՁԻՍՏԵՆՑԻԱԼԻՉՄԻ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ
ԺՈՁԵ ՍԱՐԱՄԱԳՈՅԻ «ԿՈՒՐՈՒԹՅՈՒՆ» ՎԵՊՈՒՍ**

Քաղաքակրթությունից դուրս մղված մարդու հոգևոր անկման խնդիրը բավական հաճախ է հայտնվել 20-րդ դարի հատկապես երկրորդ կեսի գրողների ուշադրության կենտրոնում: Առավել վառ օրինակներից են Ուիլյամ Գոլդինգի «Ճանճերի տերը» (Lord of the Flies, 1963) և Դորիս Լեսինգի «Վերապրածի հուշերը» (Memoirs of a Survivor, 1974): 20-րդ դարի վերջին այս թեմային անդրադարձել է պորտուգալացի արձակագիր, Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր Ժոզե Սարամագոն իր «Կուրություն» (Ensaio sobre a Cegueira, 1995) վեպում: Սակայն եթե Գոլդինգի և Լեսինգի ստեղծագործություններում, այսպես կոչված, աղետալի հետընթացը «բնական» հիմքեր ունի, քանի որ տեղի է ունենում երեխաների հետ, ապա Սարամագոն ցույց է տալիս հասուն, կայացած մարդկանց բարոյական անկումը:

The Paris Review-ին տված հարցազրույցում պորտուգալացի գրողը վեպի մտահղացման մասին խոսելով, պատմել է. «Ռեստորանում էի: Սպասում էի՝ մինչև ուտելիքս մատուցեն, ու հանկարծ մտածեցի՝ իսկ ի՞նչ կլինեք, եթե բոլորս կույր լինեինք: Ինքս իմ հարցին պատասխանելով՝ մտածեցի՝ բայց չէ որ մենք իրականում կույր ենք <...> [հերոսների կուրանալով] հետևանքները սարսափելի են, բայց տրամաբանական: «Կուրությունում» գրեթե չկա երևակայություն, միայն պատճառի ու հետևանքի համակարգված կիրառում»¹:

Տարբեր հրատարակություններ² «Կուրությունը» ներկայացնում են որպես «վեպ-հակաուտոպիա», «փիլիսոփայական առակ/այլաբանություն», «վեպ-զգուշացում»: Չհերքելով, որ Սարամագոյի վեպը կարող է պարունակել բոլոր նշված ժանրերին ու ձևերին բնորոշ տարրեր՝ կարծում ենք, որ, այնուամենայնիվ, վեպի փիլիսոփայական հենքը կազմում է էքզիստենցիալիզմը, թեև այն, գուցե, չի դրսևորվում նույնքան ամբողջական, որքան, օրինակ, տվյալ ուղղության ներկայացուցիչներ Ալբեր Բամյուի կամ Ժան-Պոլ Սարտրի ստեղծագործություններում:

Վեպի իրադարձությունների կենտրոնում անհայտ և անհավանական մի համաճարակ է՝ սպիտակ կուրություն, որը կայծակնային արագությամբ տարածվում է ողջ քաղաքում. «Կուրացած մարդը ձեռքերը բարձրացրեց աչքերի մակարդակին, շարժեց դաստակները, մատները: Ոչինչ չեմ տեսնում, միայն մշուշ, կարծես, կաթի մեջ լողալիս լինեմ: Ուրեմն կուրություն

¹<http://www.theparisreview.org/interviews/1032/the-art-of-fiction-no-155-jose-saramago>

²Հարկ է նշել, որ վեպի ժանրային առանձնահատկություններին նվիրված որևէ աշխատություն մինչ օրս գոյություն չունի:

չէ, արծագանքեց վարորդը: Ասում են, կուրությունն այն է, երբ աչքերիդ առաջ ամեն ինչ սև է: Իսկ ինձ մոտ սպիտակ է»³:

Վարակը փոխանցվում է յուրաքանչյուր տեսակի շփման հետևանքով, և ընթերցողն ականատես է դառնում, թե ինչպես է իրավիճակը հետզհետե ծեռք բերում աղետի մասշտաբներ, որից խուսափելու համար կառավարությունը որոշում է կայացնում մեկուսացնել վարակվածներին: Այսպիսով, նախկին հոգեբուժարանի շենքում հավաքվում են տարբեր սոցիալական խավերին պատկանող, տարբեր մասնագիտությունների տեր, տարբեր ազգության, տարիքի, սեռի մարդիկ, որոնց միայն մեկ նպատակ է միավորում՝ ողջ մնալ:

Սարամագոն առավելապես վերացարկում է վեպի գործողությունը: Հեղինակը նշում է, որ վարակը տարածվում է «ողջ քաղաքում», սակայն պարզ չէ, թե որ քաղաքի կամ ընդհանրապես երկրի մասին է խոսքը: Չի նշվում նաև գործողության ժամանակը. միայն որոշ դրվագներից կամ առարկաների ու երևույթների նկարագրությունից կարելի է ենթադրել, որ դեպքերը տեղի են ունենում 20-րդ դարի երկրորդ կեսին: Ակնհայտ է, որ նման կերպ պորտուգալացի գրողը ցանկանում է վեպին համամարդկային բնույթ հաղորդել: Մյուս կողմից՝ որոշակի պահին ժամանակը դադարում է հերոսների համար գոյություն ունենալ՝ նրանք սկսում են ապրել ժամանակից և տարածությունից դուրս:

Թեև կուրության գաղափարը կազմում է վեպի առանցքը, Սարամագոն ակնհայտորեն անտեսում է դրա հետ կապված հարցերը: Հեղինակը չի փորձում պատասխանել հարցին՝ որն է վարակի պատճառը, ինչու է այն տարօրինակ միջոցով փոխանցվում, ինչպես է պատահում, որ հերոսներից մեկը խուսափում է վարակվելուց: Դրանով իսկ Սարամագոն փորձում է ընթերցողի ուշադրությունը սևեռել բոլորովին այլ խնդրի վրա. նրան հետաքրքրում է մարդկանց հոգեբանությունն այն պահին, երբ առավել սուր են զգում միմյանց կարիքը:

Այսպիսով, կուրությունը վեպում հանդես է գալիս որպես այլաբանություն, ինչպես, օրինակ, ժանտափտը՝ Ֆրանսիացի էքզիստենցիալիստ Ալբեր Բամյուի համանուն վեպում: Երկու հեղինակներն էլ ներկայացնում են սոցիալական ու քաղաքական ճգնաժամ և ընդգծում այդ համատեքստում մարդու պատասխանատվության խնդիրը: Ակնհայտ է, որ Սարամագոն փորձում է ընդգծել կուրության ոչ թե ֆիզիկական, այլ հոգևոր բնույթը: Վեպի՝ տեսողությունը պահպանած միակ հերոսը՝ բժշկի կինը, գիտակցում է, որ նման տեսակի կուրությունն անբացատրելի է բժշկության տեսակյունից: «[նա] գիտեր, որ կուրությունը վարակիչ հիվանդություն չէ, վարակի միջոցով չի փոխանցվում: Հո խլվերա չէ: Մինչև հիմա ոչ մեկ չի կուրացել միայն նրանից, որ մեկ այլ կուր մարդ նրա վրա

³Saramago, Jose. Blindness. Harvest Book. 1999. P.15.

պարզապես նայել է, քանզի դա (կուրությունը – հեղ.) մարդու և իրեն ի ծնե տրված աչքերի փոխհարաբերությունն է»⁴:

Վեպի մի շարք դրվագներում ակնհայտ է էքզիստենցիալիզմի ազդեցությունը: Նախ, բոլոր հերոսները հայտնվում են «սահմանային իրավիճակում»:

Համաձայն էքզիստենցիալիզմի՝ իսկական «ես»-ը գտնեու համար մարդ պետք է հայտնվի «սահմանային իրավիճակում»: Ընդ որում՝ էքզիստենցիալիստներն այդ հասկացության մեջ տարբեր իմաստներ են դնում՝ սեփական կոչումը չգտնելու վախը (ըստ Մ.Հայդեգերի), մահացու վտանգը (ըստ Կ.Յասպերսի), սպասումների անիմաստության զգացումը (ըստ Ժ.-Պ.Սարտրի): Մի կողմից՝ «սահմանային իրավիճակը» կյանքի արտոլոգայնության վերապրումն է, մյուս կողմից՝ սեփական «ես»-ը բացահայտելու միջոց: Ըստ Սարտրի՝ մարդուն չի կարելի որևէ կերպ բնութագրել, քանի դեռ նա «ոչինչ» է, իսկ հետագայում մարդ «ինքն իրեն է կերտում»: Այս միտքն առավել ցայտուն արտահայտված է Սարամանովի վեպի առաջին իսկ էջերին, երբ հերոսներից մեկն օգնության է հասնում ճանապարհին հանկարծ կուրացած երիտասարդին ու պատրաստակամորեն նրան տուն է հասցնում, որից հետո, օգտվելով վերջինիս անօգնական վիճակից, որոշում է առևանգել նրա մեքենան:

«Կուրացած տղամարդուն օգնություն առաջարկելիս հետագայում նրա մեքենան առևանգած մարդն այդ պահին որևէ չար մտադրություն չունե: Հակարակը՝ նա առաջնորդվում էր վեհանձնությամբ ու մարդասիրությամբ, որոնք, ինչպես հայտնի է, մարդու էության լավագույն երկու հատկանիշներն են <...>»⁵, - մեկնաբանում է հեղինակը:

Ցույց տալով մարդու՝ գայթակղությանը դիմադրելու անկարողությունը՝ Սարամանով, միևնույն ժամանակ, ընդգծում է հասարակության կողմից սահմանված չափանիշների, մարդկանց «լավ» և «վատ» որակվող արարքների հարաբերական լինելը:

«Եկեք հարցնենք ինքներս մեզ՝ ի վերջո, կա՞ մեծ տարբերություն, երբ օգնում ես կույր մարդուն ու հետո նրա մեքենան առևանգում, և երբ խնամում ես ծեր, անօգնական պառավին՝ սպասելով, թե երբ շունչը կփչի, որպեսզի տիրանաս նրա ժառանգությանը»⁶, - հարց է բարձրացնում հեղինակը: Ըստ նրա՝ վերջին արարքը ոչ պակաս անբարոյական կարելի է համարել, մինչդեռ այն հասարակության քննադատությանը, որպես կանոն, չի արժանանում:

Այսպիսով, հետևելով էքզիստենցիալիզմի ավանդույթին, Սարամանովն բարձրացնում է ճգնաժամային պայմաններում մարդու բարոյական ընտրության խնդիրը:

⁴ Նույն տեղում, էջ 42

⁵ Նույն տեղում, էջ 21.

⁶ Նույն տեղում, էջ 23.

Հեղինակը փորձում է պատասխանել հարցին՝ ինչպիսին է դառնում «քաղաքակիրթ» մարդը՝ «քաղաքակրթությունից» դուրս: Հայտնվելով ճգնաժամային իրավիճակում՝ հերոսները աստիճանաբար մերկացնում են իրենց իսկական էությունը. երկրի ղեկավարությունը հիվանդներին պահում է անմարդկային պայմաններում՝ հրաժարվելով ապահովել դեղորայքով ու անհրաժեշտ խնամքով, զինվորները սպանում են անօգնական կույրերին, իրենք՝ կույրերը, բացահայտում են իրենց կենդանական էությունը: Առավել ճարպիկ հիվանդները զավթում են իշխանությունը, թալանում մյուս հիվանդներին, բռնաբարում կանանց: Ինչպես Գորլդինգն իր «Ճանճերի տերը» վեպում, Սարամագոն էլ մարդու իսկական էության վերաբերյալ հարցին հոռետեսորեն է մոտենում, չնայած վեպի «երջանիկ ավարտին»:

Ուշագրավ է, որ վեպում չկա և ոչ մի հատուկ անուն: Վեպի հերոսներին հեղինակն այս կամ այն կերպ է կոչում՝ հաշվի առնելով կամ նրանց արտաքինի մեջ աչքի ընկնող որևէ հատկանիշ, օրինակ, «մուգ ակնոցներով աղջիկը», «շղիկ տղան», կամ մասնագիտությունը, օրինակ, «բժիշկը», «դեղագործը», կամ ազգակցական կապը, օրինակ, «բժշկի կինը», «առաջին կուրացածի կինը»:

Հերոսների անունների բացակայությունը կարող է խորհրդանշել նրանց ներքին դատարկությունը, հոգևորի բացակայությունը: Ակնաբույժը, գիտակցելով, թե ինչ է կատարվում շուրջը, փաստում է. «Ես ողջ կյանքս նայել եմ մարդկանց աչքերի մեջ: Չէ որ աչքերը մարդկանց մարմնի միակ մասն են, որտեղ, հնարավոր է, ապրում է հոգին, և եթե դրանք էլ չլինեն, ապա...»⁷: Կարելի է ասել, որ Սարամագոյի վեպի հերոսները, զուրկ լինելով անհատականությունից, վեպում հանդես են գալիս որպես խորհրդանիշներ, որոնք մարմնավորում են միջին վիճակագրական հասարակությունը՝ իր տարբեր դրսումներով:

Մյուս կողմից՝ հեղինակը առաջ է քաշում այն գաղափարը, որ հերոսների կուրացումը օրինաչափական էր, այնպես, ինչպես, օրինակ, Ֆ.Կաֆկայի հերոս Գրեգոր Զամզայի՝ միջատի վերածվելն է ընկալվում որպես օրինաչափություն: Սարամագոն ցույց է տալիս, որ իր հերոսները նախքան «վարակվելը» չէն ապրել լիարժեք կյանքով, այլ պարզապես ֆիզիկապես գոյատևել են: Այս միտքն արտահայտված է արդեն վեպի բնաբանում, որը Սարամագոն փոխառել է «Առակաց գրքից»՝ «Եթե կարող ես տեսնել՝ նայիր, եթե կարող ես նայել՝ նկատիր»:

Հարկ է նշել, որ վեպում հերքվում է անցյալի գաղափարը, ինչը բնորոշ է վեպ-հակաուտոպիաներին: Բոլոր գործող անձինք (բացի բժշկի կնոջից, ով այդպես էլ չի կորցնում տեսողությունը) հայտնվում են հավասար պայմաններում: Փակ տարածության առկայությունը և արտաքին ազդակների ազդեցության բացակայությունը մի շարք առավելություններ կարող են ընձեռել, սակայն էքզիստենցիալիստական վախը հերոսներին ստիպում է դեստրուկտիվ գործել, ինչի հետևանքով այդ փակ համակարգում

⁷ Նույն տեղում, էջ 158.

հաստատվում են աստիճանակարգային հարաբերություններ՝ ուժեղները ճնշում են թույլերին:

Ըստ Սարամագոյի՝ նման հասարակության մեջ իրական բարոյական գիտակցությունն անհնար է, քանի որ միայն արտաքուստ «սոլիալականացված» և «քաղաքակիրթ» մարդը շատ արագ կորցնում է ազատ բարոյական ընտրության ունակությունը և, հետևաբար, չի կարող ուրիշների համար պատասխանատվություն կրել: Այսպիսով, վախը, որը մարդու էության անբաժան մասն է կազմում, ծնում է բռնապետական ռեժիմներ: Պալատներից մեկում գտնվող կույրերը նախ մյուսներից ուտելիքի դիմաց «տուրք» են պահանջում, հետո, երբ պաշարները սպառվում են, ուտելիքը բաժանում են որոշակի «ծառայությունների» դիմաց, օրինակ, բռնաբարում կանանց: «Չտաք՝ լափելիք չեք ստանա»⁸, - պայման են դնում «իշխանություն» ստանձնած կույրերը:

Այսպիսով, կույրությունը վեպում դառնում է թե անձնական ողբերգության, թե սոցիալական և քաղաքական աղետի խորհրդանիշ: Համաձայն Խորհրդանիշների բառարանի՝ կույրությունը, այլ նշանակությունների հետ մեկտեղ, ունի «լույսը և ճիշտ ճանապարհը տեսնելու անկարողություն»⁹ նշանակությունը: Այդ գաղափարն արտահայտված է բժշկի կնոջ հետևյալ խոսքերում. «Կարծում եմ՝ մենք չենք կուրացել, այլ կույր եղել ենք ու շարունակում ենք մնալ: Կույր, որը տեսնում է: Կույր, որը, տեսնելով, չի տեսնում»¹⁰:

Sonya Apresova

TRADITIONS OF EXISTENTIALISM IN JOSE SARAMAGO'S "BLINDNESS"

The novel "Blindness" by Portuguese writer Jose Saramago is often presented by critics as a philosophical parable, as a novel-warning, which preserves traditions of Dystopian literature. Without denying the presence of elements of the mentioned genres, the author of this article reveals in the novel a number of features of existentialism, such as "borderline situation", freedom of choice, etc. The article concludes that existentialism is the philosophical basis of the work.

София Апресова

ТРАДИЦИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В РОМАНЕ ЖОЗЕ САРАМАГО «СЛЕПОТА»

Роман "Слепота" португальского писателя Жозе Сарамаго часто представляется критиками как философская притча, как роман-предупреждение, сохраняющий традиции антиутопической литературы. Не опровергая наличие в романе элементов, присущих указанному жанру,

⁸ Լույն տեղում, էջ 289.

⁹ Трессидер Дж. Словарь символов. М. 1999. С.212.

¹⁰ Saramago, Jose. Blindness. Harvest Book. 1999. P.321.

автор данной статьи выявляет в нем ряд особенностей, присущих экзистенциализму, таких, как “пограничная ситуация”, свобода выбора и т.д., заключая, что именно экзистенциализм составляет философскую основу произведения.

РУССКАЯ ПОВЕСТЬ XVII ВЕКА И РОМАН ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В творчестве Ф.М.Достоевского обращает на себя внимание то обстоятельство, что в его романах часто можно столкнуться с легендарными мотивами, образами и ситуациями. В романе «Братья Карамазовы» – легенда «Великий инквизитор»; в «Идиоте» – легенда «О братании»; в романе «Бесы» – «Христов братец»; «Повесть о бражнике» в романе «Преступление и наказание».

Обращаясь к этим повестям и легендам, Достоевский особое внимание уделял народной трактовке этих тем и мотивов.

Уже в начале романа «Преступление и наказание» мы знакомимся с одним из героев произведения – Мармеладовым, во время его своеобразного «выступления» в кабаке, где он говорит о «прощении» «пьяненьких» в день «страшного суда». Достоевский вкладывает в уста своего героя слова о том, что в пьянстве он не искал радости и веселья, и жалеть его «не за что!»: «Да! Меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни судия, распни и, распяв, пожалей его! И тогда к тебе пойду на пропятие, ибо не веселья жажду, а скорби и слез!»¹

Эта «речь» Мармеладова перекликается с блестящим образцом сатиры XVII века, выходящим за пределы обличения духовенства – «Повестью о бражнике, который попал в рай».

Сюжет этот встречается во французской и немецкой литературе, что дало повод А.Н.Веселовскому считать, что произведение это неоригинальное. Однако, «Повесть о бражнике» тесно связана с русской действительностью XVII века, при этом французский крестьянин и немецкий мельник в русском варианте заменены бражником. После учреждения в XVI веке «царевых кабаков», пьянство стало одним из народных бедствий, и тема обличения «пропойц» заняла значительное место в русской литературе этого периода.

Повесть не прославляет пьянство. Она направлена против религиозного аскетизма, против утверждения церкви, что «пьяницы царства божьего не наследят». Утверждалась мысль, что пьяницы не могут попасть в «райскую обитель»: «А вы, братия моя, сынове рустии, православныя христиана, богу молитесь, на блуд не бывайте, не упивайтесь без памяти, не

¹ Достоевский Ф.М. «Преступление и наказание» //Собрание сочинений. В десяти томах. Т. V. М. 1957. С.26 (Далее в тексте указывается страница)

будете без ума, и вы наследницы будете царствию небесному и райския обители»².

В повести ярко выражена критика некоторых догматов церкви. Неизвестный автор устами бражника высказывает смелые суждения в адрес святых, выражает сомнение в справедливости божьего суда. Это и было причиной того, что повесть была включена церковью в индекс запрещенной литературы.

В повести повествуется о том, как пьяница весь свой век пил, но каждый раз, поднимая ковш с вином, славил имя божье. Бог отметил этот «подвиг» бражника и после его смерти «поставил душу бражника» к райским вратам. Бражник начал стучаться в рай, требуя, чтобы его пустили пребывающие там святые. Между бражником и святыми, обитающими в раю, откликающимися из-за ворот на его стук, происходит диалог:

«Бражник же нача у врат рая толкаться и приде ко вратам верховный апостол Петр и вопросы: “Кто есть толкущийся у врат рая?” Он же рече: “Аз есмь грешный человек бражник, хощу с вами в раю пребыти”. Петр рече: “Бражникам zde не входимо”. И рече бражник: “Кто ты еси тамо? Глас твой слышу, а имени твоего не ведаю”. Он же рече: “Аз есть Петр апостол”. Слышав сие, бражник рече: “А ты помнишь ли, Петр, когда Христа взяли на распятие, а ты тогда трижды отрекся от Христа? А я, бражник, никогда не отрекся от Христа. О чем ты в раю живеши?” Петр же отиде прочь посрамлен»³.

Оказывается, рай населен святыми, совершившими столь тяжкие грехи, что они, собственно, недостойны пребывания в раю – суд божий был несправедлив. В самом деле, апостол Петр трижды отрекся от Христа. Апостол Павел убил камнем «первомученика» Стефана. Царь Давид слугу своего Урия на смерть послал, а жену его «взял к себе на постель». Царь Соломон поклонялся идолам, святитель Никола «убил рукою» (т.е. ударами – И.А.) «Ария треклятого». Все святые отошли от ворот посрамленные. Не зная как избавиться от бражника, святые послали к вратам рая евангелиста – Иоанна Богослова. Но и его бражник уличил в лицемерии, сказав ему: «В евангелии ты же написал: аще мы друг друга возлюбим, а бог нас обоих соблюдет. Почему ты, господине Иван Богослов, евангелист, сам себя любишь, и в рай не пускаешь?»

² «Сказание о роскошном житии и веселии» // ПЛДР XVII век. Книга вторая. М. 1989. С.190.

³ «Повесть о бражнике, который попал в рай» // ПЛДР XVII век. Книга вторая. М. 1989. С.222. (Далее в тексте указывается страница)

(С.224). Иоанну Богослову пришлось пустить бражника в рай: «Ты еси нам наш человек, бражник! Вниди к нам в рай» (С.224).

Таким образом, врата в рай открываются только после того, как бражник конкретными примерами из жизни святых осрамил их. Все это носит в какой-то степени анекдотический характер. Такое игривое повествование требует непредсказуемый сюжетный поворот. И автор повести находит такое решение: бражник не удовлетворился тем, что его пустили в рай. Он там сел на лучшее место. На что святые обратили внимание и отметили, что они к этому месту никогда не смели подходить. В ответ на это прозвучали следующие слова бражника: «Святые отцы! Не умеете вы говорить с бражником, не токмо что с трезвым!» (С.224).

Исходя из вышесказанного, можно отметить, что повесть не поучает, а развлекает и главный герой повести – «смех». Сатирическая сила повести в обличении бражником святых. Автор повести пересматривает традиционное представление о справедливости божьего суда, находит слова упрека для каждого обитателя рая, и бражник, с его единственным грехом – пьянством, выглядит, по сравнению со святыми, невинным агнцем. Повесть была направлена против культа святых, против официальной церковной морали.

Как отмечает Д.С.Лихачев, повесть может быть отнесена к тем отчасти пародийным и шутовским, отчасти обличительным и драматичным, созданиям XVII века, которые отразили размышления и разочарования среднего человека, испытавшего на себе трудности переходного времени и по-своему осмыслившего их.⁴

Такова эта повесть XVII века, которая легла в основу «выступления» Мармеладова, произнесенного в кабаке.

На наш взгляд, обращение Достоевского к этой повести не случайно, оно вызвано христианской проповедью любви к ближнему, прозвучавшей в словах бражника «...друг друга возлюбим, а бог нас обоих соблюдет», которая противопоставлялась аскетической церковной проповеди.

Достоевский, с его глубоким подходом к человеку, к его внутреннему миру, к нравственной оценке поступков людей, не мог пойти по пути досконального, как в сюжетном, так и в оценочном отношении использования повести XVII века. Отсюда и те различия, которые имеются в этих текстах, в частности, в трактовке основной темы и в образах бражника и Мармеладова.

⁴ Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М. 1970. С.111-112

Сходство между героем Достоевского и бражником в их социальном положении. Но если герой повести не говорит о своем положении в «земной жизни», То Мармеладов особо отмечает положение ему подобных в «земной жизни»: «Милостивый государь, начал он почти с торжественностью, - бедность не порок, это истина. Знаю я, что и пьянство не добродетель, и это тем паче. Но нищета, милостивый государь, нищета – порок-с. В бедности вы еще сохраняете свое благородство врожденных чувств, в нищете же никогда и никто. За нищету даже и не палкой выгоняют, а метлой выметают из компании человеческой, чтобы тем оскорбительнее было; и справедливо, ибо в нищете я первый сам готов оскорблять себя» (С.16). Отсюда и «питейное». И подобно герою повести, Мармеладов, человек «несостоятельный» в земной жизни, не имея и не надеясь на земное благополучие, предпочитает всем благам вино. Если бражник пил для «веселья», благословляя бога, поднимая «первый ковш» за Бога, то Мармеладов пьет не «от радости», а «от скорби», и выражает мысль, что его надо «распять на кресте», а не «впускать в рай».

Герой повести – человек, умеющий постоять за себя. Смелость его порождена уверенностью во всеобщей греховности. Он не отрицает своей порочности, но уверен, что коль скоро он ничего не добился в земной жизни, то он и «грехи имеет меньшие». Он не совершал тех грехов, которые совершены «святыми», не пускающими его в рай. Он утверждает, что простой человек достоин любви Бога более, чем цари и священники. Именно эта психология бражника и привлекла Достоевского. Достоевский вкладывает в уста своего героя следующие слова: «... в пьянстве не искал я радости, не веселья я жажду, а скорби и слез! Думаешь ли ты, продавец, что этот полуштоф твой мне власть пошел? Скорби, скорби искал я на дне его, скорби и слез, и вкусил, и обрел» (С.26).

Достоевский особое внимание обращает на ту часть текста, где говорится о недоумении Иоанна, обратившегося к Христу с вопросом, как поступить с бражником, где повествуется об удивлении святых отцов, увидевших бражника в раю и на том месте, куда не садилась даже святые. И как бы перекликаясь с этой частью повести, Мармеладов говорит: «И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: “Господи! Почто сих приемлещи?” и скажет: “Потому их приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...”» (С.27).

Сравнивая «выступление» Мармеладова с повестью XVII века, можем отметить следующее: Мармеладов, мечтая о восстановлении справедливости, видит ее в образе «страшного божьего суда», а в повести справедливость торжествует после водворения героя в рай. Если

герой повести мечтает лишь о своем личном блаженстве, то Мармеладов мечтает о воцарении правды и справедливости для всех людей и на все времена. Если Мармеладов мечтает о божественном вмешательстве в «запутанные земные дела», то бражник рассчитывает только на собственную изворотливость и добивается «покровительства» Христа силой своей изворотливости и хитрости.

Достоевский, обращаясь к повести, тонко понимая суть народного восприятия темы, своеобразно отражает эту тему. Бражник не считает себя грешником, Мармеладов же, оказавшийся в сложной жизненной ситуации, прекрасно понимал свою греховность и выражает уверенность, что Бог вмешается в сложные жизненные ситуации не только его самого, но и всех людей, которые «грешат» не по своей вине, а жизнь заставляет их оказаться на «греховном пути». Мармеладов уверен, что Бог простит всех, простит Соню, всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смиренных: «Выходите, скажет и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники! Мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: “Свиньи вы! Образа звериного и печати его; но придите и вы!” И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: “Господи! Почто сих приемлеши?” И скажет: “Потому их приемлю премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих не считал себя достойным сего...” (С.27). Но мечта Мармеладова не сбылась. Справедливость не восторжествовала. Если можно говорить, что главный герой повести – «смех», то в романе Достоевского – «горе» и «слезы», образно отраженные в «выступлении» Мармеладова, ставшие причиной «пьянства». Ведь Мармеладов трагически погиб, вскоре умерла Катерина Ивановна, и дети остались сиротами. Не верит в справедливость Бога и Катерина Ивановна: «Что? Священника?.. Не надо... Где у нас лишний целковый?.. На мне нет грехов!.. Бог и без того должен простить... Сам знает, как я страдала!.. А не простит, так и не надо!..» восклицает она перед смертью (С.453). Не верил в справедливость божьего суда, в то, что Бог простит, и сам Достоевский, у которого к Богу было двоякое отношение.

Чем же объясняется двоякое отношение Достоевского к Богу, его неверие? З.Фрейд в своей статье «Достоевский и отцеубийство», говоря о его вере и неверии, отмечает, что Достоевский до последней минуты своей жизни все колебался между верой и безбожием, что его ум не позволял ему не замечать те трудности осмысления, к которым приводит вера. Это внутренне колебание между верой и неверием он склонен объяснять Эдиповым комплексом, который, по его убеждению, был присущ Достоевскому. Его всю жизнь мучили угрызения совести в связи с его намерением убить отца, который был убит на восемнадцатом году

жизни Достоевского. З.Фрейд пишет: «Это лежащее на совести бремя определило также его отношение к двум другим сферам, покоящимся на отношении к отцу – к государственному авторитету и к вере в Бога. В первой он пришел к полному подчинению батюшке-царю, однажды разыгравшему с ним комедию убийства в действительности, - находившему столько раз отражение в его припадках (Достоевского, осужденного как политический преступник, вначале приговорили к смертной казни, потом заменили каторгой – И.А). Здесь верх взяло покаяние»⁵, а страх и безверие к отцу не покидали его, а это безверие передалось и Богу. Такое чувство Достоевского можно объяснить идеями «Домостроя», памятника XVI века, изложенными Сильвестром в 64 главе, обращенной к сыну Анфиму. «Домострой» связывает в едином монархическом мировоззрении семью, государство и церковь. Бог на небе, царь – образ Бога на земле, отец – образ государя в доме – вот главные основы домостроевской системы, определяющие и ее нравственные требования⁶. Таким образом, в какой-то степени этот страх и неверие к отцу отразились и в его отношении к Богу.

Апофатическое⁷ отношение к Богу, выраженное в произведениях Достоевского, особенно в легенде о «Великом инквизиторе» – познание бога через отрицание его существования в реальном мире – стоит на грани отрицания Бога вообще. Достоевский то и дело сомневался в реальности религиозного пути, порой не верил в него, не верил в его справедливость: «Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных? Но если так, то тут тайна и нам не понять ее»⁸.

Как отмечает Н.И.Пруцков: «В мир Достоевский пришел не для того, чтобы любоваться его красотой, божественной святостью, а чтобы судить беспощадным судом «божью тварь» – человека, созданного по образу и подобию божию, но безмерно далекого от богоподобного совершенства»⁹. Достоевский постоянно убеждался в уязвимости как учителя жизни, сомневался в желании и способности обыкновенных

⁵ З.Фрейд «Достоевский и отцеубийство». // Библиотека «Вехи». 2001.

⁶ «Домострой». // ПЛДР. Середина XVI века. М. 1985. С.159-173

⁷ Апофатический - термин, используемый в отношении конкретного богословского направления, делающего акцент на том, что Бога нельзя познать в человеческих категориях

⁸ Достоевский Ф.М. «Братья Карамазовы» // Собрание сочинений. В десяти томах. Т.IX – X. М. 1958. С. 323

⁹ Пруцков Н.И. «Золотой век» и «Русский социализм» Достоевского. Противоборство иллюзий и реальности. // Историко-сравнительный анализ произведений художественных произведений. Л. 1974. С.83

людей возвыситься до его моральной высоты. Это проявляется в творчестве Достоевского, во всех его произведениях.

В виде реминисценции эта повесть находит отражение и в романе «Идиот», где Мышкин, рассказывая о солдате, который обманул его, отмечает: «Вот иду я, да и думаю: нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Ведь Бог знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается¹⁰. Мышкин становится как бы на позиции Христа, простившего бражника.

Обращаясь к «Повести о бражнике» Достоевский, духовный мир которого, был захвачен сложнейшими отношениями полярностей – веры и неверия, еще раз ставил перед собой задачу воссоздать нравственный идеал жизни.

Իրինա Աթաջանյան

XVII ԴԱՐԻ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՊԱՏՄՎԱԾՔ և ԴՈՍՏՈՆՍԿՈՒ

“ՀԱՆՑԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ և ՊԱՏԻԺ” ՎԵՊԸ

Դոստոևսկին իր վեպերում հաճախակի գործածել է լեգենդներ լեգենդային շարժառիթներ, պատկերներ և իրադարձություններ: Անդրադառնալով այդ թեմաներին, Դոստոևսկին հատուկ ուշադրություն էր հատկացնում դրանց ժողովրդական մեկնաբանությանը:

“Հանցագործություն և պատիժ” վեպ սկզբում Դոստոևսկին Մարմելադովի “խոսքում” անդրադառնում է XVII դարի պատմվածքին “Ինչպես արբեցողը հայտնվում է դրախտում”: Այդ պատմվածքը ուղղված է եկեղեցու այն հաստատման դեմ, որ հարբեցողները դրախտում տեղ չունեն:

Արբեցողը, շնորհիվ իր հնարամիտությանը և համառությանը, գտնվում է դրախտում, իսկ Մարմելադովը, երազելով արդարության մասին՝ իր հույսը կապում է Աստծո հետ: Բայց Մարմելադովի երազանքը չի իրականանում: Դոստոևսկու հերոսները չեն հավատում աստծուն, չի հավատում և ինքը՝ հեղինակը:

Անդրադառնալով այդ պատմվածքին՝ Դոստոևսկին ցանկանում էր վերականգնել կյանքի իդեալը:

Irina Atajanyan

RUSSIAN NARRATIVE OF XVII CENTURY AND THE NOVEL OF DOSTOEVSKY “CRIME AND PUNISHMENT”

F.M.Dostoevsky often referred to the legends, legends' motives, images and situations. Referring such topics, Dostoevsky paid the special attention to their folkloric interpretation.

Dostoevsky addresses the narrative of the XVII century “The tale of wino, who entered the paradise” at the beginning of the novel “Crime and punishment” in Marmeladov’s “speech”. This narrative was directed against the church statement, that the drinker could not enter the “heavenly adobe”. The wino went to heaven

¹⁰ Достоевский Ф.М. «Идиот» // Собрание сочинений. В десяти томах Т. VI. М.1957. С.250

thanks to his resourcefulness and persistence. Dreaming about restoration of justice Marmeladov hopes and believes the God, the decision of the day of God's Judgment.

But Marmeladov's dream did not come true. Dostoevsky's heroes do not believe justice of God's Judgment. Dostoevsky does not believe it too. He had dual attitude toward God. Addressing the Russian narrative of XVII century Dostoevsky issued repeatedly the challenge to recover the moral ideal of life.

ОДА ГОРАЦИЯ « К МЕЛЬПОМЕНЕ»: ВЫБОР Б.ПАСТЕРНАКА И ВЫБОР М. Л. ГАСПАРОВА

В архиве Пастернака, возможно, хранятся и другие переводы с латинского, но точно известно, по крайней мере, о двух: оба появились в издании «Избранных од» Горация 1948 года (Отв. редактор Я.М.Голосовкер). Хотя к работе над этими переводами были привлечены и другие русские поэты: С.Бобров, А.Тарковский, И.Сельвинский, Ю.Верховский, О.Румер, собственно *поэтика перевода* (за исключением «Оды к Торквату» в переводе Тарковского, и «Оды к Вару» в переводе Пастернака)¹ еще не была предметом специальных научных исследований. Если переводческая традиция XIX века ввиду величия фигур поэтов-переводчиков (Пушкин, Фет, В.Соловьев, И. Анненский) исследована хорошо, то в отношении XX века этого сказать нельзя.

Стоит рассмотреть кредо переводческой стратегии авторов сборника Я.Э.Голосовкера, которое редактор-составитель сформулировал так: *«Новые переводы од Горация, представленные в этом томике, несколько отличаются от переводов од мелической строфой, уже существующих на русском языке, в которых филологическая сторона нередко преобладает над литературно-художественной»*². Что же такое «филологические» переводы? Это появившиеся в 30-е годы переводы, выполненные Н.Шатерниковым, А. Семеновым-Тян-Шанским и Г.Ф. Церетели, многие из которых были включены впоследствии в издание Горация под редакцией М.Л. Гаспарова³, и немало стихотворений римского поэта знакомо русскому читателю как раз благодаря этим «филологическим» переводам, прежде всего - знаменитый «Памятник». В первом томе «Истории всемирной литературы» в разделе о римской литературе, написанном Гаспаровым, он появился именно в переводе Шатерникова. Так что в целом приоритетная позиция переводов «филологов» в лучшем на сегодняшний день издании русского Горация сомнений не вызывает.

¹ Мостовая В.Г. Арсений Тарковский. Перевод оды Горация IV, 7 (К Торквату) // Индоевропейское языкознание и классическая филология. СПб., 2013, с. 258-165; Теперик Т.Ф. Ода Горация «К Помпею Вару» в переводе Б.Л. Пастернака. // Филологические науки. М., 2006, № 3, с. 22-31;

² Гораций. Избранные оды. Составл., ред., и коммент. Я.Э. Голосовкера. М., 1948, с. 6.

³ Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы, Сатиры, Послания. Ред. переводов, вступ. ст., коммент. М.Л.Гаспарова. М., 1970.

Однако М.Л. Гаспаров включил сюда и несколько переводов из сборника Голосовкера, с иной, в чем-то, как было сказано, полемичной переводческой стратегией. Какими же критериями руководствовался в данном случае М.Л. Гаспаров?

Рассмотрим это на примере оды к Мельпомене (IV,3) в переводе Бориса Пастернака. Само обращение к Мельпомене, вопреки ожиданиям, встречается в одах Горация еще только два раза: в «Памятнике» (III,30) и в оде к Вергилию (I,24), на смерть Квинтилия Вара, того самого, который, согласно «Поэтике» Горация, был одним из наиболее глубоких ценителей поэзии в Риме. К Квинтилию Вару обращена и ода I, 18, своей топонимикой пересекающаяся и с одой IV,3. Но главное - это то, что мотив Мельпомены возникает не просто в связи с темой поэзии, а в соотношении темы поэзии с темой смерти, точнее, темой жизни и смерти: в третьей оде четвертой книги на первом плане - тема жизни, и эта ода, как традиционно считается, по значимости занимает центральное место в четвертой книге од. Написана она четвертой асклеиадовой строфой, метрический параллелизм сближает её тем самым с одами I,3, 19,36; III,9, 15, 19, 24, 28 ; IV, 1 , тематические пересечения – с другими одами: прежде всего, с «Памятником» (III,30), «Лебедем » (II, 20), и с первой одой к Меценату (I.1). Всё это придает третьей оде особое звучание, так как смысловые и метрические аллюзии акцентируют новую тему, дотоле ни в одном из стихотворений Горация в столь концептуальном виде не присутствовавшую. Эта тема – тема *благодарности*, причём благодарности не Августу или не Меценату, а благодарности Музе, что позволило Гаспарову определить жанровую специфику этой оды как гимническую⁴. Гаспаров, в состоящей из шести четверостиший оде выделяет три части, по два четверостишия. В первой части - в сокращенном виде содержание шести 4-стихий первой оды к Меценату, во второй - идеал поэтического существования вблизи Тибура, в последней – его благодарность Музе. Если в первых частях речь идет о Музе и об условном поэте, то есть о том, кому суждено таковым стать , благодаря ей, то в в последней части - о Музе и о самом Горации. В подлиннике Муза называется сначала Мельпоменой, затем - Пиеридой, последнюю номинацию переводчики 19-го века бережно сохраняют, переводчики 20-го от неё уже отказываются, сохраняя в обращении только Музу. Хотя обращение - одна из констант гимнического жанра, гимническим текст становится благодаря не только обращению (обращение, например, есть и в оде I,24, на смерть Вара,

⁴ Гаспаров М.Л. Топика и композиция гимнов Горация //Поэтика древнеримской литературы». М., 1989, с. 96.

совсем не гимнической), но и содержанию, важный пункт которого - причина благодарности, откуда следует, что Гораций – поэт. То, что прохожие показывают на него пальцем (*monstror digito praetereuntium*) - не причина, а следствие поэтической значимости автора, и Пастернак переводит это близко к подлиннику, меняя, однако синтаксис на вопросительный: «Удивительно ли тогда//, Что показывают пальцем прохожие // На меня?». Это ближе к тексту, чем «Проходим знаком я становлюсь теперь» (Тянь-Шанский), и стилистически точнее, в сравнении с «прохожие //кажут все на меня пальцем, завидевши» (Шатерников). Ведь и быть «знакомым» - не совсем та слава, о которой идет речь, и « кажут пальцем» - результат желания уложиться в размер, а не того, что «кажут» - по-русски лучше, чем «показывают». Это желание передать фразу дословно, притом, что количество слогов в латинской асклеиадовой строфе, которую переводчики XX века имитируют средствами иного стихосложения, ограничено 12-ю, привело к попытке непременно сохранить и *Romanae Fidicen Lyrae*. Шатерников переводит это как «Римский лирик», а Тянь-Шанский - как «хозяин родимых(?) струн, хотя ни «лирик», ни «родимые» контексту подлинника не соответствуют. Пастернак оставляет это вообще без перевода, несомненно, разделяя пушкинское высказывание о том, что подстрочный перевод никогда не может быть верен. Поэтому его последнее четверостишие оказывается ближе к Горацию, чем у других переводчиков.

В свое время К.П.Полонская в статье «К вопросу о субъективности авторского «я» в римской поэзии эпохи республики («Вопросы классической филологии», 1984) показала, что хотя в период римского классицизма мифологические образы постепенно переходили в разряд поэтических метафор, жанровые каноны всё еще требовали соблюдения традиционных приёмов.⁵ Они и рассматриваются в статье Гаспарова «Топика и композиция гимнов Горация». Одним из наиболее важных приёмов он считает характерную для гимнической оды смену *точек зрения*, связанную со сменой ситуаций, Гаспаров определяет их как ситуацию «психологическую» и ситуацию «внешнюю»⁶. И если в оригинале эта смена часто не требует союза, то в переводе, как показано Я.Боровским при анализе 5 оды I книги, это асиндетическое выражение

⁵ Полонская К.П. К вопросу о субъективности авторского «я» в римской поэзии эпохи республики. Вопросы классической филологии, вып. VII, М., 1984, с. 208. См. также Аверинцев С.С. Римский этап античной литературы. //Поэтика древнеримской литературы. М., 1989, с. 5-21.

⁶ Гаспаров М.Л. УК. Соч., с. 101.

связи выглядит неестественным, и даже создаёт определенную неясность.⁷ Так же точно, как сохранение в переводе характерного для древних языков дискурсивного «о»: по-русски это придаёт высказыванию более высокий стиль, чем это было свойственно латинскому языку. Поэтому из двух сильных позиций (*o testudinis aureae; o mutis quoque piscibus*) дискурсивное «о» сохранено лишь в одном из трех переводов оды к Мельпомене IV, 3 - в переводе Шатерникова, во всем остальном имеющем больше сходства с переводом Тянь-Шанского, чем с переводом Пастернака. Так, и Шатерников, и Тянь-Шанский переводят *et iam dente minus mordeor invido* весьма близко к тексту: *И уж зависти зуб меньше грызет меня* (Шатерников); *и меня уж язвит меньше зуб зависти* (Тянь-Шанский), что, учитывая ассоциации с аналогичными русскими оборотами (например, «меня жаба душит») создаёт определенную неясность, поскольку не вполне понятно, о какого рода зависти идет речь: субъективной или объективной. Пастернак, жертвуя личным местоимением, расшифровывает контекст, одновременно обобщая и внося уточнение: *И с годами звучит слабей// ропот зависти и- недружелюбия*. То есть зависть – неизбежный спутник славы, вместе с успехом и признанием поэта она не исчезает полностью, она всего лишь *ослабевает*. Одновременно это вносит определенные коннотации и в оппозицию поэт - общество, так как и субъективное восприятие, сохранённое другими переводчиками (*меня язвит, меня грызёт*) устранено, и объективная интонация начала гимнической оды сохранена: поэт - не избранный, поэт - всякий, на кого Муза обратила свой взор уже при его рождении. Что придает мысли поэта⁸ очевидную итеративность, так что она вполне может служить готовой иллюстрацией к наблюдению Аристотеля о том, что история говорит о единичном, и лишь поэзия – о всеобщем. Таким образом, специфика поэтического дара, о котором подробно пойдет речь в «Поэтике» Горация, где тайна поэтического творчества затронута, но полностью не раскрыта, затрагивается и в оде к Мельпомене (IV, 3) , где говорится о том, что здесь, как и в любви, все может решить лишь один взгляд. И этот взгляд, по Горацию, и есть взгляд любви, так как эмоциональная семантика актуализируется соответствующим эпитетом, характеризующим взгляд Музы (*lumine placido*). Этому сочетанию мало соответствует *кроткий взор* у Шатерникова, который Муза *проливает в*

⁷ Боровский Я.М. К истолкованию оды Горация I, 5 // Боровский Я.М. Opera philologica. СПб., 2009, с. 253.

⁸ Опирающегося здесь, как считал Порфирион, на Саллюстия с его *Gloria invidiam vicisti*.

миги рождения. Эпитет «кроткий» - возвращение к фетовской переводческой традиции, у следующего поколения переводчиков «кроткий» заменен на «милостивый». Но Муза «проливает»? Этот глагол может вызвать, конечно, определенные ассоциации у читателя, знакомого с эпической традицией изображения божественного воздействия на смертного⁹, но остается мало понятным широкому читателю, а ведь именно ему в первую очередь, и адресованы переводы Горация конца 40-х годов. Не очень понятен здесь у Шатерникова и Pluralis poeticus --- *миги рождения*, множественное число, сделанное, очевидно, не столько в пользу итеративности, сколько по метрическим соображениям. Что делает Тянь-Шанский? Отказавшись от поиска русского эквивалента среди прилагательных, он находит его среди глаголов, переводя ситуацию в предикативную: *взглядом приветила*. Что, конечно, лучше, но указывает на несколько иную ситуацию, в сравнении с той, что изображена у Горация. Лишь в переводе Пастернака сохранено и более соответствующее возвышенному гимническому настрою слово «*взор*», и эпитет placidus при отсутствии нехарактерного для русского (и отсутствующего, кстати, в оригинале плюралиса) обретает более адекватное звучание: *На кого, в час рождения, // Мельпомена, упал, взор твой приветливый*. «Спокойный» и «кроткий», как правило, действительно приветлив, и это отступление, безусловно, из разряда допустимых, поскольку оно проясняет ситуацию, тем более, что тот же семантический акцент актуализируется Горацием в концовке стиха, вновь обращенной к Музе : quod spiro et placeo, si placeo, tuum est. Эта фраза особенно трудна для перевода, дословный текст здесь не только не способен передать мысли римского поэта в ее полноте, но может и исказить её. Поэтому ни перевод Шатерникова: *жизнь моя // твой же дар и успех, если он выпал мне*, ни Тянь-Шанского: *Твой дар благой ... // что живу и любим, если любим я стал* - не дают представления о чеканной завершенности стиха Горация. Это удастся лишь Борису Пастернаку: *Если я любим //, я обязан тебе честью выпавшей*. «Не дар, но честь» - это, конечно, придает словам Горация несколько иной оттенок, вызывающий в памяти последние строки из другой оды к Мельпомене (III, 30). Но только в третьей оде четвертой книги поэт возвышен уже *не благодаря славе, а благодаря любви*, любви к нему Музы. Собственно, сама эта слава – всего лишь следствие этого обстоятельства, вполне поэтом осознаваемого, несмотря на то, что мотив любви концептуализируется в лексику с менее ярко выраженной в сравнении с «*amare*» семантикой: placidus, placeo.

⁹ Так, у Гомера боги часто «проливают» на смертного красоту, силу, и т.д.

Кроме того, в латинском тексте повтор в концовке стихотворения глагола *plaseo* органичен (*plaseo, si plaseo*), но сохранение его в переводе («любим, если любим») не столько приближает к подлиннику, сколько удаляет от него, так как теряется главная мысль : любовь народом поэта - лишь следствие любви музы. Если в «Памятнике» Горация главное – осознание собственного величия в веках, то в третьей оде четвертой книги заявляется более глобальная тема - осознание величия силы поэзии как таковой, так что признание поэта современниками - лишь результат полученного дара. Эта почти сократовская, по словам Ф.Альбрехта, скромность и простота была внутренне близка и русскому поэту,¹⁰ автору строк *быть знаменитым некрасиво*, - поэтому мысль латинского поэта, для которого слава - не цель, но следствие однажды брошенного взгляда, выражена Пастернаком лучше, чем у других переводчиков. Иначе говоря, поэт в данном случае лучше понял поэта, чем знатоки, которые полагали необходимым передавать каждое слово. Это умение жертвовать количеством (слов) не в ущерб качеству (смысла), а ему на пользу - проявилось и при переводе третьей строфы, где сделаны наиболее значительные отступления от текста, и с точки зрения эквилинарной, и лексической :

*Но в Тибурской глуши стоит
Шум лесов и ручьи плещут и шепчутся.
Он опишет в стихах их шум
И надолго в веках этим прославится.*

*Sed quae Tibur aque fertile praefluunt
Et spissae nemorum comae
Fingent Aeolio carmine nobilem*

В отличие от Пастернака два других переводчика пытались найти эквиваленты для *fingent* и *Aeolio Carmen*.

*Нет! Но воды, Тибур плодотворящие,
И дубравы тенистые
В эолийских стихах славу родят ему» (Тянь-Шанский.)*

*Нет, но воды вокруг Тибура тучного,
Рощи шум густолиственной
Всем покажет его с лирой лесбийскою». (Шатерников.)*

Дело не в том, что лира лесбийская и эолийские стихи – не одно и

¹⁰ Борис Гаспаров. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики. М., 2013, с. 16.

тоже, или «НЕТ, НО» - не совсем то, что «Но», то есть не латинское *sed*, а «рощи» и «дубравы» совершенно не лучше «лесов», но главное - латинское *fiŋgent* в обоих случаях по-русски передано неточно. В одном случае - учитывая, что речь идет о воде, можно даже понять, что это метафора зеркала, в другом «воды родят ЕМУ славу», то есть поэт и его слава предстают как что-то отдельное друг от друга, в то время как у Горация просто сказано: «они его создадут» - *accusatives duplex*, с латентным первым членом: *eum fiŋgent nobilem*: то есть поэта, при условии взгляда музы, создаст сама природа, а в Риме поэт (здесь может иметь место традиционная похвала Августу) тоже прославится.

И хотя отношение переводчика с грамматикой оригинала вполне вольное: прилагательное переведено глаголом, глагол оставлен без перевода (и т.д.), не этот принцип повлиял на выбор Гаспарова, как известно, приверженца другого метода, а то, что в данном случае этот подход оказался продуктивнее в выражении *художественного смысла* подлинника.

Перевод Пастернака обладает еще одним достоинством – в передаче ритма и звукописи латинского стиха. Не в слепом копировании системы аллитераций и ассонансов подлинника, но в воссоздании её красоты средствами другого языка, с иной фонетикой : *в глуши стоит// шум лесов и ручьи в стихах плещут и шепчутся//. Он опишет в стихах их шум*. В этих строчках при удалении от консонантной точности (поскольку в латинском нет шипящих согласных) есть приближение к точности иного порядка, в соответствии с задачами, поставленными Голосовкером перед авторами сборника - передать художественные достоинства переводимого автора. Однако передать - не значит копировать, и хотя переводчики XX века, как правило, уже опираются на принципы эквиметричности и эквилинеарности, лишь в переводе Пастернака они наилучшим образом выражают идейный смысл оды к Мельпомене. Поскольку ни дословная, ни метрическая точность - еще не гарант успеха, ведь, по Пастернаку, «дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка... Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности»¹¹. Владимир Набоков, как известно, при определении качеств, которыми «должен обладать переводчик, чтобы воссоздать идеальный текст

¹¹ Пастернак Б.Л. Воздушные пути. М., 1983. С. 182

шедевра иностранной литературы»¹², на первое место поставил такое трудновыполнимое требование, как конгениальность («прежде всего, переводчик должен быть столь же талантлив, что и выбранный им автор»). Но следует иметь в виду, что Набоков говорил не о любом, пусть и вполне замечательном произведении, а лишь о шедевре. Например, таком, как третья ода из четвертой книги од Горация, перевод которой Пастернаком в сравнении с другими переводами XX века в большей степени производит «впечатление жизни, а не словесности». Что и повлияло, как представляется, на выбор Гаспарова, поместившего в свое издание это стихотворение Горация в переводе Бориса Пастернака.

Tamara Tererik

HORACE'S ODE TO MELPOMENE: CHOICE OF M. GASPAROV AND THAT OF B. PASTERNAK

In the paper Horace's ode to Melpomene in Boris Pasternak translation is being considered. The point is to analyze poetics of this translation in comparison with translations done by other 20th century authors and to sum up criteria, which influenced Gasparov's choice so, that he choose to include ode IV,3 exactly in this Boris Pasternak's translation into his Russian edition of Horace' Odes.

¹² Набоков В.В. Искусство перевода.// Лекции по русской литературе. М., 1996, с. 389-401

АЛЛЮЗИИ ВОЙНЫ В ПРОЗЕ В.Я. БРЮСОВА ВОЕННЫХ ЛЕТ

Творчество В. Брюсова 1914-1915 годов многожанрово: статьи, очерки, поэзия, военные корреспонденции, переводы, повести и рассказы. Оценивая эти произведения поэта надо знать, что он в годы Первой мировой войны видит задачу России в том, чтобы освободить «малые славянские народы», «племена порабощенные» («Последняя война») из-под власти Австро-Венгрии и «надменного германца». Он надеется, что после войны «Поставят стяг единенья/ Нашедших друг друга славян» («На Карпатах»). Эти свои воззрения поэт изложил в статье «Несколько слов о себе»: «если в первоначальные дни борьбы слышались светлые призывы, почему же поэту было не приветствовать их?».¹

Рассматривая пребывание Брюсова в Варшаве в 1914-1915 годах, почему-то не принято указывать, что до войны Брюсов несколько раз бывал в Польше: в 1896, в 1897, а в 1902 году, возвращаясь из путешествия по Италии, Брюсов опять задерживается в Варшаве, о чем делает запись в своем «Дневнике».² В 1913 году Брюсов намеревался написать стихотворный цикл «По маленькой Европе», в состав которого собирался включить и стихотворения о Варшаве.³ О своем первом впечатлении о Варшаве он пишет в письме к А.А. Лангу (Миропольскому) в 1896: «Вообще же Варшава с Москвой поспорит в красоте. Много памятников... Церкви высоки и красивы... Много кофеен и ресторанов... Вечером были мы в драматическом театре».⁴

В годы Первой мировой войны характер отзывов о Варшаве, конечно, меняется, в корреспонденциях подчеркивается, что Польша стала «первой ареной кровавых столкновений». В нескольких корреспонденциях Брюсов описывает быт Варшавы в годы войны («Тени», «Ощущение войны» и др.). В годы войны Брюсов продолжает работать и как литератор, о чем он неоднократно пишет в письмах к Ж.М. Брюсовой; так в письме от 13 декабря 1914 года: «У меня десятки

¹ Брюсов В. Несколько слов о себе // Литературная газета. 1932. №46. 11 окт. С.4.

² Брюсов В. Дневники. 1891-1910. М., 1927. С.141.

³ Брюсов В. Неизданные стихотворения. М., 1935. С.212.

⁴ Брюсов В. Письмо к А.А. Лангу (Миропольскому) // Бэлза С. Брюсов и Польша // История культуры славянских народов. М., 1966. С.187.

больших вещей (повести, романов, драм, поэм) в голове. Их надо писать вне всякой суеты».⁵

В Варшаве было много беженцев, о тяготах их жизни Брюсов пишет очень часто: это и белорусы, и литовцы, и «русины» и евреи, и бельгийцы. Редактор газеты «Русские ведомости» А.А. Мануйлов обращал внимание Брюсова на необходимость затронуть проблему польско-еврейских отношений в форме, приемлемой для цензуры. В корреспонденциях Брюсов описывает положение евреев, говорит о их патриотизме, о их особо бедственной ситуации («Безработица в Польше» и др.).

Вне внимания критиков остался рассказ «Пасхальная встреча», написанный в Варшаве в 1915 году (первая публикация – «Русские ведомости», 1915, №72, 31 марта). Этот рассказ принято относить к так называемой «праздничной литературе», термин стал использоваться в последние десятилетия, он включает «святочные – рождественские» и «пасхальные» рассказы. Перу Брюсова принадлежит несколько рассказов, которые могут быть отнесены к «праздничной» литературе, они написаны в основном в 1902 году. Известно, что сам Брюсов довольно отрицательно оценивал произведения «святочной» направленности, о чем свидетельствует его малоизвестная рецензия – «Рождественские рассказы в газетах»⁶, в которой критик резко отрицательно оценивает произведения многих известных авторов, хотя и выделяет рассказ Л. Андреева «В подвале». В том же, 1902 году, Брюсов опубликовал несколько рассказов в этом жанре («Дитя и безумец», «Повесть о Софронии любящем», «Дары младенца Иисуса» и др.). Можно предположить, что он хотел вложить новое содержание в привычные формы, придать свежие оттенки известным библейским сюжетам. В конце XIX – начале XX века «святочные» рассказы должны были соответствовать определенным канонам: в них изображались жизнь бедного семейства или жизнеописание человека, попавшего в сложную психологическую ситуацию, и, внезапно, благодаря «чудесному» вмешательству (ангела, богатой барыни, врача и т.д.), наступала счастливая развязка.

В рассматриваемом рассказе – «Пасхальная встреча» – действие происходит в современной жизни, автор реалистически изображает жизнь в военной Варшаве. В «чуде» встречи героев нет ничего

⁵ Чудецкая Е.В. Из переписки Брюсова 1914-1915 годов // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С.445.

⁶ Гармодий (В. Брюсов) Рождественские рассказы в газетах // Прибалтийский край. 1902. №8, 10 янв. С.1-2.

сверхъестественного, нет вмешательства потусторонних сил. Простая случайность привела к встрече двух братьев-евреев в доме старой женщины, которая, в соответствии с еврейскими традициями, пригласила к себе на Пасху солдат. Этот рассказ близок к военным корреспонденциям Брюсова, и, на наш взгляд, благодаря специфичности сюжета не может быть причислен к жанру «праздничной» литературы. Брюсов объясняет цепь случайностей, которая привела к встрече братьев реальными событиями, происходящими на фронтах войны. Младший брат был ранен, «попал в плен к немцам, недавно бежал от них и теперь старается разыскать свой полк». В рассказе отражается и знание Брюсовым еврейских традиций: молодой солдат голодает, но не хочет в праздник есть пищу, запрещенную евреям. Рассказ написан Брюсовым о факте, сообщенном несколькими очевидцами, «нисколько не склонными к мистификациям». Рассказ был напечатан в том же году в сборнике «Щит», редакторами которого были Л. Андреев, М. Горький, Ф. Сологуб (1915), а потом долго, до восьмидесятых годов, не печатался, что видимо было связано и с тем, что название рассказа эксплицитно связано с религиозным праздником и с отрицательным отношением советской критики к произведениям такого рода.

В Варшаве Брюсов приступил к написанию повести «Моцарт», а вечером ее закончил в Москве, в сентябре 1915 года. Это произведение писатель предполагал опубликовать в журнале «Русская мысль», о чем свидетельствуют его письма к секретарю редакции А.П. Татариновой. Брюсов неоднократно собирался представить повесть, но рукопись так и не поступила в редакцию.⁷ Поскольку повесть была впервые опубликована в 70-80-е годы, то рецензии на нее появились после ее публикации. Рецензенты⁸ выделяют образ «талантливого музыканта Латыгина, обреченного на прозябание в нищете и безвестности», связывают содержание с традиционным в русской литературе сюжетом о даровитом человеке, которого «среда заела». На наш взгляд, критики не учитывают, что действие происходит в годы войны с немцами, а ситуация осложняется тем, что у героя жена – немка (Мина), которую несправедливо оскорбляют соседи. Мина жалуется мужу, что соседи требуют, чтобы семья сейчас же уехала из этого дома. В ее словах звучит подлинная горечь на разобщенность людей, на непонимание

⁷ Дербенева А. Неопубликованная повесть Брюсова «Моцарт» // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1975. С.149-156.

⁸ Гречишкин С., Лавров А. Брюсов-новеллист // Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1988. С.19.

национального вопроса; Мина объясняет свое особое положение: «А какая же я немка! Я и слова по-немецки не знаю. Разве я виновата, что и мой отец был немец?»

Е.Н. Коншина, при описании архива Брюсова, отмечает, что имеется пять редакций этой повести или, как называет ее сам автор, «лирического рассказа» или даже «рассказа – повести».⁹ Автор исследования архива отмечает, что к подзаголовку второй редакции «рассказа в 10 главах» Брюсов делает примечание: «Подзаголовок требует, может быть, некоторых объяснений в виду, сравнительно, большого объема печатного повествования. Но следовало бы раз навсегда установить терминологию «роман», «повесть», «рассказ». «Романом» должна называться эпопея в прозе иногда и в стихах»... повестью – изображение жизни одного человека или группы людей, по возможности, во всем объеме их судьбы ... рассказом – изображение единого события. С такой точки зрения «Моцарт», независимо от своих размеров, должен быть назван «рассказом», тем более, что его действие заключено в пределах 24 часов». Этот очень интересный экскурс Брюсов в теорию литературы может быть отмечен как единственный, в своих теоретических работах он не останавливался на таком вопросе. Но, учитывая новые теоретические исследования о жанрах надо отнестись к этому вопросу иначе. В книге Н.Д. Тамарченко приведены ряд требований, учитывая которые, мы можем причислить «Моцарт» к жанру повести: герой поставлен перед проблемой выбора, происходит столкновение личности с чужим миром и обоснование «своего микромира», испытание персонажа перед лицом надвигающейся катастрофы, выбор позиции героя (в «Моцарте» не реализован), драматическое несоответствие духовно богатой личности безликой массе людей, среди которых они вынуждены жить, ведь Латыгин возвращается в ненавистный ему город.¹⁰

Повесть «Моцарт» точно отображает события начала XX века: талантливый скрипач и композитор Родион Латыгин застигнут войной во время гастролей в провинциальном городе (А. Дербенева считает, что в Херсоне), он уже два года живет в каменном погребе, не имея возможности переехать в лучшее помещение. Латыгин вынужден зарабатывать частными уроками, унижаться перед богатыми родителями бездарных учениц. В повести много примет реальности: это и ненависть соседей к его жене – немке, и упоминание о польском учителе музыки, и проблема социального неравенства, обострившаяся в военные годы, и

⁹ Коншина Е.Н. Творческое наследие В.Я. Брюсова в его архиве. М., 1962. С.109-110.

¹⁰ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. М., 2007. С. 19, 131.

даже невозможность достать хорошие продукты для еды. Это одно из редких произведений Брюсова, в котором изображена современная ему жизнь в реалистическом духе. До этого периода Брюсов лишь однажды постарался изобразить некоторые особенности купеческого быта и жизни в повести «Обручение Даши», действие в которой происходило в 60-70 годы XIX века.

Е.Н. Коншина первой высказала предположение, что повесть «Моцарт» Брюсов писал для цикла рассказов о «мужской психологии», что потом поддержал А. Лавров.¹¹ На наш взгляд, эта повесть не столько о мужском характере, сколько об отражении видения Брюсовым особенностей русской жизни в годы первой мировой войны.

Еще меньше обращает внимание на аллюзии войны в «Моцарте» К.Г. Исупов¹², который также относит это произведение к намерению Брюсова создать «цикл рассказов о мужской психологии». В статье К.Г. Исупова интересны рассуждения о жанре этого произведения и соотносимость «игры» с художественным творчеством, сюжет, который был очень распространен в русской литературе и в творчестве самого Брюсова («Огненный ангел» и др.). Но не надо отбрасывать тот факт, что «Моцарт» Брюсов начал писать в Варшаве, в годы мировой войны, поэтому в этом произведении много отдельных сцен, связанных с его фронтовым опытом. Надо заметить, что один из главных литературных замыслов Брюсова¹³ – написать роман о первой мировой войне – остался неосуществленным.

В газете «Русские ведомости» не печатали не только многие из присланных писателем корреспонденций, но отвергли даже статью о Нострадамусе, которую Брюсов переслал в редакцию «Биржевых новостей» (письмо к жене от 15 мая 1915 г.). Перу Брюсова принадлежит много статей об оккультных науках, до сих пор они не переиздавались.

Брюсов – критик часто рецензировал книги по оккультизму («Русский архив», «Весы»). Хочется подчеркнуть, что интерес к эзотерике сохранился у Брюсова и в годы Мировой войны, о чем свидетельствует и публикация 1915 года. В этой пространной статье проявлялись осведомленность писателя не только о фактах биографии личности Нострадамуса, но и его глубокие знания о средневековой и новейшей истории. Эта работа научного характера не просто показывает разносторонность познаний Брюсова, но и тот факт, что даже

¹¹ Лавров А. Проза поэта // Брюсов В.Я. Избранная проза. М., 1989. С.20.

¹² Исупов К. Тривиализация Моцарта (О брюсовской эстетике жизни) // Из истории русской эстетической мысли. Сб. научных трудов. СПб., 1993. С.88-97.

¹³ РГАЛИ, ф.56 (Брюсов), ед.30, л. 26, 28.

пребывание на театре военных действий не сузило диапазон брюсовских интересов. Конечно, очень интересны интерпретации Брюсовым «Центурий» Нострадамуса и предсказанных «салонским пророком» событий XX века. В его работе Брюсов находит описание мировой войны, предсказание судьбы Германии и Австрии, даже строфы, относящиеся к Вильгельму II. Комментатор напоминает, что эти стихи были напечатаны еще в XVI веке, что очень многие предсказания были исполнены «post factum»; очень интересны его комментарии к судьбе Наполеона I. Брюсов уверен, что в недалеком будущем можно будет констатировать насколько стихи «Центурий» окажутся в соответствии с историческими событиями начала XX века.

Сам поэт придавал особое значение своему исследованию о Нострадамусе, о чем свидетельствует его письмо к А.И. Бобровой, редактору журнала «Ребус», в котором он предлагает переделать статью о Нострадамусе и напечатать в журнале.¹⁴ К сожалению, это его предложение не было реализовано.¹⁵

Исследователи творчества Брюсова любят интерпретировать его «военные стихи», а прозаические произведения остались вне внимания. Еще раз хочется подчеркнуть, что, несмотря на активное участие в событиях Первой мировой войны, Брюсов никогда не оставлял без внимания литературную работу.

Էլմիրա Դանիելյան

**ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԸ Վ.ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ՊԱՏԵՐԱԶՄԱԿԱՆ
ՏԱՐԻՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

Հոդվածում ներկայացված են Վ.Բրյուսովի առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին գրված ստեղծագործությունները: Վերանայվել է «Ձատկայն հանդիպում» պատմվածքի ժանրը: «Մոցարտ» վիպակը կապված է 1914 թ. իրադարձությունների հետ: Այդ ժամանակաշրջանում պահպանվել է նրա հետաքրքրությունը դեպի էզոթերիկան:

Elmira Danielyan

ALLUSIONS OF WAR IN V.BRUSOV'S PROSE OF WAR PERIOD

The article discusses V.Brusev's works written during the World War I. The genre of story "Easter meeting" was sideworked. Narrative «Mozart» is connected with the events of 1914. The interest in esoteric was preserved in this period.

¹⁴ Брюсов В. Письмо к А.И. Бобровой // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван, 2006. С.229.

¹⁵ Брюсов В. Предсказания Нострадамуса о современной войне // Биржевые ведомости. 1915.№14841. 14 мая. С.2-3.

ТЕМА ИСПАНИИ В ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ К.БАЛЬМОНТА

Испанская тема в творчестве Бальмонта присутствует не только в его поэзии, критических работах, но и в художественно-публицистическом ракурсе – в жанре очерка. Для изучения специфики рецепции Испании в жанре очерка были выбраны два очерка Бальмонта – «С Балеарских берегов: Путевая паутинка» и «В странах Солнца: Письма к частному лицу из кругосветного путешествия».

В июне 1904 года состоялась третья поездка Бальмонта в Испанию. На этот раз поэт намеревался уделить особое внимание Кастилии. В эти дни из Барселоны было послано семь писем супруге в Париж, в которых Бальмонт описывает свои впечатления: «<...>Барселоной восхищен. Красиво, ново <...>»¹; «<...>Но Барселона все же прекрасна <...>Здесь сумма Испании, Италии и чего-то африканского».² Вообще, Бальмонт часто отмечал несходство испанских городов: каждый город в Испании имеет свой индивидуальный и национальный облик. Барселона поразила Бальмонта насыщенной страстностью атмосферой: «<...>Какое здесь ликование жизни. Ничего общего с другой Испанией. Новый мир. Все дышит жизнью и страстью. Можно сравнить только с Андалузией, с Севильей, но очень отдаленно. Блуждаю все дни по улицам и наблюдаю лица. Как жаль, что я не художник. Город торжествующий до “инсолентности”. Глаза горят, голоса почти грубы от порывов чувств. Кажется, что находишься в Африке<...>».³

В последний, четвертый раз, Бальмонт побывал в Испании в мае-июне 1907 года. По письмам поэта можно установить примерно места его пребывания. 9 мая он послал своей матери – Вере Николаевне – краткое сообщение из Барселоны, а 27 мая уже писал ей с Пальмы де Мальорка, острова, входящего в группу Балеарских островов в Средиземном море. 30 мая Бальмонт сообщает, что через два дня уезжает в Валенсию: «<...>Сколько красоты здесь! Люди – не вялые тени, в их жилах течет солнечная кровь, и солнце чувствуется во всем: в цветах олеандра и кипарисов, в полудневном и вечернем пенье

¹ Андреева-Бальмонт Е. Воспоминания. М.Изд-во им. Сабашниковых.1997.С.441.

² Там же. С.443.

³ Там же. С.442.

соловьев, в беглом женском взгляде, в котором нежный трепет сердца».⁴ В тот же день (30 мая 1907г.) Бальмонт писал также Г.Г.Бахману: «Милый Георг, я в волне впечатлений, все не отпускающих сознание на волю вот уже которую неделю <...>Я уезжаю в Валенсию. Там знаменитые сады, – ты знаешь<...>».⁵

Пребывание на Балеарских островах отразилось в очерках «С Балеарских берегов: Путевая паутинка» (впервые были изданы в журнале «Золотое руно».1908. №7-9), а впоследствии – в сборнике статей «Морское свечение» (1910). Здесь следует отметить, что этот очерк имеет предысторию. Обычно Бальмонт во время своих путешествий писал много писем, в которых достаточно подробно описывал впечатления от поездок. Многие письма были опубликованы в журналах под разными названиями в форме рассказов о дальних неведомых странах. Та же участь ожидала и письма Бальмонта из Испании. В переписке с Брюсовым находим доказательство того, что Брюсов просил согласия Бальмонта, чтобы напечатать их в «Весах», на что Бальмонт отвечал из Флоренции (28 ноября 1908г.): «<...> Относительно “Писем из Испании”. Я абсолютно ничего не помню, что я писал тебе тогда. Для меня они будут совершенно новостью, и я с удовольствием “даю” желанное тебе “согласие”. Однако прошу непременно прислать мне корректуру<...>».⁶ Письма Бальмонта к Брюсову из Испании в «Весах» не публиковались, и местонахождение их в настоящее время неизвестно.⁷

Очерк «С Балеарских берегов: Путевая паутинка»⁸ представляет собой как бы синтез испанских тем в творчестве Бальмонта. Тематика очерка достаточно разнообразна: здесь география, история, архитектура, испанские народные песни, особенности испанского характера в реальных лицах, религия – все это автор сплетает в одну нить, как динамичное перемещение «во времени и пространстве», что позволяет читателю стать «соучастником» и почувствовать все прелести путешествия. Пространственно-временной сюжет доказывает не только

⁴ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново.Изд-во «Иваново».2001. С.236.

⁵ Письмо Г.Г.Бахману // Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98.Кн.1. М.«Наука».1991. С.209.

⁶ Там же. С.198.

⁷ Там же. С.200.

⁸ Бальмонт К.Д. С Балеарских берегов: Путевая паутинка // Золотое руно. 1908. №7-9. С.86-93. В дальнейшем сноски на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в скобках.

глубокие литературоведческие знания Бальмонта, но и является результатом его личных наблюдений в течение прошлых путешествий.

«Земля, над которой веет благословение», (С.86) – так Бальмонт характеризует историческую область на северо-востоке Испании – Каталонию. Читатель вместе с автором совершает экскурсию по достопримечательностям «жизнерадостной столицы» Каталонии – Барселоне. Маршрут начинается с набережной, где «вблизи от волн вздымается высокая колонна» с памятником Христофору Колумбу, который в «гордой позе» стоит на шаре, символизирующем открытие Nuevo Mundo. Бальмонт восхищается главным бульваром города – Rambla del Centro, благоухающим ароматами цветов всех оттенков и, сравнивая его со всемирно известными парками и бульварами Лондона, Парижа, Нью-Йорка, Чикаго, Сан-Франциско, отмечает, что «<...>Рамбля единственна, и кто ее не видел, тот не имеет точного представления о том, что такое Бульвар». (С.87)

Интерес Бальмонта к испанскому характеру и менталитету проявляется и в том, что он пытается проникнуть в особенности миропонимания этого народа. Автор признается, что когда он бывает в Испании, всегда предпочитает останавливаться в скромных отелях, вернее постоянных дворах, так называемых испанских *fondas*, где, несмотря на плохое обслуживание, можно увидеть «настоящих испанцев, приехавших из какого-нибудь провинциального захолустья». Каталонцы очень небезразличны к путешественникам, они обязательно проводят взглядом иностранцев, даже если в них нет ничего «экстраординарного», но «южная наивность» настолько располагает к себе, что, как отмечает Бальмонт, «<...>это создает удовольствие испытывать, что возможно быть в толпе – и не ощущать вечной человеческой вражды». (С.87)

Чувственность испанского характера невозможно представить без испанской песни: автор и здесь обращается к своей излюбленной теме – «испанец-песня». Называя гитару «инструментом магии», Бальмонт описывает, как влюбленный испанец «колдует» на ней: начинает с солеарес, которая плавно переходит в коплу и, конечно же, в сегидилью: «Певучая речь журчит и течет, повышаясь в интонациях, снова понижаясь, делаясь нежной, делаясь упрекающей, делаясь угрожающей, делаясь насмешливой <...>, рисуя всю изменчивую капризность любящего и любимого существа» (С.89)

Насладившись Барселоной, Бальмонт переносится на Балеарские острова. Майорка, Менорка, Кабрера и примыкающие к ним Ивиса, Форментера, составляющие группу Балеарских островов, предстают перед автором как единый «остров – сад». Мастерство автора-лирика

максимально проявилось в описании чудесной природы на фоне «морской лазури», а уникальные соборы, для изображения которых Бальмонт использует всевозможные ассоциации, напоминают картины Рая. В Пальме, столице Майорки, изумительный собор, уже издали приковывает взгляд путешественника: Дон Хаиме-завоеватель вознес это сооружение в честь Девы Пречистой, которая спасла его во время бури. «Четыреста лет слагался этот пленительный сон молитвенного зодчества», (С.89-90) – отмечает Бальмонт. Описывая архитектуру собора, автор подробно останавливается на Королевской Часовне (Capilla Real), самой древней и «украшенной» части храма. Разноцветные стекла в окнах представляются автору «сферическими знаменами» – Солнце, Луна, Земля, Вечерняя Звезда, а «светлые» песнопенья в созвучии с органной музыкой наполняют душу «благоговейным ощущением» как будто «совершают посвящение». Старинный замок-крепость Бельвер открывается взору автора за пределами города; знаменитые пещеры Манакора, «сельская плодородная изумрудность» городка Польенсу, гавань Сольер, маленькие города, как «шеллиевский сон» Вальдебору и Мирамар обрамляются как картина в голубую раму Средиземного моря. «Неотправленным письмом к далекому другу» Бальмонт завершает свой очерк, в котором признается, что лучшее, увиденное им во время путешествия, конечно, все то же Море, «<...> вечно-живое, вечно-свободное, голубой символ Вечности, знамение великих мистерий Мироздания, завет достижения самых желанных, самых безумных снов». (С.93)

Владение Бальмонтом испанским языком сыграло значительную роль в исследовании и изучении им Мексики: литература о Мексике в основном издавалась на испанском языке. Подтверждение этому мы находим в переписке Бальмонта и Брюсова: в письмах из Мексики сохранились сведения о покупке Бальмонтом некоторых книг, которыми он пользовался при написании своих очерков об этой стране («Письма из Мексики»). 9 апреля 1905 года он писал: «<...> Я купил целый ряд интересных сочинений по Мексике. Приобрел трехтомную энциклопедию древнемексиканских верований и знания, знаменитое, единственное в этом смысле сочинение монаха Sahagun`a “Historia general de las cosas de Nueva España”. <...> Приобрел роскошное издание Lumholtz`a “El México desconocido” («Неизвестная Мексика» – авт.), где есть множество ценных иллюстраций».⁹ «Письма из Мексики» были опубликованы в «Весах» под названием «В странах Солнца: Письма к

⁹ Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98.Кн.1. М.«Наука».1991. С.164.

частному лицу из кругосветного путешествия» (1905, №4, №6, №8), впоследствии с некоторыми изменениями и дополнениями были включены в книгу «Змеиные цветы» под заглавием «Путевые письма. Издалека к близкой».¹⁰

В январе 1905 г. Бальмонт выехал из России в Париж, затем из Гамбурга отплыл на корабле в Испанию и оттуда через Атлантический океан – на Кубу и Мексику. Из портового мексиканского города Вера-Крус Бальмонт выехал в столицу страны – Мехико, где находился до конца марта 1905 г.; потом он совершил большую поездку по стране, осмотрев все знаменитые памятники древней мексиканской культуры. Впечатления от этой поездки отразились в его очерках «В странах Солнца: Письма к частному лицу из кругосветного путешествия». Следует отметить, что здесь также присутствует испанская тематика, что является естественным, поскольку Испания сыграла значительную роль в истории Мексики, оставив испанский след в сфере культуры, языка, религии этой страны. В начале XVI века территория Мексики, населенная индейскими племенами (ацтеки, тольтеки, майя и др.), была завоевана испанскими конкистадорами и включена в испанскую колониальную империю.

Испанская тематика наиболее ярко представлена в первой части очерка Бальмонта «В странах Солнца»¹¹, поскольку здесь отражены впечатления поездки из Испании в Мехико. Корунья – типичный испанский город в Галисии, порт на Атлантическом океане, где Бальмонт провел несколько часов перед отплытием. Корунья настолько вдохновила путешественника, что впечатления, отразившиеся в очерке, кажутся событиями нескольких дней. Бальмонт признается, что пребывание в этом испанском городке настолько возбудило его желание «быть в Испании», что он даже готов был опоздать на пароход. В описании Бальмонта Корунья предстает перед читателем райским садом, где цветут «роскошные» арумы, кусты камелий, «деревца с цветками полевых ромашек», глицинии, цветущие кустарники. Прекрасный мир «солнечного сада» настолько созвучен душе поэта, что даже лица испанок, которые «мелькали кругом», казались ему «дороги и знакомы с давних-давних пор»: «Испанские слова поют в моей душе. Мне в каждом испанце чудится брат этих бесчисленных призраков, созданных фантазией Кальдерона и Сервантеса, и созданных всей историей этой горячей, смело-чувственной, правдивой, воистину не лживой страны».

¹⁰ Бальмонт К. Змеиные цветы. М.«Скорпионъ».1910.

¹¹ Бальмонт К. В странах Солнца: Письма к частному лицу из кругосветного путешествия // Весы.1905. №4. С.1-10.

(С.3) Автор отмечает искренность испанцев, он видит в них много общего и родного и признается, что общается с ними с наслаждением. Бальмонт неоднократно писал о своем особом отношении к испанцам среди европейских народов: «деревянность немцев», «металличность англичан», «лакейская юркость французов» противопоставляется «милым испанцам», которые «искренни как дети». (С.4)

«Оскверненная людьми, забытая сказка великого прошлого», (С.10) – так характеризует Бальмонт страну древних «indios» – Мексику. Мексиканцы видятся путешественнику потомками атлантов, предки которых «были пьяны от Солнца», и в их «зрачках» осталось воспоминание «о празднествах лучей и крови»; Бальмонт находит множество сходных черт в лицах туземцев и русских, арийцев, кавказских горцев. Европеизированная испанцами страна выглядит для поэта очень неестественно: Мексика кажется Бальмонту «до мучительности» той же Европой, кое в чем даже лучше ее, но в большей части «неизмеримо ниже». При всем этом Бальмонт отделяет мексиканцев от «indios», которые даже в своих лохмотьях кажутся ему «живописными». Относительно мексиканцев поэт пишет: «Но видеть здешнюю буржуазию, когда она в театре, в ресторане, в цирке, на улице, мерзко и тяжело. Это жалкое подражание Европе <...>». (С.10) Бальмонт постоянно встречает следы испанской культуры и традиций в Мексике и проводит сравнения: многое, казавшееся самобытным и прекрасным в Испании, на мексиканской земле выглядит разочаровывающим. Одним из таких ярко контрастных впечатлений явился для Бальмонта бой быков. Еще во время первой поездки в Испанию в 1896 году это традиционное испанское зрелище восхитило поэта, но коррида, увиденная в Мексике, «где нет испанской роскоши в обстановке», кажется Бальмонту «гнусной, ужасающей бойней». (С.7)

Мехико (в очерке – Мексико) в описании Бальмонта – скучный, неинтересный город, над которым повис «вечный траур молчания»: «Испанцы уничтожили все своеобразное и бесчестно европеизировали этот некогда славный Теночтитлан». (С.8) Теночтитлан¹² – древняя столица ацтеков, озерный город на сваях, необыкновенного богатства и красоты. В 1521 г. был разрушен Кортесом¹³ при завоевании Мексики. Город Мехико был построен испанцами – с применением рабского труда

¹² Теночтитлан – Tenochtitlan (исп.). В письме В.Брюсову из Мексики (31 марта 1905 г.) Бальмонт пишет Теночтитлан, такое написание названия города также сохраняется в книге «Змеиные цветы». С.17.

¹³ Фернандо Кортес (1487-1547) – осуществил в 1519-1521 гг. завоевание Мексики под флагом священной войны католиков-христиан против языческих индейских племен.

местных индейцев – на развалинах бывшего Теночтитлана. Подтверждение тому, что Бальмонт подробно изучил историю и культуру Мексики, находим в его переписке; в письме В.Брюсову из Мексики он пишет: «О, тень Кортеса, христианского мусульманина, уничтожившего изваянные сны ацтеков и тольтеков! Да будут прокляты завоеватели, не щадящие камня. <...> Видеть мерзкий христианский собор на месте древнего храма, где молились Солнцу, но знать, что он стоит на зарытых в землю памятниках таинственного искусства».¹⁴ Бальмонт имеет в виду главный католический кафедральный собор в Мехико на площади Сокало, который был построен на месте священного храма ацтеков; камни языческого храма были использованы для фундамента кафедрального собора.

Примечателен также тот факт, что Бальмонт, «проклиная» деяния испанских завоевателей, высказывает неординарные отношения к исторической личности Фернандо Кортеса. На пути в Мексику он прочитал книгу Прескотта «History of the conquest of Mexico» (История завоевания Мексики – англ.): «Это красочная сказка, правда о Кортесе и о древних мексиканцах. Безумная сказка».¹⁵ Книга настолько произвела впечатление на поэта, что возникла мысль в будущем написать книгу на эту же тему: «У Прескотта фразы как будто из моего словаря, или как будто я у него заимствовал. Но ведь я его не читал до этого путешествия».(С.7) Кроме всего, Бальмонт признается, что в образе Кортеса он видит много общих черт со своей личностью: «Между Кортесом и мной такое сходство характера, что мне было мистически странно читать некоторые страницы, рисующие его». (С.7) Бальмонт называет испанского завоевателя «одним из странных своих предков»; это чувство не покидает его также в Куэрнаваке. Куэрнавака – дачное местопребывание ацтекских царей, а позднее – Кортеса, был выбран царями не случайно, поскольку, по описанию путешественника, можно вообразить, насколько живописен этот город. Бальмонт остановился в отеле «La Bella Vista» (Прекрасный пейзаж – исп.), который на самом деле соответствовал своему названию: множество цветов, «огненный куст», красные лилии и розы, цветные стекла «радостно играли под солнцем», а из окна комнаты были видны «венчанные снегом громады вулканов Икстасигуатль и Попокатепель». Поэт посетил заброшенный дворец Кортеса и ему было «жаль уезжать из очаровательной

¹⁴ Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98.Кн.1. М.«Наука».1991. С.159.

¹⁵ Бальмонт К. В странах Солнца: Письма к частному лицу из кругосветного путешествия // Весы.1905. №4. С.7.

Куэрнаваки»: «<...> был вечер, светили звезды, я ходил взад и вперед по веранде, где он (Кортес – авт.) не раз проникся и гордыми и горькими мыслями, смотря на далекие громады вулканов».¹⁶

Гораздо привлекательнее и интереснее для путешественника оказались именно окрестности и другие маленькие города, которые Бальмонт называет «настоящей Мексикой», поскольку здесь сохранились следы древности. Но и здесь путешественник непременно встречает «испанские следы»: в первую очередь – это испанские названия городов, отелей, растений, а также бытовых атрибутов; Бальмонт отмечает, что иногда можно видеть как дворы домов в маленьких мексиканских селениях обустроены как испанские «patios» (двор). На страницах очерка «В странах Солнца» постоянно мелькают испанские слова и фразы, выражения, поговорки: Бальмонт обязательно их переводит, дает объяснения, если это специфичные понятия, неизвестные русским читателям.

Испанская тематика, представленная в очерках «С Балеарских берегов: Путевая паутинка» и «В странах Солнца», построена на контрасте: специфика Испании отражена Бальмонтом в резких противоречиях. Яркие, радостные испанские зарисовки сменяются тусклыми, грустными ассоциативными пейзажами, как только путешественник оказывается в Мексике. Величие испанского народа, послужившее расцвету своей страны, на чужой земле погубило и уничтожило древнюю цивилизацию – культуру индейских народов.

В начале XX века путешествия в Испанию и Мексику были несчастными событиями в жизни русских людей. Сюжеты очерков Бальмонта «С Балеарских берегов: Путевая паутинка» и «В странах Солнца» являлись для читателей не только географическим или историческим экскурсом по Испании, но и помогали ближе познакомиться с малознакомой культурой. Интерес поэта к Испании был обусловлен не только увлечением культурой, литературой, искусством этой страны – все аспекты рассматривались им в контексте национального характера и менталитета и как обязательного звена в поступательном развитии мировой культуры. Рассматривая европейскую культуру как составное целое нескольких культур разных народов, Бальмонт выделял испанскую, не уподобляя Испанию европейским странам. Она выделялась поэту страной резких контрастов, сочетанием европейского и восточного.

¹⁶ Бальмонт К. В странах Солнца: Письма к частному лицу из кругосветного путешествия // Весы.1905. №6. С.22.

Следует отметить, что очерки выходят за рамки обычных путевых, их можно назвать литературными, так как Бальмонт не просто излагал и перечислял увиденное им в ходе путешествия, а сам являлся непосредственным участником событий: его повествование не просто «фон», на котором развиваются события, но во многих случаях Бальмонт-наблюдатель является главным их «оценщиком». Выходя за пределы очерка, заметки Бальмонта уподобляются художественной прозе, приближены к жанру эссе, поскольку отличаются высокой эмоциональностью изложения, присутствием в тексте ярких описаний, представленных разными видами зарисовок: пейзажной, ассоциативной, портретной.

Сегодня художественно-публицистические жанры отошли на второстепенный план, уступив место информационным и аналитическим, так как последние обладают большей оперативностью, и информация обрела в настоящее время небывалую актуальность. «С Балеарских берегов: Путевая паутинка» и «В странах Солнца», написанные Бальмонтом в жанре литературного очерка, и сегодня могут быть интересными для современного читателя: будучи информационными, они являются и художественными, что позволяет испытывать эстетическое удовольствие в отличие от образцов современных информационных жанровых форм.

Աննա Չուլյան

ԻՍՊԱՆԻԱՅԻ ԹԵՄԱՆ Կ.ԲԱԼՄՈՆՏԻ ՃԱՆԱՐԱՐՇԱՅԻՆ ԱՎՆԱՐԿՆԵՐՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է Կ.Բալմոնտի ստեղծագործության հետազոտությանը՝ Իսպանիայի թեմային ակնարկի ժանրում: Ուսումնասիրված հեղինակի ճանապարհորդային ակնարկները թույլ են տալիս նմանեցնել դրանք էսսեի ժանրին, որոնք նպատակադրված են նյութի զգացմունքային շարադրությանը, անկեղծ և անմիջական խոսքի երանգավորմանը, ինչը տարբերակում է Բալմոնտի ակնարկները ժամանակակից տեղեկատվական-վերլուծական ժանրային ձևերից:

Anna Chulyan

SPAIN IN TRAVEL STORIES BY BALMONT

The article is devoted to the research of Spanish theme in a genre of sketch in the work of K. Balmont. The studied Balmont's travel sketches allow to reveal their proximity to the genre of the essay with the emotional material representation, the frankness and the conversational intonation that differentiates them from the modern information-analytical genre forms.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ СИМВОЛОВ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П.ЧЕХОВА

Внимание русского литературоведения и, в частности, литературной критики к религиозно-философским аспектам творчества Чехова имеет свою специфику. Прежде всего, оно не было равномерным на протяжении XX века. Когда отрицание классики первых послереволюционных лет осталось позади, канонизируется усеченный образ Чехова-писателя и человека, не включающий в себя такой мировоззренческой грани, как религиозно-философские искания и колебания. Среди многочисленных и нередко противоречивых высказываний самого писателя обнародовались и концептуализировались те, которые создавали в конечном итоге представление об атеистическом мировоззрении Чехова; в 30-е годы упор делался и на медицинском образовании писателя как дополнительном доводе в пользу его безверия. Если же говорить о художественном творчестве, то рассказы Чехова не случайно называют микророманами: их проблематика обширна и несводима к религиозной составляющей, которая поэтому достаточно легко игнорировалась.

Однако полноценное раскрытие чеховской концепции человека невозможно без учета проблемы библейских аллюзий в творчестве писателя. Пристальное внимание к христианским мотивам позволило Е.Абрашовой вывести «Палату №6» за рамки чисто социального рассказа, выявить психологический, антропологический аспект чеховского текста. Перед кончиной доктора Рагина, зачавившего как и в юные годы, в церковь, «стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...»¹. По мнению исследователя, доктору Рагину «даровано бессмертие души»², поскольку «в христианской иконографии топчущий землю олень – эмблема уничтожения зла, а в Библии встречается аналогия между оленем, жаждущим воды, и человеческой душой, жаждущей Бога, – эти сравнения стали причиной того, что самец оленя часто символизирует набожность. Именно с этим значением оленя изображают на крестильных купелях, а также в религиозной живописи – пьющим у

¹ Чехов А.П. Полн. Собр соч. в 18 томах. М., 1976. Том 8, С.126.

² Абрашова Е.А. «Христианские мотивы в творчестве А.П.Чехова». Дисс...к.ф.н. М, 2004, с.251

подножия креста»³. Это наблюдение Абрашовой будет звучать особенно убедительно, если вспомним, что в своей переписке Чехов демонстрирует блестящее знание библейских текстов. В письме к Н. Хлопову он по памяти корректирует цитату из Псалтыри. «В конце рассказа дьячок (это очень мило и кстати) поет: «Благослови, душе моя, Господи, и возрадуется...» Такой молитвы нет. Есть же такая: «Благослови, душа моя, Господа и вся внутренняя моя святое имя его»⁴. По памяти процитирован 102-й псалом.

Таким образом, один из наиболее типичных образов чеховской интеллигенции – доктор Рагин – в своих предсмертных переживаниях разрывает цепь окружающей его повсюду палаты №6: автор наказывает своего персонажа за бездеятельность, но «дарует ему прощение» после перенесенных мук. Однако это ценное наблюдение привело Абрашову к неоправданным обобщениям, которые связаны со стремлением наделить творчество зрелого Чехова (начиная с 1894 года) устойчивым христианским мировоззрением. «Основным мотивом в чеховских текстах позднего периода является тема Воскресения»⁵, – считает автор и указывает в качестве доказательства на такие произведения, как «Студент», «Архиерей», «Дуэль», «Дама с собачкой», «Палата №6». Отметим, что Чехову, несомненно, удалось передать в «Студенте» и «Архиерее» пережитое в отрочестве чувство соборности православных прихожан. Однако воспоминания о религиозном опыте детства и отрочества охватывали писателя по волнообразному графику. И потому говорить об устойчивом христианском мировоззрении, как нам кажется, не следует. В частности, нравственное очищение главных героев в «Дуэли» и «Даме с собачкой» никак не соотносится со Священным Писанием, более того, оно идет вразрез с Евангелием.

Попытку найти компромисс между двумя подходами, очерченными нами выше, «золотую середину» предпринял А. Собенников в фундаментальном труде «Чехов и христианство». Исследователь назвал сознание Чехова безрелигиозным, однако обнаружил в его творчестве великолепное знание русской религиозной жизни, которое широко отразилось в произведениях писателя. По мнению А.Собенникова, в Новом Завете Чехова интересуют, прежде всего, «та сторона христианского учения, которая помогает человеку ориентироваться в

³ Тресиддер. Дж. Словарь библейских символов. Цит. по: Абрашова Е.А. Указ. изд.; с.161

⁴ Н.А.Хлопову, 13 февраля 1888 // Чехов А.П. Полное собр. Писем в 12 томах. М., 1975. Том 2, с 200

⁵ Абрашова Е.А. Указ. изд., с.170

мире, строить и осознавать взаимоотношения между людьми, искать сокровенный смысл жизни»⁶. В то же время исследователь констатирует, что «...обращение к архивным материалам (письма к Чехову Ф.Д.Батюшкова, М.О.Меньшикова и др.) подтверждает гипотезу, что личность писателя и его творчество находились в социокультурных рамках православия, по крайней мере, не противоречили ему»⁷.

Любопытна в этом плане одна из многочисленных выразительных деталей в записной книжке №1: «Протодьякон прокликает сомневающихся в бытии божием, а они стоят на клиросе и поют сами себе «анафему!» Чин анафемы читался в православной церкви в дореволюционные годы один раз в год и лишь в кафедральных соборах. Тот факт, что Чехов знает об этом обряде, свидетельствует о напряженной церковной жизни писателя в отроческие годы. Отметим, однако, что лишь в католической церкви обряд анафематствования включает в себя проклятие, в православной церкви во время отлучения Синод ограничивается констатацией того факта, что проповедуемые отлучаемым взгляды не вписываются в учение церкви. К примеру, не содержит проклятия постановление Синода об отлучении Льва Толстого: «...Все сие проповедует граф Лев Толстой непрерывно, словом и писанием, к соблазну и ужасу всего православного мира, и тем не прикровенно, но явно пред всеми, сознательно и намеренно отторг себя сам от всякого общения с Церковью Православной. Бывшие же к его вразумлению попытки не увенчались успехом. Посему Церковь не считает его своим членом и не может считать, доколе он не раскается и не восстановит своего общения с нею. Ныне о сем свидетельствуем пред всею Церковью к утверждению правостоящих и к вразумлению заблуждающихся, особливо же к новому вразумлению самого графа Толстого... Молимся, милосердый Господи, не хотяй смерти грешных, услыши и помилуй и обрати его ко святой Твоей Церкви. Аминь»⁸. В вышеприведенной цитате из «Записных книжек» речь идет о православной анафеме, поскольку чин протодьякона отсутствует в католической церкви. Видимо, для Чехова на первом плане было создание эффектных сцен, ярких художественных образов, а не точное воспроизведение догм. Впрочем, не исключено, что писатель отказался от неординарного замысла именно из-за неувязки с жизненными реалиями – в отличие от А.И. Куприна, переработавшего текст

⁶ Собенников А. Чехов и христианство. http://slovo.isu.ru/chekhov_christ.html

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: Кураев А. Сатанизм для интеллигенции. Книга вторая.

http://www.fictionbook.ru/author/kuraev_andreyi/satanizm_dlya_intelligencii/.

синодального постановления об отлучении Л.Толстого в соответствии с модными современными веяниями.

В ряде рассказов и повестей Чехова вопросы веры, церковной жизни выполняют роль второго – идеального плана. В рассказе «Володя большой и Володя маленький» (1893) главная героиня переживает чувство очищения после посещения монастыря: «Недавние слезы облегчили и прояснили ей душу, и она была рада, что эта шумная, беспокойная и, в сущности, нечистая ночь неожиданно кончилась так чисто и кротко»⁹. При этом переживания ее спутников также заметно отличаются от обыденных: «Володя большой и Володя маленький, увидев монашенку, вышли из саней и почтительно поздоровались; оба были заметно тронуты, что у нее бледное лицо и черное монашеское платье, и обоим было приятно, что она вспомнила про них и пришла поздороваться...И когда тройка помчалась к заставе, все молчали и только старались, чтобы ей было удобно и тепло, и каждый думал о том, какая она была прежде и какая теперь»¹⁰.

Не отмечена критикой перекличка с мотивом покаявшейся блудницы – одним из центральных в творчестве Достоевского – в рассказе «Панихида» (1886 г.). Более того, В.Рынкевич, например, полагает, что в этом произведении нет подтекста: «Сказано лишь то, что написано...лишь то, что сельский лавочник считает свою умершую дочь-актрису блудницей»¹¹. Идейное содержание у Чехова полемически заострено против главы «Убийца и блудница» в романе «Преступление и наказание». Именно эта глава вызывала наиболее острую критику тех, кто отказывался помещать Достоевского на литературном Олимпе. И.А. Бунин, в частности, усматривал стремление «совать Христа куда попало»¹². Еще один писатель, удостоившийся звания последнего классика русской литературы, Владимир Набоков, в своих лекциях для американских студентов называл заключительную фразу этой главы «не имеющей себе равных по глупости во всей мировой литературе»¹³. Он помнит, что девятнадцать столетий назад Христос простил покаявшуюся блудницу. Тем не менее, соединение в один треугольник несчастной проститутки, убийцы и Библии автор Лолиты считает порывом фальшивого красноречия. «Убийца и блудница за чтением Священного Писания – что за вздор! Здесь нет никакой художественно оправданной

⁹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. Том 8, с.220

¹⁰ Чехов А.П. Полн. собр. соч. Том 8, с. 220-221.

¹¹ Рынкевич В. Путешествие по дому с мезонином. М., Худ.лит., 1990; с.15-16

¹² Цит. по: Бахрах А Бунин в халате и другие портреты. М., «Вагриус», 2005; с.38

¹³ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., Изд. Независимой газеты, 1999; с.190

связи. Есть лишь случайная связь, как в романах ужасов и сентиментальных романах. Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр высокой патетики и набожности»¹⁴. Необходимо отметить, что четвертая глава четвертой части была отвергнута редакторами «Русского вестника» Катковым и Любимовым, Достоевский в спешке переделал ее на их лад и вкус.

В «Преступлении и наказании» блудница толкует Евангелие главному герою и наставляет его на путь истинный. В чеховском рассказе главный герой лавочник Андрей Андреич в записочке на проскомидию «крупными, словно шатающимися буквами» пишет: «за упокой рабы Божией блудницы Марии»¹⁵. Гнев и испуг в ответной реакции священника подчеркивают неадекватность поступка «верхнезапрудского интеллигента и старожила».

– Ты не понимаешь?! – шепчет отец Григорий, в изумлении делая шаг назад и всплескивая руками. – Что же у тебя на плечах: голова или другой какой предмет? Подаешь записку к жертвеннику, а пишешь на ней слово, какое даже и на улице произносить непристойно! Что глаза пучишь? Нечто не знаешь, какой смысл имеет это слово?

– Это вы касательно блудницы-с? – бормочет лавочник, краснея и мигая глазами. – Но ведь Господь, по благодати своей, тово...это самое, простил блудницу...место ей уготовал, да и из жития преподобной Марии Египетской видать, в каких смыслах это самое слово, извините...

– Вот как ты понимаешь! – всплескивает руками отец Григорий. – Но ведь Господь простил – понимаешь? – простил, а ты осуждаешь, поносишь, непристойным словом обзываешь...

Говоря о художественном осмыслении религиозных символов, невозможно обойти рассказы Чехова, появление которых связано с церковным календарем. В жанре пасхального рассказа написаны значительные произведения Чехова – «Святою ночью», «Студент», «Архиерей». Хронология создания пасхальных произведений напоминает синусоиду. Очевидно, что воспоминания о насыщенной религиозной жизни в детстве и отрочестве возвращались к Чехову волнообразно. По времени написания эти рассказы выстраиваются в следующем порядке:

1883 - «Верба», «Вор»

1886 - «Святою ночью»

1887 - «Письмо», «Казак», «На страстной неделе»

1894 - «Студент»

1902 - «Архиерей».

¹⁴ Там же.

¹⁵ Чехов А.П. Полн. собр. соч. Том 4, с.352

Анализ произведений Чехова на религиозную тематику позволяет расширить понимание двойственной природы чеховской детали. По данному вопросу в критике бытует две точки зрения – А.Чудакова и Ю.Мальцева. Согласно наблюдениям Чудакова, в художественных произведениях Чехова «дается множество «неважных», побочных черт личности, нейтральных идей, в которых идея с необходимостью не высвечивается»¹⁶. Ю.Мальцев корректировал этот тезис Чудакова: «в конечном счете, эти детали все-таки целенаправлены»¹⁷. Наши наблюдения над пасхальными рассказами подводят к компромиссу между этими двумя подходами. В жизни героев, наделенных религиозным сознанием, «случайные» детали исключены, поскольку появляется осознание Божественного Промысла. Так, мы не встретим «случайных», «нецеленаправленных» деталей в «Архиерее» (1902 г.). В начале рассказа преосвященному Петру показалась, что он видел в толпе мать. Чуть позже мы узнаем, что судьба действительно предоставила герою перед смертью утолить печаль длительной разлуки. И даже такая деталь, как смерть архиерея накануне Пасхи отнюдь не случайна: в христианском мировоззрении подобная смерть означает духовную победу и проявление особого благорасположения Провидения к герою. Согласно церковному преданию, умерших накануне Пасхи непосредственно после смерти ждут двери рая.

На первый взгляд, впечатление «нецеленаправленного» производит и пейзаж в начале рассказа «На страстной неделе» (1887 г.):

На улице совсем весна. Мостовые покрыты бурым месивом, на котором уже начинают обозначаться будущие тропинки; крыши и тротуары сухи; под заборами сквозь гнилую прошлогоднюю траву пробивается нежная, молодая зелень. В канавах, весело журча и пенясь, бежит грязная вода, в которой не брезгают купаться солнечные лучи. Щепочки, соломинки, скорлупа подсолнухов быстро несутся по воде, кружатся и цепляются за грязную пену. Куда, куда плывут эти щепочки? Очень возможно, что из канавы попадут они в реку, из реки в море, из моря в океан...Я хочу вообразить себе этот длинный, страшный путь, но моя фантазия обрывается, не дойдя до моря¹⁸.

Внимательное прочтение рассказа вскрывает психологический параллелизм этого описания. Герой отправляется на исповедь, которая символизирует очищение души от прегрешений, от будничных дрязг

¹⁶ Чудаков А.. Поэтика Чехова. М., Изд. Наука, 1971, с 256.

¹⁷ Мальцев Ю. «И.А. Бунин 1870-1953». М., Изд. «Посев», 1994, с.90

¹⁸ Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т.6, с.141

или, как говорят церковные люди, от приставшей «шелухи». На это намекают у автора соломинки, скорлупа подсолнухов. На следующее утро юный герой рассказа подходит к Причастию, которое знаменует воссоединение верующих в тело Христово. Отсюда образ щепочек и ручейков, которые попадут в океан. Сразу после причащения юным героем овладевает любовь к «непримиримому» врагу – Митьке. В целом, переживания чеховского персонажа близки к тому определению Причастия, которая дана в святоотеческой литературе. [Уже после написания данной статьи ее автор встретил в Интернете эссе В.Григоряна «Неизвестный Чехов», где также отмечен психологический параллелизм приведенного отрывка. К сожалению, нам неизвестно время написания эссе Григоряна, отметим, однако, что это же наблюдение приводилось нами в 2008 году: Мартиросян К.Г. Художественная проза А.П. Чехова и И.А.Бунина в контексте их религиозно-философских взглядов. Дис. ... к.ф.н. Ереван, 2008]

Показательно, что, хотя пейзаж в рассказе «На страстной неделе» дается глазами отрока, параллель с церковными таинствами не вписывается в сознание героя, она приносится автором. Как и в «Степи», «в картинах, данных через призму восприятия героя и даже в описании его чувств ... главную роль играет слово повествователя»¹⁹.

В заключение отметим, что высветить художественное осмысление религиозных символов в творчестве Чехова в целом в рамках одной статьи невозможно, и потому мы ограничились лишь некоторыми, на наш взгляд, наиболее значимыми образами (точнее, архетипами) и символами.

Կոնսպանտին Մարտիրոսյան

«ԿՐՈՆԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՏԱԿԱՆ ԻՄԱՍՏԱՎՈՐՈՒՄԸ Ա.Պ.ՉԵԽՈՎԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ»

Հոդվածում դիտարկում է լայն հասարակությանը քիչ ծանոթ բիբլիական նախատիպերի և մոտիվների գեղարվեստական իմաստավորումը: Հոդվածը թույլ է տալիս էապես ընդլայնել չեխոսկան հումանիզմի ընկալումը: Կրոնական թեման արծարծող չեխոսկան ստեղծագործությունների վերլուծումը թույլ է տալիս նաև ընդլայնել առաջատար չեխոսկագետների դիտարկումները չեխոսկան մանրամասնության երկակի բնության վերաբերյալ:

¹⁹ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971; с.121

**ARTISTIC INTERPRETATION OF THE RELIGIOUS SYMBOLS IN THE
A.P.CHEKOV'S OEUVRE**

The author of the article gives an artistic interpretation of the less known to public Biblical archetypes and motives in Chekov's works. The article allows to significantly improving the understanding of Chekov humanism. The analysis of Chekov's religious novels also allows broadening observation of the leading Chekov analysts regarding the dual nature of the Chekhov's detail.

**СТИХОТВОРЕНИЕ ВААНА ТЕРЬЯНА «МНЕ НАИРЯНКА УЛЫБНУЛАСЬ
ТОНКОСТАННАЯ...»
В ПЕРЕВОДЕ КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА**

После «трехзвездия» поэтов (И.Иоаннисяна, Ов.Туманяна и А.Исаакяна) в армянской поэзии начинается новый период в развитии армянской поэзии, связанный с именем Ваана Терьяна (1885-1920). Очень высоко оценивая общенациональное и художественное значение творчества своих предшественников, Терьян прекрасно сознавал бесперспективность простого следования им. Он считал, что после Туманяна и Исаакяна надо либо слагать новую, совершенно новую песню, либо – молчать.

Литературную судьбу Терьяна во многом предопределил первый сборник его стихотворений «Грезы сумерек», вышедший в Тифлисе в 1908 году, в котором уже определились основные мотивы, характерные для его поэзии – *«грустные думы, тоска, светлая печаль, стремление в какие-то всегда манящие, но недостижимые дали»*.¹ Терьян одним из первых ввел в армянскую поэзию сонет, триолет, газеллу.

Литературная и общественная ситуация начала века, особенности художественного мышления поэта обусловили многообразные связи Ваана Терьяна с одним из самых широких и влиятельных литературных течений того времени – символизмом. Терьяна отличает высокая культура стиха и особая музыкальность. Он считал, что *«если может дать счастье только то, что связано с нашими чувствами, следовательно, премудрость искусства, и в первую очередь музыки, сама по себе очевидна»*. Музыка, по его мнению, наибольшим образом способна выражать чувства, больше даже, чем поэзия: *«Слушая музыку, я чувствую то, что никогда не в силах никакими словами выразить<...> И вот в эти минуты душа рвется наружу, хочется выявить ту песню, ту музыкальность, которая звучит в душе, и нет для этого слов. Вот в эти моменты я чувствую, что я понимаю музыку, душу музыки <...> Ведь сама душа есть музыка, все равно, мертвая ли душа или живая»*.²

В трагические для армянского народа 1910-е годы поэт был целиком поглощен мыслями о родине. Он часто возвращался к картинам деревенской жизни и в мечтах переносился в тот «далекий край», где

¹ Цит. по: Григорьян К. Ваан Терьян. Очерк жизни и творчества. М., 1957. С. 4.

² Цит. по: Терьян В. Стихотворения. / Вступ. статья С.Н.Сариняна. Л., 1980. С. 30.

некогда звучал его «древний родной язык». Выражением его любви к родине стал цикл стихов «Страна Наири» – книга «высокого страдания», где в воображаемой дали, рассеивается облачный туман, небо становится чистым и страна Наири предстает в весеннем цвету, со светлой улыбкой и песней любви. Цикл «Страна Наири» – одна из неповторимых страниц армянской поэзии. Своим образом Родины Терьян поднял патриотическую лирику на качественно новый художественный уровень. В качестве эпитафии к циклу «Страна Наири» Терьян неслучайно выбрал лермонтовскую строку «Люблю отчизну я, но странною любовью...»: он еще в ученические годы с увлечением читал русских поэтов, особенно его, привлекала лирика Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Баратынского. Велика заслуга Терьяна и в ознакомлении русского читателя с армянской литературой. Прекрасно владея русским языком и тонко разбираясь в литературе, он, по просьбе Горького, переводил армянских писателей для «Сборника армянской литературы».

Поэзия Терьяна чрезвычайно трудна для перевода, однако Бальмонт все же обратился к ней, выбрав из цикла «Страна Наири» стихотворение «Наирянка», которое было впервые опубликовано 7 июня в 122-ом номере газеты «Мшак» за 1915 год под рубрикой «Из цикла “Страна Наири”». В этом стихотворении поэт пишет об улыбке «тонкостанной наирянки», которая переносит его с далекого холодного севера на его высокогорную родину, под «наирское алое солнце».

Прав Э.Джрбашян, писавший, что в стихотворениях Терьяна родина – «не объект прославления, признания в верности, как это часто бывало в национальной патриотической лирике, а как бы некое близкое существо, к которому поэт обращается без какой-либо позы, как к родному существу».³ Таким родным существом, дорогим для поэта, оказывается встретившаяся ему на русском севере армянка, образом которой навеяно это стихотворение.

Բարակիրան նաիրուհին ինձ ժպտաց,
Նաիրուհին տխուրացա ու համեստ.
Այնպես վառ էր լեռնադաստեր դեմքը բաց,
Նայվածքն այնպես հրեղեն ու անարվեստ:
Եվ հյուսիսյան հեռուներում ու ցրտում,
Չարձես ցոլաց իմ նաիրյան արևն ալ,
Չարձես բոցե մի վարդ բացվեց իմ
սրտում,

³ Джрбашян Э. Четыре вершины – Туманян, Исаакян, Терьян, Чаренц. М., 1990. С. 182.

Եվ չի կարող արբած հոգիս լուռ մնալ,
Եվ չի կարող սիրտըս չերգել այդ անբիծ
Հուրը, որ ինձ ժպտաց ցուրտ հեռվում.
Այդպես արևն է դուրս նայում մութ ամպից
Իմ նաիրյան բա՛րձր, բա՛րձր աշխարհում...⁴

Впервые Бальмонт прочел свой перевод «Наирянки» Терьяна 15 октября 1915 года в ресторане «Альпийская роща» в Москве, на вечере «Общества Свободной эстетики», посвященном армянской поэзии. Это событие подробно освещается в статье С.Воскерчяна «Русские поэты и армянская литература»: «*Первым выступил поэт В.Я.Брюсов о нашей древней и новой поэзии вообще <...> После доклада русские поэты – Брюсов, Ю.К.Балтрушайтис, Ю.И.Верховский и Вяч. Иванов – один за другим прочитали переведенные фрагменты из наших средневековых и новых стихотворений (каждый читал свои перевод)...*»⁵. Далее автор статьи изложил свои мысли о качестве переводов, сделанных русскими поэтами: «*Насколько было возможно судить по первому впечатлению, надо отметить, что переводы в целом были близки, но не всегда удачны. Например, некоторые из стихотворений Туманяна, Исаакяна и Дуряна потеряли ту сладость и красоту, которыми имеет возможность насладиться армянский читатель...*»⁶. Особо Воскерчян отмечает появление на вечере Бальмонта: «*Еще не завершилось чтение стихотворений, как зашел поэт Бальмонт и вызвал у зрителей всеобщий интерес и воодушевление. Идя навстречу желанию своих друзей, он прочитал сделанные им два перевода: первый – из Ваана Терьяна, второй – из Запел Асатур (Сипил)*».⁷

Позднее бальмонтовский перевод был включен в антологию «Поэзия Армении» под названием «Наирянка», а в 2006 году, в журнале «Литературная Армения», под рубрикой «Новые переводы», появился перевод того же стихотворения, выполненный Рафаэлем Папазяном. Приводим для наглядности анализа оба перевода:

Перевод Бальмонта

⁴ Տերյան Վ. Երկերի ժողովածու. 4 հ. Հ. 1. Երևան, 1972. Էջ 252.

⁵ Ոսկերչյան Ս. Ռուս բանաստեղծները և հայ գրականությունը. Մշակ. Թիֆլիս, 1915. 25 հոկտեմբեր N 236:

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Мне наирянка улыбнулась тонкостанная,
Печальных глаз был прям и огнен верный взор,
И чист был пламень, как заря, из ночи данная
Горел и жил открытый облик девы гор.
И там, где северно и сумрачно от холода,
Наирский день блеснул в душе, как Солнце.
И в сердце роза, сердце огненно и молодо,
Оно горит и мне велит, чтоб не молчал.
Не петь нельзя мне непорочную и чистую,
Огонь поет, огонь-краса, я весь в огне,
Так солнце тучу разрезает дымно- мгlistую,
Наирский край, высокий край весь виден мне.

Перевод Папаяна

Мне улыбка наирянки тонкостанной
Подарила грусть застенчивых очей,
Дочь хребтов раскрыла лик свой осиянный,
С чистым взглядом в бликах пламенных лучей.
Словно северный далекий край мороза
Солнцем алым наирийским задышал,
Словно в сердце вскрылась огненная роза
И не смолкнет опьяненная душа.
Как же сердцу не воспеть огнистый лучик,
Улыбнувшийся в холодной дали мне! –
Так выглядывает солнце из-за тучи
Там, в высокой наирийской стороне.⁸

Сразу заметим, что оба переводчика отступают от ритмики стихотворения: перевод Бальмонта построен на чередовании 7-стопного ямба с 6-стопным, Папаян же использует 6-стопный хорей с чередующимися мужскими и женскими окончаниями.

В оригинале ритм создается благодаря равному количеству слогов в стихах. Так, во всех строках (за исключением 10-й) использован один из традиционных в армянском силлабическом стихосложении 11-сложный размер, представляющий собой трехчлен: 4+4+3.⁹ В восточно-

⁸ Литературная Армения. N 2. Ереван, 2006. С. 111.

⁹ 11-сложный размер имеет два основных варианта: трехчлен (4+4+3) и двучлен (6+5 или 5+6 (реже)). Этот размер был очень популярен в западно-армянской поэзии. Им пользовались М.Пешикташлян, П.Дурян, чаще - М.Мецаренц и Д.Варужан. В

армянской поэзии этим стихотворным размером чаще всего пользовался Терьян (25 стихотворений). Однако, как точно замечает Джрбашян, этот «традиционный размер он довел до такого совершенства, гармонии и красоты, которую трудно найти в произведениях другого армянского поэта».¹⁰

Имеются и другие различия между оригиналом и переводом, которые также зависят от фонетических свойств языков. Так, если в оригинале встречается лишь мужская рифма, обусловленная тем, что в армянском языке ударение в словах падает, как правило, на последний слог, то в переводе Бальмонта дактилическая рифма чередуется с мужской (*тонкостанная – данная* (дакт.), *взор – гор* (муж.), а в переводе Папаяна – женская с мужской *тонкостанной – осиянный* (жен.), *очей – лучей* (муж.).

Надо признать, что в семантическом отношении перевод Папаяна отличается большей точностью. Многие поэты и литературоведы критиковали склонность Бальмонта «бальмонтизировать» переводы, заслоняя личность переводимого автора своим литературным «я». Так, И.Эренбург писал, что «*Старые песни Египта и стихи Поля Фора в переводе Бальмонта звучали одинаково. Как в любовных стихах он восхищался не женщинами, которым посвящал стихи, а своим чувством, – так и, переводя других поэтов, он упивался тембром своего голоса*».¹¹ В разделе «Задачи издания» антологии «Поэзии Армении» Брюсов писал, что «*конечной, идеальной целью (издания – И.П.) было получить, на русском языке, точное воспроизведение оригинала в такой мере, чтобы читатель мог доверять переводам и был уверен, что по ним он знакомится с созданиями армянских поэтов, а не русских переводчиков*».¹² Однако здесь Брюсов делает существенную оговорку: «... *приемы перевода некоторых поэтов, в известной степени, отличались от приемов, положенных в основу других (значительного большинства) переводов. Особенно приходится это отметить по отношению к переводам К.Бальмонта и Вяч.Иванова*».¹³

восточно-армянской поэзии 11-сложный стих использовался реже. Этим размером написаны более десятка стихотворений и четверостиший Ов.Туманяна, баллады Ав.Исаакяна «Հալիբիւրդի սիրը» («Вечная любовь») и «Ասլիտի սիրը» («Любовь рыцаря»). – См.: Ջրբաշյան Է. Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը. 1995. Էջ 45.

¹⁰ См.: Ջրբաշյան Է. Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը. 1995. Էջ 46.

¹¹ Эренбург И. Собр. соч. В 9 т. Т. 8. М., 1966. С. 96.

¹² См.: *Поэзия Армении. Ереван, 1966. С. 15-16.*

¹³ Там же. С. 17.

В переводе «Наирянки» Терьяна оба переводчика допускают некоторые вольности, но если у Бальмонта это замены слов и словосочетаний, пропуски, произвольно добавленные элементы, несущие опечаток его творческой индивидуальности, то у Папаяна «вольности» ограничиваются грамматическими трансформациями. Как теоретик и исследователь переводов, Папаян проявил максимально бережный подход к переводу, стараясь воспроизвести стихотворение Терьяна во всей прелести.

Первая строка перевода «Мне наирянка улыбнулась тонкостанная», конечно, бесспорная удача Бальмонта, на что справедливо указал и Воскерчян в вышеуказанной статье: «Из-под пера Бальмонта очень красиво вышла строка «Мне наирянка улыбнулась тонкостанная». Прибавьте к этому также впечатляющую внешность Бальмонта, его красивое и вдохновенное чтение, тогда вам станет ясно, с каким увлечением слушала его аудитория».¹⁴

Действительно, первая строка перевода Бальмонта – единственная с точностью переданная на русском языке. У Папаяна же эта строка грамматически трансформирована: «Мне улыбка наирянки тонкостанной», т.е. он заменяет глагол «սլուցից» («улыбнулась») существительным «улыбка». Во второй строке у Папаяна: «Подарила грусть застенчивых очей», где эпитеты «սխիւղիւղի» («грустноглазая») и «հիւսկիւղիւղի» («скромная») объединяются в словосочетание «грусть застенчивых очей». У Бальмонта же во второй строке читаем: «Печальных глаз был прям и огнен верный взор». Точно здесь переведено лишь слово «սխիւղիւղի» («грустноглазая») словосочетанием «печальные глаза», остальная часть этого русского стиха – это перевод 4-й строки оригинала: «Նախփաճրն ալիւսկիւղիւղի ու սիւսրփիւղի» (Взор был таким огненным и безыскусным). Строка «И чист был пламень, как заря из ночи данная» – опять же «вольность» Бальмонта, обусловленная его стремлением сохранить ямбический размер и дактилическую рифму.

В переводе строк «Եվ հյուսիսյան հեռուներում ու ցրտում, / Կարծես ցրաց իմ նաիրյան արևն ալ» (И в северных даях, и в холоде.). Казалось, блеснуло мое алое наирское солнце» – (подстр. перевод) оба переводчика допускают грамматические трансформации: У Бальмонта: «И там, где северно и сумрачно от холода. / Наирский день блеснул в душе, как Солнце ал». У Папаяна «Словно северный далекий край мороза / Солнцем алым наирийским задышал». Бальмонт заменяет

¹⁴ Մշակ. Թիֆլիս, 1915, 25 հոկտեմբերի, N 236:

«наирское солнце» («նաիրի արև») «наирским днем», но образ солнца дает тут же, в сравнении – «как Солнце ал». У Папаяна «солнце» также дано в сравнении: «солнцем <...> задышал». Папаян сохранил союз «словно» («վարձես»), но из ритмических соображений поместил его в предыдущей строке. Бальмонт же, опустив союз «վարձես» (словно, будто), ввел от себя выражение «в душе», чтобы как-то сохранить ощущение призрачности. Кроме того, предложная конструкция «в душе» больше подходит для ямба, чем сравнительные союзы «словно» и «будто», в которых ударение падает на первый слог.

Строка «Եվ չի վարող արրած հոգի լիւս միտլ» («И не может моя пьяная душа безмолвной оставаться») Папаян переводит относительно точно: «И не смолкнет опьяненная душа». У Бальмонта же мы видим замену существительного «հոգի» (душа) местоимением «оно», обозначающем «сердце» («**Оно** горит и мне велит, чтоб не молчал»). Но русский поэт, скорее всего, пользовался первоначальным вариантом публикации стихотворения, в котором Терьян использовал слово «сердце», а не «душа»: «Եվ չի վարող արրով **սիրտի** լիւս միտլ» («И не может мое пьяное сердце оставаться безмолвным»)¹⁵.

Строка «Եվ չի վարող սիրտը չերգել այդ անրիժ / Հոլոր, որ հիժ փշուց ցորիս հեռվում...» почти зеркально отражена в переводе Папаяна: «Как же сердцу не воспеть огнистый лучик. / Улыбнувшийся в холодной дали мне». Бальмонт перевел стихи особенно вольно: «Не петить нельзя мне непорочную и чистую, / Огонь поет, огонь-краса, я весь в огне...». Под словом «հոլոր» (огонь, пламя) у Бальмонта подразумевается душевное состояние самого лирического героя, кроме того, в оригинале образ огня контрастирует с «холодной далью», и этот контраст находит свое продолжение в следующей строке, где «огонь» уподобляется «солнцу, выглядывающему из темной тучи» («Այդպես արևն է դուրս նայում մութ անցից...»). Перевод Бальмонта получился слишком «пламенным»: «холодная даль» даже не упоминается и вместо одного слова «огонь» в переводе – целых три. Резче получилась также следующая строка, где, в отличие от подлинника, солнце не выглядывает робко из тучи, а «разрезает» ее: «Так солнце тучу разрезает дымно-мглистую, / Наирский край, высокий край весь виден мне». Папаян же точно сохранил образ: «Так выглядывает солнце из-за тучи / Там, в высокой наирской стороне».

«Пламенность» перевода Бальмонта созвучна с литературными пристрастиями автора сборников «Горящие здания» (1900) и «Будем как солнце» (1903). Вспомним его слова об огненной стихии «Из записной

¹⁵ См.: Մշակ. Թիֆլիս. 1915, N 122:

книжки»: «...если воистину я люблю все Стихии в разное время равно, мне все же хочется сказать сейчас, что любимая моя стихия – Огонь. Я молюсь Огню. Огонь есть истинно всемирная стихия, и кто причастился Огня, тот слит с Мировым».¹⁶

Особенно интересно сопоставление звуковой организации оригинала и переводов. Стихотворение Терьяна, который использует лейтмотивную инструментовку, отличается подчеркнутой звукописью. Так, например, ключевым словом в стихотворении является слово «Նաիրուհին», звуки которого «расплесканы» в дальнейших словах: տխուրացաւ, հրեղէն, հյուսիսաւ, հեռուներում, նաիրյան, սիրտս, հուրը и др. Помимо лейтмотивной, Терьян использовал также линейную инструментовку, при которой определенные звуки симметрично располагаются в линию. Так, в строке «Վարձես ցլաց իմ նաիրյան արևն ար» гласные «ш» и «ե» размещены симметрично: ш – ե – ш – ш / ш – ш – ե – ш. Линейную инструментовку мы видим и у Бальмонта: уже в первой строке «Мне наирянка улыбнулась тонкостанная» стройно распределились звуки «н», «а», «у», «л»: «н – на – ан – а – ул – /н/- ул – а – ан – ан – на – а». Кроме того, Бальмонт использует звуковое кольцо в пределе 4-й строки: «Горел и жил открытый облик девы **гор**»: начало строки перекликается с концом. В переводе Папаяна звукопись менее выражена.

Таким образом, перевод стихотворения Терьяна «Բարակիրան նաիրուհին ինձ ժպտաց», выполненный Бальмонтом, не отличается большой точностью в семантическом плане. Напротив, Папаян воспроизводит подлинник с максимальной точностью. Иногда, ради ритмической уравниваемости, Бальмонт выходит за пределы подстрочника и вводит новые, отсутствующие в подлиннике образы. Но нельзя не признать, что по сравнению с переводом Папаяна, бальмонтовский больше соответствует музыкальности терьяновского стиха.

Իրինա Պողոսյան

ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ «ԲԱՐԱԿԻՐԱՆ ՆԱԻՐՈՒՀԻՆ ԻՆՁ ԺՊՏԱՑ» ԲԱՆԱՍՏԵՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿՈՆՍԱՆՏԻՆ ԲԱԼՄՈՆՏԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՐԲ

Հոդվածում քննարկվում են Վ.Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի՝ որպես հայ պոեզիայի անկրկնելի էջերից մեկի՝ երկու ոտներեն թարգմանությունները: Թեև Տերյանի պոեզիան բավականին դժվար է թարգմանության համար, թե՛ Բալմոնտը, թե՛ Պապայանը որոշ չափով կամայականություն են դրսևորում, բայց եթե Բալմոնտը բառերի ու բառակապակցությունների փոփոխություն է կատարում, թույլ է տալիս

¹⁶ Бальмонт К. Д. Избранное. М., 1983. С. 32.

բացթողումներ, ականա հավելյալ տարրեր, որոնք կրում են նրա ստեղծագործական անհատականության կնիքը, ապա Պապայանի թարգմանության մեջ «կամայականությունները» սահմանափակվում են քերականական փոխակերպություններով: Պապայանն առավելագույնս հոգատար վերաբերմունք է ցուցաբերել թարգմանության նկատմամբ՝ ջանալով վերարտադրել Տերյանի բանաստեղծության ողջ հմայքը:

Irina Poghosyan

**VAHAN TERYAN'S POEM "THE THIN TRUNK NAIRIAN GIRL SMILED TO ME" IN
KONSTANTIN BALMONT'S TRANSLATION**

The article is devoted to the analyses of two Russian translations of Vahan Teryan's "In the Land of Nairi". Teryan's poetry is quite difficult for translation, and both Balmont's and Papayan's translations are free. But if Balmont changes or skips some words and phrases, uses additional elements that bear the stamp of his creative personality, Papayan's translations' 'freedom' is limited to grammatical transformations only. Papayan's tries to reproduce the charm of Teryan's poems.

**У ИСТОКОВ ГРУЗИНСКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА
(Псевдоагиографическая хроника «Любовь Мучеников» Д.
Барбакадзе)**

Псевдоагиографическая хроника «Любовь Мучеников» была написана в начале 90-х годов прошлого века, в 1992 году. Публикация текста повлекла за собой большой ажиотаж. Читательские стереотипы, консервативные по своей природе, по сей день работают против текста.

После распада Советского Союза, поиски новой политической и культурной идентичности в Грузии были связаны с внешними и внутренними политическими процессами. Конфликт интересов и мировоззрений повлек за собой гражданское противостояние. Можно сказать, это была волна саморазрушения, последовшая за первыми же шагами Грузии как независимого государства...

Но в условиях глубокого политического и культурного кризиса в стране, литература взяла на себя ответственность и трудность отображать и проблематизировать реальность; не только вникнуть в нее, но и сформировать новый язык, новое сознание, которым пользуется и нынешний литературный процесс. С этой точки зрения в истории грузинской литературы «Любовь Мучеников» является концептуальным произведением. Современный грузинский писатель Лаша Бугадзе это произведение толкует в следующем контексте: «Сначала была независимость, потом «Любовь мучеников» и первая гражданская война»; «Современная грузинская литература начинается именно с этого текста» [Бугадзе Л. 2010]

Литература в Грузии доминантно выполняла роль рационализации реальности, самопознания. С этой точки зрения она взяла на себя функцию философии, не имевшей в Грузии таких обязательств из-за специфического образования культурной жизни после XIII века, после которого феодальное грузинское государство Давида Агмашенебели (Строителя) и Царицы Тамар разрушилось.

Авторитет литературы в Грузии всегда соревновался с авторитетом политики. Поэтому, исторически, литература стала местом и для созидания политики. Но не как ее продолжение, не как трибуна или «передовая идеология», а как альтернатива. Кроме того, литературным влиянием способствовала и вечная колониальная реальность, в которой литература оставалась единственным местом для свободы, размышлений и надежд.

«Любовь мучеников» - это явление деконструкции традиций, деконструкции жанровых форм. Сюжетной и языковой основой текста является «Новый Завет», «Летопись Картли» и несколько церковных произведений о святых, живших в раннефеодальной эпохе.

Текст является связью между реальностью и художественным словом (метафорой), когда литература способна быть страницей в «Летописи Картли», являясь вместе с тем полной фикцией, ретроспективно впитывающей и учитывающей всю пятнадцативековую художественную традицию, основанную на единстве бога и человека. При этом, с поэтической точки зрения, текст абсолютно новый феномен и представляет собой первый опыт жанровой деконструкции, точнее продолжения традиции деконструкции жанра, имевшей место и в средневековье, например, в многочисленных продолжениях «Витязя в тигровой шкуре». Хочу отметить, что творчество Д. Барбакадзе и сегодня представляет собой особенное явление с точки зрения деконструкции жанровых форм. Важнейшим в этом отношении является также роман Д. Барбакадзе «Вторая пята Ахилеса».

Роль деконструкции в тексте «Любовь мучеников» играет древнегрузинский язык. Художественно-сюжетное единство политического и теологического нарратива также входит в сферу пространств древнегрузинского языка. Драма «Смерть бога», «Смерть времени» излагается не только как событие, а как языковое событие, которое дано как процесс, противоположный эвфемизму. Скабрзность, в отличие от эвфемизма, снимает языковой фильтр, свойственный религиозной практике, целью которого (эвфемизма) даже в языческих ритуалах было не приостановить, не оскорбить сакральный акт. Поскольку в новых реальностях не существует сакрального (его легко заменило абстрактное), неуместен и морально-языковой фильтр, ставший для современного человека механическим барьером. Поэтому можно понять автора, который не думает, что говорит на каком-то чужом, чуждом языке.

Для понимания текста важнее то, что современные значения слов во всем своем семантическом объеме раскрываются в контексте их этимологии. Точнее, смысл языковой метафоры раскрывается в древнегрузинской этимологии главного глагола, который в современном грузинском языке связано с сексуальными отношениями, а в древнегрузинском - с неуважением, кражей, насилием не только над человеком. Таким образом, в тексте обыгрываются древние и новые значения слов. Этот амбивалентный смысл – центр поэтики данного текста. Таким образом художественный язык текста исчерпает время.

Основой пародии и языкового интертекста является манипуляция между этимологией и современным смыслом слов.

Агиографический рассказ о жизни и мученичестве святых в тексте представлен как история нескольких семей, переплетенных цепью «любви» (не трудно догадаться, какая это любовь).

Эротическая интеракция, изображенная в тексте, повторяет библейскую схему «Авраам породил Исаака...» и как рефрен служит для усиления аллюзий. Здесь моделировано не только гражданское бытие 90-х, но и изображена экзистенция современного мира: «И на другой день вошел некто и обратил речь свою к Лонде: "Не утруждай меня, дайся!"¹. И как услышала слово сие возлежащая Лонда, покрыла плоть свою крестным знамением и воззвала к небу и молвила: "Господи, не воспротивиться мне ему!". И он, вошедший, скинул сандалии, и атаковали они друг друга и атака их была похожа на ветры осенние, что оголяют деревья срывая с них листья. А Лонда насладились премного и изрекла голосом медовым: "Если бы дали мне злата и серебра, если бы предали меня мукам и страданиям², и тогда не оторвать меня от любви твоего. Открой мне имя твоё". И он отвечал ей: "Джумбер"» [Д. Барбакадзе «Любовь Мучеников»]³. Так, «Любовь мучеников» - текст об исторической и экзистенциальной действительности человеческой подлости – текст о несуществующей, исчезнувшей любви и о действительности существующего злодеяния. Тривиальность реальности обостряет многочисленность персонажей псевдоагиографической хроники и те имена, которыми они представляются в тексте: Гиви, Джумбер, Виолета, Циада... Смысловая антиномия тривиального и сакрального, представленная на разных уровнях и разных структурных слоях текста, порождает смех – лейтмотивную линию постмодернистского повествования, в которой заложены разные семантические, символические, эстетические, этические, языковые, культурно-исторические коды нарратива.

Средневековый грузинский художественный мир не был однородным. В нем друг с другом переплетены влияние восточной поэзии, византийской художественной и философской письменности, церковной поэзии и национального фольклора, а позднее – и русское культурное влияние. Данное влияние отразилось и на лексическом

¹ Аллюзия речи Святого Григола Хандзтели из агиографического произведения «Житие святого Григола Хандзтели».

² Аллюзия речи Святого Або из агиографического произведения «Житие и Страдание Святого Славного Мученика Або Тифлисского».

³ Авторизованный перевод

уровне средневековой литературы. Византизмы, персизмы, арменизмы, арабизмы, а также влияние русского языка – служат доказательством вышесказанного. Дато Барбакадзе использует древнегрузинскую литературу не только на сюжетном уровне, но и как языковой источник.

Сам автор так объясняет свой художественный замысел: «Агиография жертв, вместо агиографии святых; в одном тексте летопись жизни многих жертв против описания жизни одного или нескольких святых. Решить агиографическую задачу с помощью языкового свойства древнегрузинских переводов рыцарских романов. Эти и все другие способы, в конечном счете, служат для обострения критического восприятия» [Д. Чихладзе, Д.Барбакадзе 2007: 101]

Полная языковая авантюра в пародии промахов, несет в себе звуки трагедии. О культурных и экзистенциальных вызовах текста сам автор говорит: «На свете существовало только два человека, на которых я опирался во время работы над «Любовью мучеников»: Илия Чавчавадзе и Михаил Джавахишвили... Фактически, «Любовь мучеников» была желанием ответить на тот вопрос, что способствовало написанию у первого автора (*сатирический стих – Н.Т*) «Счастливая нация» и у второго роман «Хизаны Джако» (отражавший глубочайшую лично-национальную трагедию - Н.Т). Меня интересовала не их критика, а тот метафизический базис, на котором основывалась их критика... Мой текст был не ответ, а вопрос, точнее, вопрос художественной формы» [Д. Чихладзе, Д.Барбакадзе 2007: 91].

По аналогии с одной знаменитой аллюзией, первым, давшим пощечину своему народу был Илья Чавчавадзе со своим сатирическим стихотворением «Счастливая нация», вторым – Михаил Джавахишвили, с романом «Хизаны Джако» и третьим – был Дато Барбакадзе своей псевдоагиографической хроникой «Любовь мучеников».

Крайнее самоотчуждение в произведении приводит к художественной крайности. Сама литература, как факт, и как процесс доходит до беспрецедентной черты. Это и значит смерть литературы, как преодоление форма-содержательных традиций. За этим следует новый поворот.

В эссе «Встречающиеся противоречия», написанном двумя годами позже, в 1994 году, как бы подводя итоги теоретических основ текста, автор размышляет над проблемами, существующими в современной критике и литературе. Однако, точно было отмечено 17 лет назад, когда бум постмодерна пока еще не был пройденным путем: «В истории не бывает неизменяемых парадигм, но процесс изменений парадигм неизменим. Есть время, когда поверхность раскрывает глубину. Но

приходит время, когда глубина должна раскрыться глубиной. Это уже то время, которое снимет и сохранит постмодерн» [Д. Барбакадзе 1994:41].

В конце отметим, что «Любовь мучеников» – это концептуальный текст, можно сказать, важнейшее художественное явление в развитии грузинской литературы, доказывающее не только реальность, критику реальности, но и существование всей грузинской литературы, историческое существование самой нации в форме метафоры, в форме литературы.

Nana Trapaidze

AT THE BEGINNING OF GEORGIAN POST-MODERNISM

Pseudo-Hagiographic Chronicle “Adulation of the Martyrs” by David Barbakadze

Pseudo-Hagiographic Chronicle, Adulation of the Martyrs” by David Barbakadze was written in 1992. It is the sharp critical reflection of the Georgian Soviet reality, civil war and severe social and moral environment. The basis of essay is the Bible and medieval Georgian church literature. It is written in old Georgian Language. The Old Georgian language has the conceptual meaning in the chronicle, as parody of reality, intersexual dialogue of cultural and literary roots, between the meanings of old and new words are semantically separated. In addition, plurality of characters and simplicity of names critically exacerbates a picture of the late 90s chaotic life. „ Adulation of the Martyrs” is one of the most important texts in the Georgian post-modernism prose. It played an essential role in the literary process.

ГОМЕР И ОВИДИЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА

История искусства знает немногих мастеров, которые при жизни были признаны классиками. В изменчивом, динамичном и многоликом веке двадцатом таковым, безусловно, можно назвать самого знаменитого его художника – Пабло Пикассо.

Одна из глав во «Всеобщей истории искусства Пикассо», созданной современниками мастера и продолжающейся создаваться по сей день спустя полвека после его ухода, носит название «Пробуждение античного источника (1918–1923)»¹. Даты деяния определены. Явление обозначено. И на всем протяжении своего творческого пути, в разные его периоды, Пикассо постоянно пересматривал потенциал классического мира, используя его с универсальным разнообразием. Главные составляющие условия органичного существования античных образов в искусстве Пикассо – художник ощущал в себе кровное родство с европейской культурой Средиземноморья и никогда (в отличие от многих других представителей новых течений) не отрицал своего пиетета по отношению к наследию вообще. Но с великими творцами прошлых эпох он дерзко считал себя «на равных», поэтому его диалоги с ними становились волнующими художественными документами, обнаруживающими прочную связь магистральных путей искусства. На протяжении долгой жизни Пикассо выход из «душевных терзаний» не раз обозначался проявлением в его картинном мире греческого «акцента».² Отношение к традиции и античности, в частности, хоть и претерпевало изменения, выявлялось, прежде всего, в новых формах самовыражения и воплощения художественных идей.

Иллюстрацию как вид искусства Пикассо не жаловал, считая, что «заказ» ограничивает креативные потенции художника. Столь же

¹ Валлантен А. Пабло Пикассо. Ростов н/ Д: изд-во «Феникс», 1998. С. 256.

² «Несмотря на попытки (подчас очень нелепые) многих художников в период между мировыми войнами воскресить богов и героев, вновь оживить мифологических персонажей, «возродить Карфаген», как мечтал Флобер, лишь Пикассо удалось действительно вернуть к жизни мертвых богов олимпа: Юпитера и Вулкана, менад и фавнов. Именно это и сделало его центральной и знаковой фигурой подлинной культуры Средиземноморья. Вероятно причина этого в том, что он был погружен в иберийский мир, как и в африканский, в мир Помпей, как и в мир Рафаэля». //Ренье Ж. Последнее дитя Сатурна. / Пикассо. Отражения-метаморфозы. Каталог выставки (29 ноября 2004 – 23 января 2005) в ГМИИ. М. 2004. С. 7.

определенно дистанцировался он и от «декоративно-прикладного искусства». Однако, спустя десятилетия, именно керамические эксперименты в Валлорисе стали приносить ему истинно творческое удовлетворение. А с конца двадцатых он с увлечением погрузился в стихию литературных образов. Его друг и биограф Сабартес свидетельствует, что в большинстве книг с иллюстрациями Пикассо использовались уже имеющиеся (в его станковых и служебных работах, живописных и графических) композиции и темы. Этот тезис можно отнести и графическим циклам начала 1930-х не следует. Речь идет о «Метаморфозах» (1930–1931), исполненных по заказу молодого швейцарского издателя Альбера Скира, выпустившего в свет в 1931-ом прозаический перевод Овидия³, и «Лисистрате» Аристофана (1934). Третья же серия, сделанная ранее по заказу Амбруаза Воллара к «Неведомому шедевру» Оноре де Бальзака (1927), также служит своего рода иллюстрацией мысли Сабартеса: в офортах поддержаны излюбленные мотивы – «художник и модель», «мастерская художника», с присутствием, во многих листах, античной статуи, (которую подчас возможно интерпретировать как реальную мужскую фигуру) или головы. Впрочем, совершенно очевидно главное: Пикассо никак не иллюстрирует сюжет «из XVII века», а скорее, используя Бальзака, дает свою интерпретацию мифа о Пигмалионе, о художнике, пытающемся проникнуть в загадку таинства творения; таким образом, косвенно апеллирует к тематике «Метаморфоз».

«Метаморфозы» Пикассо включают заставки к 15-ти книгам поэмы и 15 собственно иллюстраций к содержанию книг. Эти последние – полосные и соответствуют вертикальному формату издания. В свою очередь основные композиции полуполосных заставок получают горизонтальный формат. Под ними же, по одной маргиналии, разбросаны изображения фигур без голов или просто головы. Статичные композиции заставок включают в себя серьезные (кажется, пребывающие в состоянии удивления) лики персонажей, не связанных со 150-тью сюжетами «превращений» овидиевского эпоса. И эти композиции и полосные подчинены общим формальным законам. Их искусная каллиграфия сотворена тонкой контурной нитью⁴. Лица, в первом случае, и обнаженные фигуры, во втором, плотно вписаны в

³ По словам Пикассо, юный Скира предложил ему иллюстрировать книгу о Наполеоне, от чего художник резко отказался, не любя императора. Позже именно Пикассо предложил подумать об античном авторе и мифологических сюжетах. (*Лейк К., Жилло Ф. Моя жизнь с Пикассо. М., 2001. С. 180.*)

⁴ Лишь в неизданных листах мы встречаем местами густую штриховку.

прямоугольник графической рамы, не оставляя (как на древних метопах) окаемочного пространства. Таким образом «место действия» остается вне конкретики. Пространство, вытесненное из «главных» картин, словно зачавшее от их творческой энергии, непокорно рождает в своем поле уже не ограниченные строгим прямоугольником рисуночки – лица, животных, плоды. Маргиналии служат своего рода разрядкой и для художника, словно уставшего придерживаться заданного канона, бегло и бессознательно набрасывающего изображения на свободных полях блокнота, и для зрителя, отвлекая его от классической выверенности, и демонстрируя ему иную, более вольную картину мира. Пикассо, действительно, вольно обходится с пространством, пропорциями, ракурсами, представляя их зрителю вне ученой правильности. Так, к примеру, Эвридика (Книга X), укушенная змеей, оказывается увиденной одновременно с разных ракурсов, словно олицетворяя понятие «метаморфорза». Как, впрочем, и от других иллюстраций возникает впечатление постепенных превращений. Собственно, и у Овидия метаморфозы происходили не мгновенно. Однако у Пикассо это состояние удивляет, поскольку офорты часто насыщены активным движением. Во многом композиции иллюстраций включили в себя мотивы графики и живописи Пикассо, которые будут разрабатываться и в дальнейшем. При этом «воображаемая античность Пикассо»⁵, его реальные переживания и опыт оказываются плодотворно совмещенными с «языческой Библией». Так, исследователями замечается, что в одной из иллюстраций к книге X художник изображает порыв бегущих наяд, нимф водной стихии, как раннее у современных купальщиц, или танцовщиц, схватка борцов (книга XII) может напомнить представление бродячего цирка или пляжную забаву, две обнаженные женщины (книга XIII), словно явившиеся из поэзии Сафо, отсылают к портретным зарисовкам Мари-Терезы Вальтер, подруги художника в ту пору, и ее сестры. Однако такие заключения о слиянии «прошлого с настоящим» следует производить с определенной долей условности. Все же в иллюстрациях к книгам IV, V, VIII, IX, X, XI совершенно определенно просматривается стремление Пикассо «мизансценически» соответствовать литературному содержанию. В других же он словно раздвигает рамки повествования, или, точнее, фокусируется на моментах, не обозначенных вербально. К примеру, он избирает в сюжете о Девкалионе и Пирре момент, не прописанный драматургически, – фигуры спасшихся после потопа праведных супругов показаны вместе с ребенком, переплетенными друг с другом (при этом принцип

⁵ Крючкова В.А. Пикассо: от «Парада» до «Герники». М., 2003. С. 235.

анатомической инверсии сохраняется, а потому в композиции оказывается фрагмент «неучтенной» фигуры).

Несмотря на то, что фигуры персонажей, включенных в рамки, композиционно подчинены принципу «компактности», а потому, заполняя собой все поле, оказываются в экстатически напряженных позах, лица их словно не затрагивают эмоции, черты не искажаются, они остаются классически идеальными. И в этом уже Пикассо следует не столько автору поэмы, а именно эстетическим принципам классики.

Легко можно проследить сюжетные переключки «Метаморфоз» с «Сюитой Воллара», формально не связанной с иллюстрированием.

«Сюита Воллара», центральная графическая серия творчества художника в 100 листов, была создана по заказу Амбруаза Воллара с 1930 по 1937 год. Наименование этого графического собрания оказывается предельно точно, ибо, как и в музыкальной сюите, общее произведение здесь состоит из самостоятельных частей, не предполагающих «цепную реакцию». Но, как и в музыкальном оригинале понятия, эти части сцеплены единым авторским замыслом, который в случае Пикассо инспирируется его лирическим даром, его творческой волей, интеллектуальными проблемами, волновавшими его постоянно, и находившие разрешения «здесь и сейчас». Вовсе не противореча друг другу, а именно в составе изобретательных комбинаций составляющие стереоскопическую оптику. И в большинстве листов в этих процессах его давние знакомцы, боги и герои, использовались для отражения «человеческой комедии». Даже в тех листах, где не «играют» персонажи, которых можно назвать «погречески», легко обнаруживают себя образы, связанные с классикой. Это свойство, как своеобразная художественная привычка, распространилось и на «Сюиту Воллара», листы которой⁶, даже не вызывающие на первый взгляд ассоциаций с некими античными сюжетами, по-приятельски заполнили фрагменты, которые так или иначе связаны воспоминаниями с ними. Если учесть, что хронология расположения листов соблюдалась (многие листы датированы даже определенными днями), значит, все вместе они представляют собой отражение систематического погружения Пикассо в этот период в ставшую родной ему стихию античных образов.

Впрочем, даже первый взгляд обнаруживает отсылку к классике: художник рисует большую часть персонажей обнаженными. В них постоянно происходит содержательная инверсия (тому очень

⁶ сделанные в смешанной технике, в технике офорта, сухой иглы, акватинты, мягкого лака, резцовой гравюры.

способствует и гибкая линия, тонкой нитью оконтуривающая равно и фигуры и предметы). Среди сорока шести офортов, посвященных теме «Мастерская скульптора», естественно, возникают сюжеты из мифа о царе Кипра и знаменитом скульпторе. И большая часть этих персонажей пребывают в состоянии протяженной сосредоточенности наблюдения.

Иллюстрации Анри Матисса, Марка Шагалла, Андре Массона, Ханса Эрни к «Одиссее» вполне отвечают понятию *Livre d'artiste* (книга художника). Сцены из «Одиссеи» Матисса (1935 г.) были использованы в качестве иллюстраций к «Улиссу» Джеймса Джойса для издательства *Limited Editions Club*. (Писатель, не получив ответа художника, как изображение соотносится с его собственным текстом, словно спохватился и отказался подписывать часть листов⁷). Во многом стилистика изображений словно инспирирована графическими сериями Пикассо, правда, тонкая изящная линия была свойственна почерку самого Матисса, так что трудно говорить о непосредственном влиянии. Матисс обходится без рамок, но так же как его «друг-враг» Пикассо заполняет обнаженными фигурами все изобразительное пространство. Динамика поз подчеркнута энергично наложенными пятнами теней. Сюжеты и их интерпретация выбираются в соответствии с присущим Матиссу пристрастием к «синтетическому» изображению анатомических форм, в самой эффектной динамической или эротической вычурности которых нет места брутальности.

Из греческой мифологии, ставшей питательной средой для великих литературных произведений, два героя – зрелый муж Одиссей и юноша Ясон притязают на олицетворения великих «путешественников». Странствия Одиссея – синоним, аллегория и символ дороги к дому. Плавание Ясона и его команды за золотым руном в страну Эю (Колхиду) – синоним пути к великой цели и в результате к установлению справедливости. (Замечу в скобках, аргонавты были представительней командой Одиссея, среди членов которой царь Итаки лидировал абсолютно, среди аргонавтов же – славнейшие – в том числе Геракл, Диоскуры, Орфей, крылатые сыновья Борея Зет и Калаид, Мелеагр, Пелей, Телеамон и другие). На обоих путях героев – Одиссея и его спутников, Ясона и его спутников – подстерегали головокружительные приключения, непреодолимые препятствия, стихии, в преодолении которых помогали мистические или божественные силы. По

⁷ И в дальнейшем на тот же вопрос других заинтересованных лиц художник искренне отвечал: «Я его не читал», точно определяя источник своего вдохновения – «Одиссею» Гомера.

насыщенности действием древнегреческие мифы и их литературные модификации вполне могут соперничать с сегодняшними «actions».

Но если наши пассионарии достигли искомым целей, мы с вами оказываемся лишь на пути к толкованию символики обеих сюжетов, унаследованных культурой XX века и придавших им свои смысловые обертоны. Особенностью интерпретации аргонавтики XX века во многих значимых художественных произведениях «на тему» является отсутствие действия как такового. На рубеже XIX-XX веков мотивы плавания за золотым руном включил в свою иконографию символизм, не только западно- и центральноевропейский, но и российский⁸. Возникает особое ощущение томительного ожидания реальных грядущих странствий, которое в период «предчувствия» эксплицируется в некое «внутреннее путешествие». Мировые войны и революции XX века, не раз перекраивавшие карту мира и определявшие маршруты мощнейших вихрей людских потоков, оказываются своего рода пострефлексией на уже предчувствованное. При этом, совершенно очевидно, что «литературные» дороги, прощания и встречи перед новыми разлуками в символистском контексте оказываются вовсе не связанными с нравственными ориентирами персонажей, «строительством» судьбы. Можно вспомнить, что слова «поступить» и «поступок» однокоренные, и тем не менее живопись символизма, представляет «аргонавтов» «застигнутыми» не столько в действии, сколько в сосредоточенном самоуглублении.

Отметим, что символистская «пассивность» Орфея оказывается унаследованной от «пленников красоты» – салонных академистов. Французские академики демонстрируют поэта и музыканта, «умирающего» на заботливо подстеленных драпировках в окружении гирлянды изящных менад, или мечтательно созерцающего лунное небо (Франсуа Луи Франсэ «Орфей», 1663, музей Д'Орсе). По поводу полотна Эмиля Леви «Смерть Орфея» (1666, Д'Орсе) речь не может идти не только о символичности интерпретации сюжета, но даже об иллюстрации кровавой мифической истории с растерзанием бедного певца. Художник оставляет зрителю возможность самому воспроизвести в воображении ужасную сцену, вкладывая в руки одной из «прелестниц» серп. И все же надо обладать воображением особо возбужденным, чтобы интерпретировать представленную сцену как «кровавую» (Р. Розенблюм). (Совершенно очевидно, что «грациозность» упомянутых

⁸ Подробней см.: *Геташвили Н.* «"Новые аргонавты", или тема "внутреннего путешествия" в западноевропейской живописи XX века» Научно-аналитический журнал «Пространство культуры» №3, 2011.

персонажей в большой мере подчинена правилам светского «хорошего тона».) Но совершенно справедливо этим же автором замечено, что Гюстав Моро – будущий лидер молодого поколения символистов, представляя на том же Салоне 1866 года полотно «Орфей», оказывается провозвестником «зачарованного безмолвия», заразившего живопись 1890-х годов, и в следующем столетии – «сомнамбулического мира» (выражение Андре Бретона), мира метафизики и сюрреализма – одних из центральных художественных направлений прошлого столетия. Отметим к месту, что в отличие от подобной интерпретации, Пикассо в своем первом варианте «Гибели Орфея» (3.09.1930) для «Метаморфоз» насытил композицию поистине неистовым движением, а формы приблизил к кубистической трактовке, впоследствии нашедшей применение в «Гернике».

Отстраненность от реального окружения и психо-эмоциональная проекция на глубокое самопогружение становится главной характеристикой символических образов.

«Принципиальная установка символизма на преобразующее-созидательное начало, в отличие от миметического пафоса реализма и импрессионизма»⁹ делает естественно актуальной для своего времени тему латентного путешествия. Более того, в этой декадентской неподвижности (особенно зримой в сюжетах о великих путешествиях), исследователями усматриваются истоки авангардного мышления.¹⁰

Иератически недвижимый, девически нежный Ясон и юная кудесница Медея у Гюстава Моро составляют словно единое тело о двух головах, причем образ героя-эфеба наделен явственными чертами андрогинности. Отметим, что такое «прочтение» только спустя десятилетия получит свое программное толкование. Декадентская «эра андрогина»¹¹ представляет героя как аполлоновское существо, противостоящее природе и наделенное высоким интеллектом. В искусстве протагонистов художественного мира XX века, метафизиков и сюрреалистов, андрогинные образы «эксплуатируются» часто и многовариантно, поддержанные идеей «промежуточности», с одной стороны, и томительного стремлению к целостному совершенству, с другой¹². Во многих произведениях мы обнаруживаем

⁹ Сарабьянов Д.В. Модерн. М, 2001, с. 70.

¹⁰ Среди последних работ отметим: Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006.

¹¹ Выражение Альбера Семена (1858—1900), французского поэта, первоначально близкого символистам.

¹² М. Гарбери, автор аннотации к холсту «Двое обнаженных» (1926) Де Кирико, задается вопросами: «Что это? Кастор и Поллукс, Диоскуры, как называли братьев

самососредоточенных персонажей, чья душевная и духовная энергия ориентирована центростремительно, а вовсе не во вне. Они, чья ощущаемая одержимость не проявлена в действии, и становятся архетипичными для художественных наследников символизма.

Меланхоличная статика, символическая созерцательность в теме путешествий естественно обнаруживается в творчестве метафизиков. Отплытие и прибытие аргонатов становится одной из знаковых тем итальянского мастера Джорджо де Кирико. Причем именно с полотном «Отбытие аргонатов», написанном в Милане примерно в июне 1909 года, связывают завершение процесса художественной самоидентификации Де Кирико как нового «символиста», родоначальника метафизической школы, его отхода от символизма беклиновского толка. Функции античных персонажей в живописном мире де Кирико исследователями трактуются по-разному: от демонстрации иллюзорности до утверждения иллюзии единственной реальностью, от символов детских комплексов до образцов «неодолимого» общеевропейского культурного наследия. Но ни одна, даже самая яркая интерпретация, не может претендовать на завершенность.

Стоит согласиться с исследователями творчества Кирико, которые усматривают в этом полотне особую ноту «средиземноморского» лиризма, «уловленного» Ницше в его словах о спящих пространстве и времени¹³.

Stimmung (термин любимого художником Ницше) – вот главное, что стремится зафиксировать в своей живописи Кирико. И «состояние»

Де Кирико – Джорджо и Альберто Савинио? Гермафродит, который слился со своей возлюбленной, нимфой Дианы Салмакидой? Нарцисс, образ двойной любви или юноша и его тень – тема «удвоения», столь дорогая мифам Новеченто, как в искусстве, так и в литературе?» («Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века». 2005. С. 110). Преданный адепт алхимии Де Кирико хорошо знал, что одним из распространенных символов этой «лженауки» является фигура андрогинна и также, как и его брат А. Савинио, придавал гермафродитизму не общепринятое значение клинической патологии, а «метафизическое» – знака ускользающего от объективизации смысла, образа целокупности противоположностей.

Еще одна поясняющая цитата: «Напомним также, что «первосущество» многих экзотических и первобытных верований гермафродитично, что гностикам было свойственно представление о едином существе – «отце-матери», и что алхимики представляли Меркурия в виде гермафродита» (Юнг К.Г. О современных мифах. М., 1994. С. 49-50).

¹³ *Baldacci Paolo, Roos Gerd. De Chirico. Venecia, 2007. P.162.*

здесь инспирировано скорее переливами отстраненно/остраненных переживаний о путешествии, нежели им самим.

Две основополагающие культурные традиции европейского мира достались XX веку – христианская и античная. Даже немногие вышеприведенные примеры позволяют утверждать, что поэмы Гомера и Овидия, эллина и римлянина, остались для ряда выдающихся мастеров модернизма «вечными ценностями», неиссякаемыми источниками сюжетов и толкований.

Nina Getashvili

HOMER AND OVID IN THE INTERPRETATION OF EUROPEAN ARTISTS OF XX CENTURY

The following article lists several examples of western modernist artists of the XX century (Pablo Picasso, Henri Matisse, Giorgio de Chirico) referring to ancient literature sources based on mythology. The aforementioned examples let us assert that the poems of Homer the Hellene and Ovid the Roman have proven to be an essence of timeless values - an endless source of inspiration, subjects and interpretation.

**ОБРАЗ ПЕТРУШКИ В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ ДЯГИЛЕВСКИХ
СЕЗОНОВ И СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ИСКУССТВА
(живопись, раек, современная поэзия)**

Образ Петрушки - любимого действующего лица русских народных праздничных гуляний и его различные проявления, представляет научный интерес. Простой тряпичной кукле размером с обычную перчатку, с наспех вырезанной деревянной головой, грубыми и атипичными чертами лица, простоватыми манерами, но с унаследованными от «родителей» задиристым языком, острым умом и смекалкой, выпала долгая, длиной в несколько столетий, жизнь. И здесь она сумела исполнить интересную и важную роль «завязки» для некоторых явлений русской культуры, прочной стыковки между ними, различными культурными слоями и периодами развития. И, насколько нам известно, один из наиболее ярких и показательных моментов этого процесса, пришедшийся на рубеж XIX-го и XX-го веков и связанный, в частности, с деятельностью организаторов и участников парижской антрепризы С. П. Дягилева - театрального и художественного деятеля, одного из организаторов художественного объединения и журнала «Мир искусства», - недостаточно освещен и оценен по достоинству.

Сергей Павлович Дягилев (1872 - 1929) был, по определению его друга и единомышленника Александра Бенуа, «гениальным выразителем пресловутой «славянской души», ... неугомонным дерзателем, своеобразно соединявшим в себе черты Дон Кихота с чертами больших меценатов прошедших веков и с чертами деятеля американской складки.»¹. Идея проведения французского турне возникла у него из вполне понятного желания поддержать многих русских художников, которые в условиях социально-исторической обстановки в России начала нового века оказались в стесненном материальном положении. Такое мероприятие, предпринятое пусть даже из очень благородных побуждений, скорее всего, прошло бы незамеченным на фоне бурной общественной жизни, если бы его инициаторы и исполнители, художники объединения «Мир искусства» и целый ряд деятелей русской музыки, театра, художественной критики, изначально ни ставили бы себе целью «познакомить Европу и в первую голову Париж с тем, чему

¹ А.Н.Бенуа. Дягилевская выставка. в кн.: Александр Бенуа размышляет... Вступительная статья и комментарии И.С.Зильберштейна и А.Н.Савинова. М., 1968г., с.500

(они – В.К.) поклонялись на родине и чему ... посвящали ... творческие силы, и показать нечто, возвращенное в далекой России.»² Гастрольный показ спектаклей русских оперы и балета, триумфально прошедших в театре «Шатле» и Grand Opera в Париже и позднее получивших название «Русских сезонов 1908 – 1929гг.» (известных еще как «Русские балеты Сергея Дягилева» с 1911г. и «Русские балеты Монте-Карло» с 1924г. – В.К.), предварялся выставкой современной живописи и скульптуры 1906 года в Парижском Осеннем салоне, несколькими месяцами позднее повторенной с небольшими изменениями в Берлине и Венеции, и «Историческими русскими концертами» 1907 года, как бы слегка приоткрывшими заинтригованному европейскому зрителю неожиданную многогранность, широту возможностей и своеобразное очарование русского искусства. Вскоре, 6-ого мая 1908 года, последовал ошеломительный показ оперы «Борис Годунов» – бессмертного творения Модеста Мусоргского, Федора Шаляпина и Александра Головина, чьи имена еще долго были у всех в умах и на устах. Еще через год, в 1909-м, в программу Сезонов впервые были включены балетные спектакли, и их триумф затмил успех оперных постановок. Эти «спектакли–празднества» – по определению Жана Кокто – «привели в экстаз» публику и «потрясли Францию.»³ Подобное потрясение, воспоминания о котором живы и актуальны в европейской художественной среде по сегодняшний день – было предопределено самой задачей, сформулированной С.Дягилевым и в совершенстве исполненной всеми остальными. Однако, сформулировать задачу и определить цель – это, в лучшем случае, половина дела. И подтверждение тому, что гораздо более существенны и ценны средства для решения поставленной цели и достижения нужного результата, возможно получить на примере деятельности сотоварищей С.Дягилева по французской антрепризе.

В европейской опере и балете всегда были и замечательные композиторы, и балетмейстеры и хореографы, и исполнители. Значит, глубочайшая причина сенсационного успеха дягилевской антрепризы заключалась не просто в непревзойденном таланте и мастерстве или в глубокой увлеченности любимым делом или в этакой «экзотичности» ее авторов и исполнителей, тем и сюжетов, а в чем-то еще.

Нам думается, что залог подобного успеха был заложен в методике решения выдвинутой задачи, впервые осознанно и целенаправленно разработанной и эталонно – и потому, очевидно, неповторимо –

² Там же, с.505

³ Цит. по кн. М.Н.Пожарская. Русские сезоны в Париже Эскизы декораций и костюмов 1908-1929 М., 1988г., с.12

достигнутой. За основу этой методики участники дягилевской антрепризы взяли новаторскую идею взаимодействия и содружества всех выразительных средств театральной сцены, (разумеется, расширив ее и подняв до уровня стилистического единения и синтеза всех искусств в целом, а не только необходимых для той или иной постановки – В.К.), позаимствовав ее у теоретика хореографического искусства Жана Жоржа Новера /Noverre/ (1727-1810) – балетмейстера и реформатора французского театра XVIII-го века, выделившего балет в самостоятельный вид сценического искусства. Он, основываясь на положениях эстетики французского Просвещения, утверждал, что содержание спектаклей необходимо раскрывать в драматически выразительных пластических образах: «Хорошая музыка должна живописать и говорить, а танец отзываться на нее ... только когда декорация будет приспособлена к костюмам, а костюмы к декорации, очарование спектакля может быть полным.»⁴ Обращения самих французов (руководителей «Художественного театра» Поля Фора и театра «Творчество» Люнье По, пригласивших для оформления своих постановок Мориса Дени и Тулуза Лотрека – В.К.) к преобразующему принципу своего гениального соотечественника, оказавшиеся, как известно, неразработанными и единичными, да и то сделанными через сто с небольшим лет, и потому остались незамеченными, как осталась недопонятой, всего лишь рекомендацией, и сама мысль Ж. Новера об использовании на театральных подмостках возможностей синтеза разных видов изобразительного искусства. В результате неумения выразить особенности драматургии, режиссерского замысла, вследствие ремесленнического преломления игры актеров сквозь низкопробные декорации и костюмы, которые в большинстве своем не были никак взаимосвязаны с раскрытием внутреннего содержания ролей, западно-европейский театр к началу XX-го века переживал состояние кризиса и творческого упадка.

Секрет беспримерного успеха русских заключался именно в тонком умении достигнуть целостности и взаимосвязи всех компонентов сценического действия. Здесь и появляется то новое, что касается и формально-содержательного аспекта и принципиального подхода к выражению этого содержания и разработки этой формы. Для европейского театра, в целом, и французского, в частности, было совершенно ново и необычно то, что, во-вторых, в Русских сезонах декорации и костюмы создавались по эскизам одного и того же

⁴ Слонимский Ю. Вступительная статья к кн.: Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.-М., 1962г., с.6

художника и, в-третьих, что автор этих эскизов, как и их исполнитель, были большими живописцами, профессиональными художниками, а не простыми мастеровыми и ремесленниками-декораторами, как было принято со времен появления театральной декорации. «Поистине поразительно, что для открытия этого принципа понадобились целые века. Причина этой общей гармонии элементарно проста – все дело в том, что один и тот же художник исполняет эскизы декораций и рисунки костюмов. Наконец, ... такие прирожденные декораторы, как Бакст ..., Бенуа ..., Рерих ..., Головин, – не только художники, но и поэты.»⁵

Но самым главным – и именно это во-первых – стал отказ от принятой в театре «системы иллюзии» (используя определения А.Н.Бенуа –В.К.) реальности пластики и пространства, классическим примером которого можно считать (вновь словами А.Н.Бенуа –В.К.) «магию и волшебство»⁶ одного из выдающихся художников-декораторов, итальянца Пьетро Гонзаго (1751–1831), с конца XVIII в. работавшего в России. Последний добивался иллюзии объемности благодаря великолепному знанию законов перспективы и мастерскому владению формообразующими возможностями цвета и светотени.⁷ Новаторская идея гармонического единства драматургии и музыки, танца, пластического решения и, непременно, художественного оформления, блестяще осуществленная в нескольких спектаклях антрепризы (в числе которых был и балет «Петрушка» –В.К.), стала волшебным ключиком к успеху начинания Сергея Дягилева и его единомышленников. «Революция, которую мы произвели в балете, касается, может быть, менее всего специальной области танцев, а больше всего декораций и костюмов. Французы с изумлением впервые узнали от нас, что декорация не должна давать иллюзии природы или обстановки...».⁸ К осмыслению и преподнесению сюжета посредством единения музыки и танца и совершенной театральной декорации (читай

⁵ Водуайе Жан. (Из отзывов французской критики.) Цит. по кн.: А.Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М., 1960г., с.92

⁶ А.Н. Бенуа. Русские художники. Константин Коровин. По поводу его юбилея в кн.: Александр Бенуа размышляет... Вступительная статья и комментарии И.С. Зильберштейна и А.Н. Савинова. М., 1968г., с.211

⁷ Павловск. Дворец и парк. Сост. Альбома А.М. Кучумов, М.А. Величко. Л., 1976г.

⁸ Дягилев С.П. Еще раз о балетных итогах. – в кн.: Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х тт. Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М., 1982г., т.1., с.214

– «узко-живописное прельщение красок»⁹ – В.К.), эмоционально и убедительно воплощающей стиль и особенности изображаемой эпохи, стремились и сами авторы и исполнители, и ставили во главу угла как критики–очевидцы, так и критики нынешние. Современный исследователь балета В.Красовская отмечает: « Живописно – драматургическая основа определяла образ спектакля. Музыка и танец вступали в содружество, чтобы служить драме и живописи как главным компонентам балетного действия.»¹⁰ И потому отныне русские хореография и театральная живопись, будучи представляемы Западу, стали эпохальными, особенно для возрождения умирающего европейского балета. «Неотразимое воздействие (русского балета со всеми его составляющими – В.К.) испытали на себе не только выродившийся европейский балет, но и драма и опера, живопись и вагнеризм, поэзия и музыка.»¹¹

Как отмечает М.Н.Пожарская, в постановках антрепризы с самого начала современников «поражало бесконечное богатство костюмов, вкус и фантазия, с какой художники использовали материал искусства, восхищала живопись декораций, написанных живой и свободной кистью.»¹² Однако не во всех постановках художникам–оформителям удавалось добиваться гармонического равновесия между такой красочностью живописи и музыкой, хореографией, актерским исполнением и даже драматургией действия. Театральная критика того времени, называя цвет и краски «опасными джинами», отмечала нарушение баланса выразительных средств в их сторону и пеняла постановщикам русской антрепризы за «пышность и чрезмерный блеск зрелища.»¹³

Балет «Петрушка», созданный Дягилевым, Стравинским, Фокиным, Нижинским и Бенуа для сезона 1911 года и названный именем популярного героя русских народных гуляний и масленичных представлений, явился совершенным примером идеального понимания и идеального соблюдения искомой гармонии. Внешне эта идеальность

⁹ А.Н.Бенуа. Русские художники. Константин Коровин. По поводу его юбилея в кн.: Александр Бенуа размышляет... Вступительная статья и комментарии И.С.Зильберштейна и А.Н.Савинова. М., 1968г., с.211

¹⁰ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. 1.Хореографы. Л., 1971г., с.340

¹¹ Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.-М., 1962г., с.71

¹² М.Н.Пожарская. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1909-1929 М., 1988г., с.14

¹³ Там же., с.18

была достигнута легко и изящно, как бы играючи, но за ней стоял упорный труд, колоссальный опыт, четкое понимание задачи, а главное – своеобразное, почтительное, трепетное и утонченное восприятие театра. И благодаря этому он, будто мановением волшебной палочки, покориł европейских знатоков и почитателей театра. « «Петрушка» – самое целостное и глубокое создание Русских сезонов, в котором наиболее полно воплотились стремления насытить танец человеческим содержанием, возвысить балет до подлинной музыкальной драмы, связать единым эмоциональным ощущением все компоненты сценического произведения.»,¹⁴ как справедливо считает М.Пожарская.

Балет «Петрушка», особенно после спектаклей сезонов 1909 – 1911 годов «Клеопатра», «Сильфиды», «Павильон Армиды», «Карнавал», «Жизель», «Ориентали», «Шехерезада», «Нарцисс», «Призрак розы» был вторым после «Жар –птицы», не считая фрагментарных показов русских танцев в «Пире» и «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь», полномасштабным обращением к национальной тематике. «Жар–птица» – неповторимое творение Игоря Стравинского, Михаила Фокина, Александра Головина и отчасти Льва Бакста – показывала прекрасный мир русской сказки, полный невероятных чудес и неземных очарований, однако, так или иначе, характерных для сказки вообще. Балет «Петрушка» стал, по сути, первой полноценной демонстрацией особенностей русской национальной культуры. Выбор Дягилевым именно этого персонажа, образ и действия которого должны были поведать западному зрителю нечто специфически русское, главным героем постановки, оказался безошибочным и оправданным во всех аспектах. Самое очевидное и простое объяснение подобного выбора – это наличие аналогий с французским Полишинелем, неополитанским Пульчинеллой, немецким Касперле и Гансвурстом, испанским Доном Кристобалем и английским Панчем, определяемых архетипическими чертами характеров и потому делающих все балетное действие понятным и доступным без дополнительных усилий. Все последующие объяснения более глубинные. Образ Петрушки своими корнями уходит в славянскую действительность языческого и раннехристианского периодов и базируется на культуре скоморошества, тем самым обретая сугубо национальную основу, со своей спецификой и особенностями. Общеизвестно, что скоморохи, сконцентрировавшие в себе самобытное, народное начало, происходили от древнеславянских волхвов, наделенных всевозможными неординарными способностями врачевателей и ведунов – носителей каких-то колдовских черт и

¹⁴ Там же, с.21

специфических познаний в человеческой психологии, что они успешно использовали вначале в каких-то обрядовых действиях, а потом, в преобразованном виде, - в коротеньких показах на забаву публике. Так возникает многоцветный клубок языческих проявлений, который они протащили в русскую действительность раннего средневековья и который они же тогда и позднее, постепенно переплетая с явлениями нового времени, сформировали в огромный пласт русской культуры. Скоморохи, ко времени расцвета их культуры в XVI–XVII вв., уже давно разделились на оседлых и «походных»,¹⁵ переходящих с места на место с разнообразным репертуаром, в котором, тем не менее, наиболее удававшиеся исполнителям и любимые публикой представления занимали ведущее место. С полем деятельности первых – с народными игрищами и праздничными гуляньями – связывается зарождение и становление одной из ветвей русского народного театра – театра живого актера. Вторые создавали мобильные формы театра, позволяющие давать представления в любых условиях и без предварительной подготовки. Таковыми были медвежья потеха, «Петрушка» и раек - еще один вид ярмарочного представления, когда публике демонстрировали различные картинки в небольшом ящике через два отверстия с увеличительными стеклами и сопровождали этот показ раешным стихом (акцентный стих с парной рифмовкой, которым произносились так же диалоги между петрушечником и шарманщиком в «Петрушке» –В.К.). Важнейшей особенностью творчества «походных» артистов стало соединение в одно целое традиционных фольклорных типов и неких необычных черт. Такой скорее осознанный, нежели случайный «союз», - особенно при наличии идущего от традиции ряженья условия изменения внешности с помощью масок, одежды и прочих аксессуаров, постепенно превратившегося в драматическое действие, - содержал огромные возможности для воздействия на публику. Одна из таких возможностей реализовалась в виде довольно быстрого формирования профессионального «инструментария». «Необычное – необходимое условие для возбуждения внимания зрителей. Традиционное – использование знакомой канвы, всего созданного ранее, форм юмора, сатиры, пародии и гротеска – столь же необходимое условие для того, чтобы быть понятным и принятым зрителями.»¹⁶ Подобное соединение, а так же народность основ культуры тех и других скоморохов не могли не привести к выработке социально-критического содержания

¹⁵ Термин приводится А.А.Белкиным в исследовании истории возникновения и деятельности русских скоморохов.: Русские скоморохи. М., 1975г., с.110

¹⁶ А.А.Белкин. Русские скоморохи. М., 1975г., с.117

представляемых действий, что, безусловно, не могло не выразиться в предпочтении определенных тем и любви к конкретным персонажам, первым в числе которых был Петрушка – участник пародийно-сатирических сценок. Это были сценки обучения солдатской службе, лечения, сценки торга с цыганом о беззубой лошади, с шавочкой, с квартальным, с «барашком» и т.д. Еще одним результатом реализации возможностей воздействия на публику явилось озвучивание скоморохами «злобы дня», права на которое все остальные «артисты» были лишены почти всегда и везде. Как отмечают авторы исследования «Смеховой мир» Древней Руси: «Смех...был сопряжен с особым самовозрастанием темы... Смеховой мир, становясь действительностью, неизбежно перестает быть смешным. Поэтому, ... чтобы сохраниться, имеет тенденцию ..., делиться надвое.»¹⁷ Нельзя не принять основополагающий вывод, который приводит на этом основании Н.М.Федь: «Для древнерусского смеха характерна ... направленность на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия.»¹⁸

В справочной литературе существуют ставшие классическими определения и пояснения значения слова «Петрушка». Например, у В.И.Даля: «Петрушка - прозвище куклы балаганной, потешника и остряка...Зовут Петрушкой также весь шутовской, кукольный вертеп.»¹⁹. У С.Ожегова: «Петрушка - 1.главное комическое действующее лицо в народном русском представлении. 2. нечто нелепое, странное, смешное.»²⁰. Советский Энциклопедический Словарь поясняет: «Петрушка - главный персонаж русских народных кукольных представлений – неунывающий, непобедимый герой, защитник слабых и угнетенных»²¹. Большая Советская Энциклопедия рассказывает: «Петрушка – главный персонаж русских народных кукольных представлений. ... Петрушка нередко фигурирует и в лубках 18в. ... В них (представлениях –В.К.) принимали участие два человека: один играл на шарманке (ранее на гусях, гудке) и участвовал в диалоге, другой из-за ширмы показывал кукол, держа в правой руке Петрушку и на левой поочередно его партнеров. ... Пьеса состояла из юмористических бытовых сценок и диалогов сатирического характера. ...Об идейно-политическом значении представлений Петрушки говорит Н.А.Некрасов

¹⁷ Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976г., с.148

¹⁸ Н.М.Федь. Искусство комедии или мир сквозь смех. М., 1978г., с.31

¹⁹ В.И.Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.,1882г. переиздание М.,1980г. с.106

²⁰ С.И.Ожегов. Словарь русского языка.П/р.Н.Ю.Шведовой 20-е изд., М.,1988г., с.417

²¹ Советский Энциклопедический Словарь. Гл/ред. А.М.Прохоров. Изд.4 М.,1988г., с.999

в поэме «Кому на Руси жить хорошо»: «Комедия не мудрая, однако и не глупая, хожалому, квартальному не в бровь, а прямо в глаз!»²² Уже они предполагают объяснение еще одного прозвища задиры и балагура-острослова, сыплющего присказками и прибаутками Петрушки – Петр Иванович Уксусов, в котором ярко выразались любовь и уважительное отношение к нему малоимущих слоев общества, основных почитателей сцен с его участием, разыгрываемых на ярмарках и в балаганах. Определенная выборочность сюжетов и направленность внутреннего содержания сценок из «Петрушки» привели к выработке и отточенности конкретных личностных качеств этого героя, это – прежде всего, неудобные церковным и гражданским властям бесстрашие, стойкость, неутомимость и нескгибаемость, что сделало его персонажем почитаемым и популярным, несмотря на грубые манеры, невоспитанность и кривляние, писклявый, «металлический», далеко слышный голос и некрасивую внешность. Нахождение Петрушки-скомороха в ряду родственных «шута – дурака – юродивого», высказывающих, разумеется, по-разному, любую правду, нелицеприятную критику и делающих предсказания, сделало его героем непобедимым и бессмертным. Бессмертным не потому только, что он, как действующее лицо, погибал в конце одного представления и вновь появлялся в начале другого, но и потому, что самым излюбленным и необходимым средством выражения для него был смех, который, по утверждению академика Д.С.Лихачева, «заключает в себе разрушительное и созидательное начала одновременно».²³ Использование скоморохами в качестве трагикомического начала очистительного смеха, явившегося чудодейственным способом перерождения человека после нравственного разрушения и духовного катарсиса, переносило это возрождение и на образ самого Петрушки.

Еще одно объяснение обращения к образу Петрушки обусловлено его взаимосвязью с театром, в постановках которого участвовали реальные актеры, появлению и формированию которого содействовали эти сцены с участием куклы Петрушки. Синкретичность этого персонажа, его умение делать все – говорить, петь, плясать и всячески выражать необходимые по сюжету чувства, – превратили его как бы в символ, если не самого русского театра, то хотя бы импульса к его зарождению.

²² Большая Советская Энциклопедия. Гл/ред. Б.А.Введенский т.32 ПАНИПАТ-ПЕЧУРА Второе изд. Государственное научное издательство «Большая Советская Энциклопедия», 1955г., с.624-625

²³Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976г., с.3

Эволюция образа Петрушки от персонажа балаганной перчаточной куклы до героя «классического» (то есть когда его роль исполнял живой актер) театра, в том числе, балетного спектакля, примечательна в связи с проблемой, к изучению которой обращена данная статья. Наивысшей точкой этой эволюции стал образ Петрушки в одноименном балете парижского сезона 1911 года. Именно здесь, как бы продолжая духовную связь с культурой русских скоморохов, соединивших в единое целое фольклор и сатиру (соединение традиционного и необычного –В.К.), произошло сложение привычных характерных черт предыдущих образов Петрушки с особенностями новыми, произошел переход от образа ершистого, острого, непримиримого - к образу романтическому, непривычно глубокому и трогательному. Это в значительной степени соответствовало также эстетической программе «Мира искусства». С одной стороны, в этом герое присутствовала изначальная колкость, «мастерство глума» и речевого комизма, связанные, как заметил А.Белкин, еще и с образами «рукописной» демократической драматургии XIX в. – гаера и райка.²⁴ С другой стороны, в нем стали проявляться качества, продиктованные тонкими эмоциями и переживаниями. Такое соседство должно было выигрышно подчеркнуть оба ряда качественного спектра и, тем самым, выявить краеугольное положение эстетики «Мира искусства» - создание нового отношения к действительности «путем пересмотра серии забытых мирозерцаний.»²⁵ Возможность интерпретации искусства прошлых эпох как призм для восприятия прошлого, настоящего и будущего, в чем именно, по мнению мирискусников, и заключалась «вся сила, вся будущность так называемого нового искусства»,²⁶ базировалась на мысли художника М.Врубеля (1856-1910) о «пересоздании» человека искусством. Мысли, которую в условиях исторической действительности начала XX-го века осознала вся русская интеллигенция. Михаилу Александровичу Врубелю, одному из немногих, удалось «иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами»²⁷ вечными, навеянными не жизнью непосредственно, а литературой и искусством, которые уже выработали формулу красоты и гармонии в прошлом, особенно, если эти последние были выдержаны в едином стиле, выражающем дух самой эпохи.

²⁴ А.А.Белкин. Русские скоморохи. М., 1975г., с.162

²⁵ М.М.Алленов, О.С.Евангулова, Л.И.Лифшиц. Русское искусство X-начала XX века Архитектура Скульптура Живопись Графика М., 1989г., с.425

²⁶ М.М.Алленов, О.С.Евангулова, Л.И.Лифшиц. Русское искусство X-начала XX века Архитектура Скульптура Живопись Графика М., 1989г., с.425

²⁷ П.К.Суздальев. Врубель. Личность Мироззрение Метод М., 1984г.,с.414

Художник, какое-то время состоявший в раннем объединении «Мир искусства», провозглашал: «Мы, Мир Искусства, хотим найти для общества настоящий хлеб!».²⁸ И почти так же, как его работы, представленные наиболее полно и, говоря словами Сергея Судейкина, находились в центре²⁹ выставки на Осеннем салоне 1906 года в Париже, точно так же, по мнению того же живописца С.Судейкина, Михаил Врубель был «началом начал современной живописи.».³⁰ Философское осмысление этим художником взаимосвязей окружающей действительности и искусства стало отправной точкой сразу для двух явлений в русском изобразительном искусстве, поэзии, литературе и музыке, проявившихся наиболее зримо и последовательно в творчестве представителей «Мира искусства» и «Голубой розы». Последние в «духовном и эстетическом бунте против экономических и эстетических установлений буржуазного века»³¹М.Врубеля, в его художественном мировоззрении ближе разглядели тонкое, возвышенно-романтическое и эстетическое начало. А большинство мирискусников избрало путь выявления негативных и отрицательных черт прошлого, сатирического и даже гротескового преломления минувших эпохальных периодов истории европейской и русской культуры как способ отказа от прямой социальной тенденциозности и сохранения через трезвую иронию категорий красоты, изящества, грациозности, которых современная им действительность и не предоставляла и не предполагала.

Любопытно, в связи с трактовкой образа главного героя постановки «Петрушки», состоявшейся 13 июня 1911г. на сцене театра «Шатле», отметить, что один из организаторов и идеолог «Мира искусства» - художник Александр Николаевич Бенуа (1870 - 1960), высокопрофессионально пользующийся приемом комического ретроспективизма, к решению вопроса в данном случае подошел от противного, точнее, от противоположного. Персонаж популярного в народе представления, изначально носившего острокритический характер, уже сам по себе, был смешным и ужасным одновременно. Его ролевые качества, многократно усиленные и даже гипертрофированные еще и уродливой внешностью, придавали и самому образу и всему театральному действию в целом звучание пародии и гротеска. И такой герой, оказавшийся единственным и постоянным «раздражителем»

²⁸ П.К.Суздаев.Врубель.Переписка.Воспоминания о художнике. Л.,1976г., с.24

²⁹ «Зал Врубеля был центром. И когда мы входили ...точно крылья томления нового искусства, рожденного в муках Врубеля, мучили и пленяли.» там же, с.296

³⁰ П.К.Суздаев.Врубель.Переписка.Воспоминания о художнике. Л.,1976г., с.296

³¹П.К.Суздаев. Врубель Личность Мировоззрение Метод М., 1984г. с.135

публики, сам ничего, кроме негативных ощущений, как бы и не вызывал. Исследователь творческого наследия Игоря Стравинского И.Я.Вершинина, обращаясь к балету «Петрушка», заметила: «Порой всю индивидуальную неповторимость образа Петрушки сводят к так называемой «кукольности», которая «регламентирует» формы его жизнеповедения, а человеческое начало, ожившее в нем – любовь, гнев, отчаяние, - механизмирует и превращает в карикатуру.»³² Автор сценографии и соавтор либретто к балету, А.Бенуа, называвший Петрушку «другом с самого детства»,³³ предупреждая подобное восприятие, ввел в действие еще один персонаж – Арапа, к которому уходит глупая Балерина. Изначально, в балаганно-ярмарочных (где господствовала атмосфера³⁴ раскованности и фамильярного равенства, особой формы взаимоотношений между людьми, какая, по мнению М.М.Бахтина, была на карнавале – В.К.) «Петрушках», как правило, в конце, разыгрывалась сценка «Танец с невестой» или «Свадьба с Акулиной», в которой поведение самого героя и его невесты было столь развязанным и скабрёзным, особенно в ранний период, что женщины и дети в обязательном порядке уходили с представлений. Введение же в драматургию балета Арапа и сравнение с ним главного героя выпукло продемонстрировало его незаметные до этого черты, ярко подчеркнуло неожиданную положительную составляющую образа всегда резкого и ироничного Петрушки и изменило традиционное восприятие его внутреннего содержания. Легким отголоском подобного воздействия стало также включение Арапа в число персонажей работы Сергея Судейкина (1882 – 1958) «Петрушка» 1915 года (бумага на картоне, смешанная техника) из собрания Музея русского искусства (коллекция проф.А.Я.Абрамяна). «Если Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря, - начала поэтичного, ... то «роскошный арап стал олицетворением начала бессмысленно-пленительного, ... незаслуженно-торжествующего.»³⁵ Петрушка в решении Бенуа, неожиданно и как-то вдруг ставший близким и понятным, волнующим глубиной своих чувств и трогательно-беззащитным, повел за собой Петрушку Фокина-Нижинского и Петрушку Стравинского. Ведущий балетмейстер и хореограф Русских сезонов,

³² И.Я.Вершинина. Ранние балеты Стравинского. М.,1967г., с.115

³³ А.Бенуа. Воспоминания о балете.–в кн.:Александр Бенуа.Мои воспоминания. т.2 М.,1980г., с.521

³⁴ М.М.Бахтин.Франсуа Рабле и художественная культура средневековья и ренессанса. М., 1990г.

³⁵ А.Бенуа. Воспоминания о балете.–в кн.:Александр Бенуа.Мои воспоминания. т.2 М.,1980г., с.522

Михаил Фокин «гениально нашел (характерность пластики – В.К.) для хореографического воплощения Петрушки.»³⁶ Вспоминая, что они (авторы и исполнители балета – В.К.) «...рассказали о страданиях Петрушки каждый своим языком»,³⁷ он признавал, что этим спектаклем им удалось в совершенстве изменить весь современный балет – русский и европейский. Вацлав Нижинский – балетмейстер, танцор и актер – неповторимый исполнитель роли Петрушки, со всей психологической глубиной раскрыл ранимую и тонкую душу внешне уродливого шутоксомороха. «Его прекрасное лицо, хотя оно и не было красивым, могло становиться самой впечатляющей актерской маской. В роли Петрушки он был самым волнующим существом, когда-либо появлявшимся ... на сцене.»³⁸ Композитор Игорь Стравинский, которому принадлежала не только музыка, но и наименование балета, вспоминал, что при сочинении «этого страшного отрывка (небольшой концертной пьесы для оркестра с солирующим роялем, соревнование между которыми превращает их из музыкальных инструментов в самостоятельные действующие персонажи, благодаря чему, по мнению И.Вершининой, «обычная техническая задача порождает целую художественную концепцию.»³⁹ К 1911 году Сергей Дягилев привлечет композитора к созданию хореографической драмы о смешном и несчастном герое и убедит его положить эту пьесу в основу 2-ой картины балета – В.К.) ...перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи ... я часами гулял, ... стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а следовательно, и моего персонажа ... Петрушка!»⁴⁰ Это было единственное произведение в его творчестве, в котором музыка пробуждала сочувствие к страдающему герою. Интересно, как отмечают музыковеды, что при ее создании композитор применил принципиально новый – полифонический, опирающийся на тембровый контрапункт, полиритмию и политональность, – прием, открывающий широкие пути для использования интонационно-выразительных возможностей тех музыкальных средств, которые до этого считались лишь вспомогательными. Но балет, несмотря на это, получил признание прежде в художественно-театральных кругах и только потом – в музыкальных. В авторитетном в художественной среде того времени

³⁶ И.Я.Вершинина. Ранние балеты Стравинского. М.,1967г., с. 114

³⁷ М.Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера. М.-Л., 1962г., с. 278

³⁸ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971г., с. 68

³⁹ И.Я.Вершинина. Ранние балеты Стравинского. М.,1967г., с.69-70

⁴⁰ И.Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963г., с.72

журнале «Аполлон» в статье Я.Тугендхольда высказывалось всеобщее мнение о «... замечательном достижении на поприще синтеза искусств. «Петрушка» - прежде всего живопись, музыка и пластика.».⁴¹ О безоговорочной творческой удаче постановки сезона 1911 года говорит и то, что А.Бенуа и М.Фокина позднее приглашали ставить «Петрушку» на сцене Мариинского театра и в Стокгольме. Общим постановкам так и не суждено было состояться, т.к. пришлось они на осень 1917 года, а в советское время «Петрушку» в той же «редакции» часто ставили на ведущих театральных подмостках.

Успех парижского «Петрушки», ставшего образцом в области синтеза искусств, и еще нескольких спектаклей Русских сезонов, был бы невозможен без того примечательного и чрезвычайно важного начинания, которое вновь возвращает нас к личности и творчеству Михаила Александровича Врубеля, который, как отметил А.Бенуа, «хотел и единственный, который мог состязаться с великими мастерами Ренессанса.».⁴² В своем постоянном стремлении (которое было для него настолько актуальным в 1890-х годах, что он писал в одном из своих писем: «Поиски мои исключительно в области техники ... остальное все сделано уже за меня, только выбирай.».⁴³ - В.К.) найти адекватные средства выражения красоты и гармонии, он обратился, - чему очень способствовало его пребывание в подмосковном имении Абрамцево С.И.Мамонтова и активное участие в фольклорных кружках и в оформлении спектаклей Частной оперы, - к различным изобразительным техникам и видам - станковым и монументальным, сценографии, иллюстрации, скульптуре, прикладным искусствам и народным ремеслам. Выработка синкретичности характера исполнения и невероятное расширение профессионального инструментария привели к выработке гибкости и многогранности его художественного языка, обогатившего формообразующее и смысловое содержание всего его творчества. Необходимость многосторонней развитости, умение русских художников начала XX века мастерски справиться с любой задачей, с равным совершенством выразить свое видение с помощью самых разных художественных средств, способность правильно, к месту, точно и смело использовать их «языковую» специфику, все это было выдвинуто Врубелем, привито и выработано, прежде всего, его примером и опытом.

⁴¹ «Аполлон», 1911, №6 с.74

⁴² Цит. по кн.:М.М.Алленов, О.С.Евангулова, Л.И.Лифшиц. Русское искусство X-начала XX века Архитектура Скульптура Живопись Графика М., 1989 с.425

⁴³ Врубель.Переписка.Воспоминания о художнике. Л.,1976 с.55

А практические шаги на этом пути становления синкретического начала и выработки синтетических принципов русского искусства конца XIX – начала XX века одним из первых, наряду с М.Врубелем, предпринял еще один русский гений – Константин Алексеевич Коровин (1861 – 1939), что, как известно, оказалось незаслуженно сдвинутым на второй план в оценке его творчества, которое по мнению А.Бенуа, «было самым передовым и самым европейским. Это был наш первый «импрессионист.»». ⁴⁴ Впервые именно К.Коровин в 1898 году на петербургских гастролях мамонтовской оперной антрепризы, по свидетельству того же А.Бенуа, «решительно покончил со всеми традиционными формулами декорационной «профессии» и... сумел приспособить свою «картинную» технику к покрытию сотен квадратных аршин ... Это было первое соединение костюмера и декоратора в одном лице, в результате чего получалась изумительная, до тех пор невиданная гармония.» ⁴⁵ Опыт сценографии московской Частной оперы, где «рядом с Шаляпиным ошеломили тогда Коровин и Врубель», ⁴⁶ за тринадцать лет до парижских Русских сезонов, обозначил конкретную дорогу к осуществлению той самой несостоявшейся мечты Новерра, о которой уже говорилось выше.

Маленькая рыжеволосая кукла с дубинкой в руке, в шутовском красном колпаке с кисточкой и серо-желтой скоморошьей рубахе-«перчатке», побудила собой создание большой и неповторимой театральной постановки и, став в ней главным действующим персонажем, пережила истинную драму и взлет человеческих эмоций, прожив жизнь в черно-звездной палатке у театрала и качелей балагана на ярмарочной площади, на фоне матово-синей порталльной арки, выступающей из-под красного занавеса (эскизы А.Бенуа исполнил в натуральную величину другой мирискусник – Борис Анисфельд. –В.К.), и покорила искушенных в искусстве музыки и театра, утонченных и взыскательных французов, а также знавшую блестящие взлеты и печальные падения в области пластических искусств Европу.

Организаторы и исполнители Русских театральных и балетных сезонов (именно 1908-1914 годов, потому что сохранить совершенство синтеза искусств в постановках последующих сезонов уже не удастся никому – В.К.) в Париже, по признанию А.Бенуа, «со школьной скамьи

⁴⁴ А.Н.Бенуа. Русские художники. Константин Коровин. По поводу его юбилея в кн.: Александр Бенуа размышляет... Вступительная статья и комментарии И.С.Зильберштейна и А.Н.Савинова. М., 1968г., с.209

⁴⁵ Там же, с.211

⁴⁶ Там же, с.210

соединенные друзья, сближенные сходством творческих талантов и своим культом театра»,⁴⁷ благодаря профессиональному мастерству и блестящему знанию национальной истории, неповторимой влюбленности в мир театра, окрыленные его поэтической эстетикой, созданием образа Петрушки утвердили за русской культурой достижения, обогатившие мировую хореографию, музыкальную культуру и пластические искусства нового времени. Они не просто подкупали публику настойчивостью в достижении художественной цели, покоряли виртуозным исполнением, удивляли национальной спецификой и неопробованной новизной. Спустя годы Александр Бенуа, оценивая «головокружительный успех дягилевского дела», так объяснил его: «Мы показали какую-то «подлинность всего театрального зрелища». Снобический Париж был покорен, главным образом, нашей...«наивностью» и нашей, основанной на собственном убеждении, искренностью.»⁴⁸

Образ Петрушки, в котором, по определению А.М.Горького «гармонически сочетается рация и интуиция, мысль и чувство»,⁴⁹ оказался благодатным для великолепного проявления совершенной, неповторимой и изумительной музыки, хореографии, театральной драматургии и изобразительного искусства России первой трети XX века.

Վերա Կալչուրինա

**ՊԵՏՐՈՒՇԿԱՅԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ԴՅԱԳԻԼԵՎՅԱՆ
ԽԱՂԱՇՐՋԱՆԱՅԻՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՈՒ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ
ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ (ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ,
ԿԱՏԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ, ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՊՈՆՁԻԱ) ԵՆԹԱՏԵՔՍՈՒՄ**

Ռուսական խաղաշրջանները, որ Սերգեյ Դյագիլևը կազմակերպում էր ու հաջողությամբ անցնում էին Փարիզում, արտացոլում են այդ դարերի սահմանագծի արվեստների՝ ազգային բանահյուսության, թատրոնի ու գեղագիտության համադրումը՝ «Արվեստի աշխարհը» գեղարվեստական միավորման հովանու ներքո: Հատկապես «Պետրուշկա»՝ տոնավաճառային ներկայացումների ժողովրդի կողմից սիրված համանուն հերոսի ու բարեկենդանային զվարճահանդեսների պարազլիխ մասին բալետն էր ցուցադրում ռուսական գեղանկարչության ու բեմագրության, երաժշտության ու պարարվեստի վարպետների՝ կերպարվեստի ու թատրարվեստի

⁴⁷ А.Н.Бенуа.Дягилевская выставка. в кн.: Александр Бенуа размышляет... Вступительная статья и комментарии И.С.Зильберштейна и А.Н.Савинова. М., 1968г., с.505

⁴⁸ Там же., с.507-508

⁴⁹ А.М.Горький. Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17августа 1934г.- Собр.соч. в 30тт. т.27, М.,1953г., с.305

ամենատարբեր տարատեսակների համադրման հնարավորությունները, բացահայտում այդ ձեռքբերումները սնող հիմքերը, ինչպես նաև որոշակիորեն սահմանագծում ռուսական մշակույթի տեղն ու նշանակությունը՝ եվրոպական մշակույթի հարևանությամբ:

Պետրուշկայի կերպարի զարգացումը սկիզբ է առնում հեթանոսական, հին սլավոնական ծեսերի մասնակցից, խեղկատակների մշակույթի հիմնավորողից ու կրողից՝ ընդհուպ ռուսական ժողովրդական թատրոնի ու թատերագրության տարբեր ձևերի ամենաժողովրդական գործող անձը: Դրա հետ միաժամանակ 1911 թ.-ի փարիզյան համանուն բալետային ներկայացումում տեղի է ունենում Պետրուշկայի նախկին կերպարների բնորոշ գծերի զուգակցումը նորերի հետ, որն այդ կերպարը դարձնում է անսովոր ռոմանտիկ, հուզիչ ու խորը: Միաժամանակ կերպարն իր մեջ ներառնում է ռուսական բազմադարյան ազգային մշակույթի բացառիկ առանձնահատկությունները:

Vera Kakchurina

THE CHARACTER OF PETRUSHKA IN THE CONTEXT OF DYAGILEV SEASONS' AESTHETICS AND CONTEMPORARY RUSSIAN ART

Sergey Diaghilev's Russian Seasons, held in Paris, reflect the combination of ethnic folklore, theater and aesthetics. Particularly, the ballet "Petrushka" displayed the opportunities of combining main features of Russian painting and staging art.

The development of Petrushka's character goes back to pagan, ancient Slavic rituals participant, buffoons and supporting bearer of culture, including the various forms of folk theater. In 1911's Parisian performance the character of Petrushka enriched and obtained new features that made the image romantic, touching and profound. At the same time the character remains the bearer of Russian centuries-old culture.

**ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ ՀԱՎԱՏՔԻ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԸ ՆԵՐԿԱՅԻՍ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՏՈՆԱԿԱՐԳՈՒՄ
(համառոտ ակնարկ)**

Հայաստանը, գտնվելով Արևմուտքի և Արևելքի քաղաքակրթությունների խաչմերուկում, ուրույն և զարգացած հոգևոր մշակույթ է ունեցել վաղնջական ժամանակներից ի վեր: Հայ ժողովուրդը հազարամյակների ընթացքում պահպանել է ազգային դեմքը, հեթանոս անցյալից ժառանգած ավանդույթները՝ քրիստոնեությամբ սրբազրված, դարձրել ապրելակերպ և սերնդե-սերունդ փոխանցել:

Հայերիս արդի հոգևոր մշակույթում որոշակի տեղ են զբաղեցնում ժողովրդական տոները, որոնց մեջ ավանդաբար պահպանվել են հնամենի շատ ծեսեր, սովորույթներ, պատկերացումներ, որոնք կենսունակ են եղել շնորհիվ ժողովրդի ավանդապահության: Ներկայումս ժողովրդի տոնական կյանքի կարևոր մաս են կազմում այնպիսի տոներ, որպիսիք են Ամանորը, Ս. Ծնունդը, Տրնդեզը, Ծաղկազարդը, Զատիկը, Համբարձումը, Վարդավառը, Խաղողօրհները, Սրբխեչը և այլք, որոնք մեզ են հասել դարերի խորքից, կենցաղում արմատավորվելով և յուրահատուկ երանգ հաղորդելով առօրյային: Այս տոների նախատիպերը կարելի է գտնել քրիստոնեական տոնացույցում, իսկ հնատիպերը՝ նախաքրիստոնեական ծիսա-սովորույթային համակարգում¹:

Վերոնշյալ տոները ոչ միայն ժողովրդական, այլև եկեղեցական տոնացույցի բաղկացուցիչներ են, ինչին կանդրադառնանք ստորև: Մինչ այդ հարկ է նշել, որ եկեղեցական ու ժողովրդական տոների փոխառնչությունների հարցերը վաղուց են հետաքրքրել հայ մշակույթով զբաղվող մասնագետներին: Արտակ արքեպիսկոպոս Մանուկյանը Հայ եկեղեցու տոներին նվիրված իր աշխատության մեջ նկատել է, որ «Տոնական օրերի հանդիսությունների մեջ, բացի եկեղեցական արարողություններից, իրենց գոյությունն են պահել ժողովրդական որոշ սովորույթներ և հեթանոսական շրջանից մնացած կրօնական ու ազգային ասանդություններ. յաճախ հեթանոսական ազգային սովորույթները և քրիստոնեական տոները միասնաբար ընդելուզուած ներկայանում են եկեղեցում և ժողովրդի բարեպաշտական զգացումների մեջ: ...Դժբախտաբար, հեթանոսական շրջանից մնացած ազգային

¹ Որպես համեմատական նյութ տես՝ Фрезер Д.Д., Золотая ветвь, М., 1980; Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии, М., 1985; Календарные обычаи и обряды народов Западной Азии, М., 1997; Календарные обычаи и обряды народов Зарубежной Европы, М., 1973, 1977, 1978, 1983; Brian M., Anthropological Studies of Religion, Cambridge, 1990; Bell C., Ritual Theory, Ritual Practice, N.Y., 1992; Арутюнов С.А., Рыжакова С.И., Культурная антропология, М., 2004.

ասանդութիւնների մասին կցկտուր և անորոշ գաղափար ունենք: ...մնացել է միայն ժողովրդական սովորութիւնը, որն իր արտայայտութիւնը գտնում է քրիստոնէական տօների հետ միաժամանակ»²: Եվ այս ամենից ելնելով ինքը՝ հոգևորական հեղինակը, յուրաքանչյուր տոն ուսումնասիրելիս նկատի է ունեցել նաև հեթանոսական շրջանի հետ նրա կապը և ըստ այդմ բացատրել տոնի բնույթն ու նպատակը³:

Շետագա ուսումնասիրողները նույնպես հայ ժողովրդական տոնացուցում փաստում են նրա հնագույն շերտերը՝ բնապաշտական հավատալիքներից ակունքվող ծիսա-պաշտամունքային տարրերը, որոնք հեռավոր անցյալից մեր օրերն են հասցրել նախաքրիստոնէական տոնահանդեսների շունչն ու ոգին: Ազգագրագետ Հ. Խառատյան-Առաքելյանը հայ ժողովրդական տոներին նվիրված իր աշխատությունում գրում է. «Քրիստոնէության ընդունումից հետո, ինչպես աշխարհի շատ ժողովուրդների մոտ, հայ ժողովրդի ավանդական տոնացույցը ևս վերածնվեց քրիստոնէական աշխարհայացքի և համակարգված օրացույցի կաղապարով և այդ կերպ գոյատևեց ավելի քան մեկուկես հազարամյակ: Այսօրվա եկեղեցական տոնացույցն անվանապես արտացոլում է այդ մեկուկես հազարամյակի ընթացքում մեր ժողովրդի կենցաղում լիարյուն կյանքով ապրած բուն ժողովրդական և եկեղեցական տոների ամբողջությունը»⁴: Ավելին, հեղինակը կարծում է, որ ժողովրդական տոները «լիիրավ կարող են կոչվել ազգային-եկեղեցական տոներ»⁵:

Ողջ վերը ասվածից հետևում է, որ հայոց նախաքրիստոնէական ժամանակների հավատքային, դիցապաշտական և առասպելաբանական համակարգի բազում բաղադրիչներ շարունակել են գոյատևել նաև քրիստոնյա միջնադարում, կերտելով ժողովրդական ծիսա-պաշտամունքային մի ուրույն աշխարհ, որն իր հետագա դրսևորումներն է գտել այժմյան տոնակարգում ևս, որում ազգային հանդիսակարգը զուգակցվում է պետական տոներին և հիշատակի օրերին: Տոները և հիշատակի օրերը սահմանված են «Տոների և հիշատակի օրերի մասին ՀՀ ՕՐԵՆՔ»-ով, որն ընդունվել է ՀՀ Ազգային ժողովի կողմից 2001 թ. հունիսի 24-ին⁶:

Ժողովրդական տոների մի մասը ներառված է տոների վերաբերյալ նշված պաշտոնական փաստաթղթում, սակայն մի մասն էլ՝ ոչ, քանզի դրանք զուտ եկեղեցական են համարվում: Ընդ որում, վերջիններիս մի մասը անշարժ տոներ են՝ ամրագրված նշման օրով, մյուս մասը՝ շարժական, որոնց նշման օրը փոփոխական է՝ պայմանավորված եկեղեցական

² Մանուկեան Ա. արքեպ., Հայ եկեղեցու տօները, Թեհրան, 1969, էջ 10:

³ Անդ:

⁴ Խառատյան-Առաքելյան Հ., Հայ ժողովրդական տոները, Եր., 2005, էջ 7:

⁵ Անդ, էջ 8:

⁶ Շետագա լրացումներից տոնացույցի պատկերը չի փոխվել. տես՝ <http://www.parliament.am/legislation.php?sel=show&ID=1274&lang=arm>

տոնացույցով: Այդ տոներն են՝ Նոր տարի (Ամանոր, հունվ. 1), Ս. Ծնունդ և Հայտնություն (հունվ. 6), Անվանակոչություն (հունվ. 13), Տեառնընդառաջ (Տրնդեգ, փետր. 14), Ս. Սարգիս (Ջատիկից 63 օր առաջ), Բարեկենդան (Մեծ Պասից առաջ), Մեծ Պաս (Ջատիկից 9 շաբաթ առաջ), Ս. Վարդանանց (Բարի գործի և ազգային տուրքի օր, Ջատիկից 8 շաբաթ առաջ), Ծաղկազարդ (Ծառզարդար, Մեծ Պասի նախավերջին կիրակի), Ջատիկ (Հիսուսի Հրաշափառ Հարության օր, գարնանային գիշերահավասարին հաջորդող լիալուսնի կիրակի), Կանաչ կիրակի (Կրկնազատիկ, Ջատիկ հաջորդ կիրակի), Կարմիր կիրակի (Կանաչի հաջորդ կիրակի), Մայրության ու գեղեցկության (ապր. 7), Յեղասպանության Ս. զոհերի հիշատակի օր (ապրիլ 24), Ս. Էջմիածնի օր (Ջատիկից 64 օր հետո), Համբարձում (Վիճակ կամ Կաթնապրի օր, Ջատիկից 40 օր հետո), Ս. Սահակ և Սբ. Մեսրոպ (հունիս 12), Վարդավառ (Հիսուսի Պայծառակերպություն կամ Այլակերպություն, Ջատիկից 98 օր հետո), Նավասարդ (օգոստ. 11), Խաղողօրհներք (Վերափոխում Ս. Աստվածածնի, օգոստ. 15-ին հաջորդող կիրակի), Ս. Խաչ (Խաչվերաց, Սրբխեչ կամ Ուլնոց, սեպտ. 14-ին հաջորդող կիրակի), Վարագա Ս. Խաչ (սեպտ. 28) Սբ. Գևորգ (սեպտ. վերջին շաբաթ), Ս. Թարգմանչաց (հոկտ. երկրորդ շաբաթ), Նախրաթող (աշնանային Նավասարդ):

Ներկա աշխատանքում համառոտ ներկայացված են հայոց տոնակարգի բնորոշ գծերը հնում, միջնադարում և ներկայում, դիտարկելով յուրաքանչյուր դարաշրջանի առանձնահատկությունները մեկ-երկու տոնի քննությամբ:

Ա/ Հնագիտական, բանահյուսական, մատենագրական, ազգագրական և այլ աղբյուրների համակողմանի հետազոտման արդյունքում հայտնի է դարձել, որ հեթանոս անցյալում մեր նախնիների տոնական կյանքն ընթացել է բնության երևույթներին ու փուլերին համաքայլ, մարդկանց տնտեսական գործունեությանը սերտորեն կապակցված և գործող օրացույցով կարգավորված: Հնադարում տոնակատարությունը, դատելով աղբյուրների տվյալներից, նշում էին աղմկալի ու խրախճալի ձեսերով, երգ ու պարով, ժողովրդական խաղերով, մրցույթներով, թատերական մանրապատումներով, հանդիսավոր ու կատակային զանազան միջոցառումներով: Տոնն ուղեկցվում էր աշխարհախումբ հավաքներով ու ելույթներով, զորավարժություններով, ձիավազքով, այլազան ուրախ ու խառնամբոխ հանդեսներով: Տոնահանդեսը կիզակետին էր հասնում աստվածներին ընծաներ ու զոհեր մատուցելով՝ անմիջաբար կամ քրմական դասի միջնորդությամբ: Բույսեր, կենդանիներ, թռչուններ էին զոհաբերվում՝ աստվածների բարեհաճությունը նվաճելու, նրանց գթառատ վերաբերմունքին արժանանալու համար:

Տոնակատարումն սկսվում էր տաճարի, բազիլի, մեհյանի կամ այլ սրբատեղի ներսում ու շրջակայքում, շարունակվելով բակերում, տներում, մերձակա դաշտերում և այլուր: Տոները հիմնականում բնապաշտական պատկերացումներին էին առնչվում՝ երկնային լուսատուների ու

մոլորակների, բնության տարրերի (հող, ջուր, օդ, կրակ) ու տարերքի (որոտ-կայծակ, երկրաշարժ, հրաբուխ ևն), կենդանական ու բուսական աշխարհի հետ կապված հավատալիքներին: Դրանք հաճախ նվիրված էին լինում տոնի հովանավոր աստծուն կամ աստվածներին, որոնց սրբավայրում էլ հավաքվում էր ժողովուրդը և որոշակի ծիսակատարություններ անում: Հին տոներից քննության առնենք Նավասարդը և Տրնդեզը:

Նավասարդ.- նկարագրված է Ագաթանգեղոսի կողմից որպես «նոր պորոց» տոն, տարվա ամենակարևորը լինելով, նվիրված էր Անահիտ, Արամազդ, Աստղիկ, Վահագն, Նանե, Միհր, Տիր դիցերին ու դիցուհիներին, որոնց յոթ զոհասեղանները գտնվում էին Աշտիշատում՝ Արածանի գեղի ափի նշանավոր պաշտամունքային կենտրոնում: Նավասարդ ամսվա արեգ օրը, այսինքն օգոստոսի 1-ին, հին հայերը բերքահավաքի, հունձքի տոնախմբություններ էին կատարում, կազմակերպում ոսկմական խաղեր, արքայական որսարշավ, գուսանների մրցույթներ, հողագործը ներկայացնում էր իր հավաքած բերք-բարիքը, խաշնարածը՝ իր սպացած մթերքը, արհեստավորը՝ իր ձեռքի գործը: Հաղթողների գլխին վարդահյուս պսակ էին դնում ու անվանում պսակավորներ: Հավատում էին, թե աստվածներն այդ օրը լողանում են Եփրատ և Արածանի գետերում, հեղու բարձրանում մոտակա սարերն ու դիպում տոնահանդեսը, հովանավորում ուխտավորներին, որոնց օթևան էր տալիս Վանատուր հյուրընկալ աստվածը⁷:

Հին Հայաստանում Նավասարդյան խաղեր էին կազմակերպում, որոնք շատ նման էին հունական Օլիմպիական խաղերին: Նավասարդի առավոտն ու արքայական որսարշավն է կարոտով հիշում Արտաշես արքան մահվան մահճում.

*«Ո՛ր տայր ինձ զծուխ ծխանի
Եվ զառաւօտն Նաւասարդի,
Զվազելն եղանց եւ զվարգելն եղջերուաց,
Մէք փող հարուաք եւ թմբկի հարկանեաք,
Որպես օրէն է թագաւորաց»⁸:*

Նավասարդը ազդարարում էր տարեսկիզբը, որը հայոց մեջ տարբեր դարաշրջաններում տարվա տարբեր եղանակներին է նշվել և տարբեր անվանումներ ստացել՝ Ամանոր, Նոր տարի, Կաղանդ (արևմտահայ միջավայրում): Վաղնջական ժամանակներում տարին սկսվել է գարնան առաջին՝ Արեգ ամսվա գիշարահավասարի օրը (մարտի 21-ին), երբ բնության զարթոնքի հետ կարծես վերածնվում էր ձմեռվա ցրտերին

⁷ Տոնի մասին տես՝ Ագաթանգեղայ Պատմություն Հայոց (քննական բնագիրը Գ. Տեր-Մկրտչյանի և Ա. Կնունյանցի, աշխարհաբար թարգմ. և ծանոթագր. Ա. Տեր-Ղևոնդյանի), Եր., 1983, էջ 466; Вардумян Г., Дохристианские культы армян,- Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, 18, Եր., 1991, էջ 120-121; Արծրունի Գ., Դիցարան հայոց. հանրագիտարանային բառարան, Եր., 2003:

⁸ Տես՝ Կոստանեանց Կ., Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, Ալեքսանդրապոլ, 1910, թ. 33, էջ 87:

ընդհատված կյանքը: Տարեգրությունն ազդարարվում էր փող փչելով ու թմբուկ զարկելով, ճոխ տոնահանդեսներով, սկիզբ էր առնում տնտեսական տարին, երկրագործական, անասնապահական, արհեստավորական աշխատանքները: Հնագույն և հին դարաշրջանում, ինչպես վերը նշվեց, տարին սկսվում էր Նավասարդի 1-ից՝ այն օրվանից, երբ պատմական ավանդության համաձայն, Հայկ նահապետը ահեղ մարտում հաղթեց բռնակալ՝ Բելին, հայոց պատմության սկիզբը դնելով⁹: Միջնադարում Նոր տարին տոնվել է Արեգ ամսվա առաջին օրը՝ մարտի մեկին (Նաղաշ Հովնաթան՝ «Այսօր գարուն է, Նոր տարի...»): Ուշ միջնադարում Նավասարդը աշնան վերջերում էր նշվում՝ այգեկույթից ու նախրաթողից հետո, երբ բերքահավաքն ու խաշնարածական աշխատանքներն անդեն ավարտված էին, և հայ մարդը հանգիստ կարող էր վայելել տոնը: Ամանոր-Նավասարդյան բազմաբնույթ ծիսակարգը միտված էր ոչ միայն նոր տարվա սկիզբն ազդարարելուն, այլև բնության բերրիությունն ու հասարակության բարօրությունն ապահովելուն¹⁰:

Թեև եկեղեցական տոնացույցի մեջ չի ներառվել հնագույն Նավասարդը, ժողովրդական ծիսակարգում այն դարեր շարունակ պահպանվել է որպես ամենասիրելի տոներից մեկը, տարբեր գավառներում հանդես գալով տարբեր անուններով: Ներկայիս եկեղեցական տոնացույցում այն դրսևորվում է որպես Բուն Հայոց թվականի սկիզբ: Մայր Աթոռի օրացույցի առաջին էջում ամեն տարի նշվում է նաև Հայկյան կամ Բուն Հայոց թվականը՝ մ.թ.ա. 2492-ից հաշված¹¹:

Տրնդեգ.- նշվում է փետրվարի 14-ին, արևի և լուսի աստված Միհրին էր նվիրված, և փետրվար ամիսն էլ հայկական օրացույցում կոչվում էր Մեհեկան: Տոնը արևի, լուսի, կրակի, ընդհանրական օջախի տոնն է եղել, կապված լինելով հուր երկնային՝ արևի և հուր երկրային՝ կրակի պաշտամունքի հետ: Տոնը նշվել է ձմեռվա ցուրտ ժամանակ, քանզի Տրնդեգի խարույկով մեր նախնիները նպատակ ունեին փաքացնելու հողը, որպեսզի գարունը շուր գա: Ժողովուրդը խարույկ էր վառում ու դրա շուրջը պտրվում, երգում-պարում, իսկ վերջում էլ, երբ կրակը հանդարտվում էր, իրար ձեռք բռնած ցատկում վրայով: Մարմրող խարույկի վրայով թռչում էին հաղկապես նորապսակ զույգերը՝ պսակի զգեստը հագած («մի տեսակ կրկնապսակ էր կատարվում, երկրորդ հարսանիք»¹²), որպեսզի կրակի սրբագործող ուժը նորակազմ ընդհանրից հեռացնի չարը և զույգին

⁹ Հայկ նահապի պատմությունը տես՝ Մովսէս Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց (քննական բնագիրը և ներածութիւնը Մ. Աբեղեանի և Ս. Յարութիւնեանի), Եր., 1991, գիրք 1, գլ. Թ-ԺԳ:

¹⁰ Խառատյան-Առաքելյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 21-39 (Ամանոր, Նոր տարի), 249-254 (Նավասարդ-Նախրաթող):

¹¹ Օրացոյց, 2014, Ս. էջմիածին, Մայր Աթոռ, էջ 1

¹² Խառատյան-Առաքելյան Հ., Հայ ժողովրդական տոները, էջ 54:

պողաբերություն ապահովի: Կրակի մոխիրը շաղ էին փայխ դաշտերում, որ բերքն առափ լինի, խարույկի ծխի ուղղությամբ էլ գուշակություններ անում¹³:

Բ/ Քրիստոնեությունը 301 թ. պետական կրոն հռչակելուց հետո հայոց առաջին հայրապետ Գրիգոր Լուսավորիչը հեթանոսական գրեթե բոլոր տոները հարմարեցրեց նոր հավատքին և եկեղեցական տոնացույցին: Միջնադարի տոնակարգն արդեն կապվեց Տիրոջ՝ Հիսուս Քրիստոսի, ինչպես նաև Մարիամ Աստվածածնի, Ս. Խաչի և սրբերի հետ: Ուղեկցվելով հանդիսավոր ու խորհրդավոր արարողություններով՝ տոները նշվում էին եկեղեցում, վանքում, մատուռում, ժամատանը կամ այլ սրբավայրում ու դրա մերձակայքում: Նաև նշվում էին տոներ ի հիշատակ պատմական, ազգային կամ եկեղեցական դեպքերի, իրադարձությունների, ինչպես Վարդանանց, Թարգմանչաց տոները կամ Հռիփսիմյան կույսերի օրերը:

Ներկայումս Հայաստանյայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցին, ինչպես վկայում է Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի ամենամյա օրացույցը, ամեն տարի նշում է 50-ից ավելի շարժական ու անշարժ տոներ, որոնք բաժանվում են երեք խմբի՝ տոներ (ուրախ կամ տխուր առիթով), Սրբոց օրեր, Պահոց օրեր: Տոներն իրենց հերթին լինում են ա/ Տերունի (Ս. Ծնունդ, Տեառնընդառաջ, Ծաղկազարդ, Զատիկ, Համբարձում ևն), բ/ Աստվածածնի (Վերափոխումն Աստվածածնի, Ծնունդ Ս. Կույսի ևն), գ/ Խաչի (Խաչվերաց, Վարագա Ս. Խաչ), ինչպես և եկեղեցական կամ ազգային դեմքերին նվիրված (եկեղեցուն կամ պատմությանն առնչվող որևէ նշանակալի իրադարձություն ոգեկոչող): Եկեղեցական կարևոր տոները կոչվում են *տաղավար*. դրանք հինգն են՝ Ծնունդ և Հայտնություն, Զատիկ կամ Ս. Հարություն, Վարդավառ կամ Պայծառակերպություն, Վերափոխումն կամ Ս. Աստվածածին, Խաչվերաց կամ Ս. Խաչ: Տաղավար տոներին սովորաբար հաջորդում են ննջեցյալների հիշատակի օրերը՝ մեռելոցները: Եկեղեցական տոները որպես կանոն սկսվում են նախորդ օրվա՝ նախատոնակի երեկոյան ժամերգությամբ: Անդրադառնանք տոներից երկուսին՝ Տեառնընդառաջին և Պայծառակերպությանը:

Տեառնընդառաջ («Տոն քառասնօրյա գալստեանն Քրիստոսի ի փաճարն»¹⁴):- ժողովրդական Տրնդեզը քրիստոնեության դարաշրջանում փեղը զիջում է մանուկ Հիսուսի փաճարընծայման փոնին, որի հիմնական բովանդակությունը հետևյալն է. Մարիամն ու Հովսեփը քառասնօրյա որդուն փանում են փաճար՝ Աստուծոն ընծայելու, որպեսզի նրանց ընդառաջ է գալիս խոր ծերության հասած և փիրոջ գալստյանը սպասող Սիմոն ծերունին, որպեսզի էլ գալիս է փոնի քրիստոնեական անունը՝ Տեառնընդառաջ: Մանուկ Հիսուսին դիմավորում են ջահերով, իսկ Սիմոն ծերունին իր գիրկն է առնում նրան ու գոհություն հայտնում Աստուծուն, որ փեսավ Օծյալ Փրկչին:

¹³ Տոնի մանրամասն նկարագրություններ տես՝ Լալայան Ե., Ազգագրական Հանդէս, 1-26 գրքեր, Շուշի-Թիֆլիս, 1896-1917, ինչպես նաև՝ Խառատյան-Առաքելյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 53-75:

¹⁴ Օրացոյց Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի, 14 փետրվարի:

Տեանընդառաջի նախադրոնակին՝ փետրվարի 13-ի երեկոյան ժամերգությանը, եկեղեցում երգվում են տոնի շարականները, որից հետո ներկաներին բաժանվում են մոմեր, իսկ հանդիսադիր եկեղեցականը վառում է խորանի սեղանին դրված մոմերը: Ժամերգությունից հետո հավաքացյալները վառում են իրենց մոմերն ու փանում տուն: Երեկոյան թե եկեղեցու, թե տների բակերում խարույկներ են վառվում, որոնց շուրջը տեղի են ունենում այն ծեսերը, որոնք ժառանգվել են հինավուրց Տրնդեզից:

Տեանընդառաջի հիմնական խորհուրդը լույսի ներբողն է՝ «Լոյս ի յայտնութիւն հեթանոսաց», Հիսուս Քրիստոսի փառաբանումը՝ որպես Օծյալ Փրկչի, «անսկիզբ բանի» Ս. Կոյսից մարմին ստանալը՝ Աստծո որդու մարդեղանալը և տաճարին ընծայվելը¹⁵:

Հիսուսի Պայծառակերպություն կամ Այլակերպություն.- Հիսուսն իր Պետրոս, Հակոբոս և Հովհաննես առաքյալների հետ հեռանում է քաղաքից ու բարձրանում Թաբոր լեռ՝ աղոթելու: Մինչ ինքն աղոթում էր, աշակերտները օրվա աշխատանքից հոգնած՝ քնում են: Հանկարծ Հիսուսի դեմքը արևի լույսի նման փայլում ու պայծառանում է, զգեստը՝ սպիտակում ձյունի պես: Քիչ հետո երևում են Մովսեսն ու Եղիան և խոսում Հիսուսի հետ: Ողջ լեռը ողողած լույսից աշակերտները զարթնում են ու լսում Աստծո ձայնը՝ «Դա՛ է իմ սիրելի որդին, իրե՛ն լսեցեք»: Օրվա շարականը գովերգում է Թաբոր լեռան վրա պատահածը՝ «Լեռան վրա այլակերպվելով, ցոյց տուցիր Քո աստուածային զօրութիւնը: Քեզ փառաւորում ենք, ո՛վ իմանալի լոյս»¹⁶:

Հնագույն Վարդավառին փոխարինելու եկած Պայծառակերպության տոնի ավանդույթներն աղերսվում են հնուց եկող ջրատոնին, որն անհիշելի ժամանակներում, ավանդության համաձայն, կարգվել է Նոյ նահապետի կողմից՝ ի հիշատակ աշխարհակործան ջրհեղեղի, որից փրկվելով՝ տապանը հանգրվանել է Արարատ լեռան վրա: Հայոց սրբազան լեռան փեշերին վերընձյուղվել է մարդկության պատմությունը, սկիզբ դնելով նաև հայ ժողովրդի պատմությանը: Ամառվա տապին իրար ջրցողելով, մարդկության երկրորդ սկզբի խորհուրդը գոյատևել է դարեդար, վերածվելով տոնահանդեսի, որի հնադարյա հովանավորները Անահիտ և Աստղիկ դիցուհիներն էին, իսկ միջնադարյան խորհուրդը՝ պայծառակերպված Քրիստոսը և Աստծո որդուն հետևելու պատգամը¹⁷:

Դ/ Թե՛ հեթանոս հնադարում, թե՛ քրիստոնյա միջնադարում և թե այսօր որևէ տոնի պաշտոնական մասը կատարվել ու կատարվում է տաճարի կամ եկեղեցու ներսում, խիստ կանոնարկված ձևով և հոգևոր դասի անմիջական գլխավորությամբ, իսկ ժողովրդական տոնախմբությունը

¹⁵ Տոնի առավել մանրամասն նկարագրությունը տես՝ Մանուկեան Ա., Հայ եկեղեցու տօները, էջ 59-70:

¹⁶ Մանուկեան Ա., Հայ եկեղեցու տօները, էջ 177-178:

¹⁷ Տոնի մանրամասն նկարագրությունը տես՝ Մանուկեան Ա., նշվ. աշխ., էջ 177-190; Խառատյան-Առաքելյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 201-226:

շարունակվում բնության գրկում, ժողովրդի կողմից սրբազնացրած բացօթյա վայրում, կամ էլ՝ տանը, բակում: Ժողովրդական տոնակատարման ու կենցաղավարման ավանդույթներն ազգաբանության մեջ ընդունված է անվանել *ժողովրդական քրիստոնեություն*, քանզի հենց ժողովուրդն է դրանց կենսականություն հաղորդողը:

Ե/ Անցյալում հայոց բոլոր տոներն ուղեկցվել են տոնաձառով, որի արմատները հասնում են Կենաց ծառի հնագույն պաշտամունքին, և որի քրիստոնեական արձագանքները Աստվածաշնչյան դրախտի Անմահության և Իմացության ծառերն են: Ներկայիս տոնակարգում Նոր տարվա տոնն է զարդարվում փշատերև ծառով և Ծաղկազարդը՝ ուռենու նորաբողբոջ ճյուղերով ու պսակներով: Սակայն միտում է նկատվում վերականգնելու միջնադարից եկող տոնաձառային ավանդույթը, յուրաքանչյուր տոն ուղեկցելով իրեն հատուկ ծառով՝ հաճախ հասկահյուս (*խաչքուռ*) կամ ծաղկահյուս խաչի տեսքով, թարմ պտուղներով կամ չոր մրգերով զարդարված:

Հայոց արդի տոնակարգն, այսպիսով, ներառում է ինչպես անցյալից ժառանգած ավանդական, այնպես էլ՝ արդի պատմական իրավիճակում ձևավորված տոներն ու տոնահանդեսները, որոնք մեկ ամբողջություն կազմելով, յուրովի արտացոլում են մեր ազգային մտածելակերպը և հասարակական-մշակութային կյանքը:

Gohar Vardumyan

**THE REFLECTIONS OF ANCIENT ARMENIAN BELIEFS
IN PRESENT FOLK CELEBRATIONS
(brief survey)**

Nowadays, in social life of the Armenians a significant role is played by folk celebrations which have preserved, owing to national traditions, many rituals and customs tracing back to the deep past. Among them especially popular are: Christmas, Presentation of Jesus at the Temple, Resurrection, Ascension and Transfiguration of Jesus and others. Their prototypes may be observed in medieval Christian, and archetypes – in ancient pre-Christian (heathen) mythology and worship-cult systems of the Armenians.

Гоар Вардумян

**ОТРАЖЕНИЕ ДРЕВНЕАРМЯНСКОЙ ВЕРЫ В СОВРЕМЕННЫХ
НАРОДНЫХ ПРАЗДНЕСТВАХ
(краткий обзор)**

В современной духовной культуре армян особое место занимают народные празднества, в которых сохранилось множество обрядов, обычаев, дошедших до нас из глубин веков благодаря народной традиции. Особо знаменательны такие праздники, как Новый год, Рождество, Сретение Господне, Воскресение, Вознесение и Преображение Иисуса Христа и др. Их прототипы прослеживаются в средневековой христианской, а архетипы – в древней дохристианской (языческой) мифологических и культово-обрядовых системах армян.

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ВЕЛИКОЙ АРМЕНИИ: АСТРОНОМИЧЕСКИЕ РИСУНКИ И СТРОЕНИЯ

Наскальные изображения имеют большую познавательную ценность. Они рассказывают о жизни и творчестве человека далекого прошлого, о его мыслях и чувствах, мифах и легендах, борьбе и победах, о верованиях и ритуалах наших предков. Наскальное изображение – это культурологический первоисточник, который своеобразно, весьма изобразительно отображает прошлое, представляя собой средство человеческой коммуникации, поскольку осуществляет функции фиксации, накопления и передачи информации.

Наскальные изображения играют неоценимую роль для воссоздания исторических реалий Армянского нагорья в VII-I тыс. до н.э., для выявления вопросов происхождения армянского народа и демографических процессов. Их огромное количество, тематика, стиль и разнообразие свидетельствуют о сакрализованном отношении наших предков к сфере наскального искусства.

По количеству, разнообразию стиля и богатому содержанию армянское наскальное искусство занимает особое место в культурном наследии Древнего Мира. Следует подчеркнуть, что на самом Нагорье наблюдается высокая концентрация древнейших наскальных рисунков (они густо и почти равномерно распределены в каменистых горных местностях), их тематическое и видовое разнообразие, тогда как в прилегающих к Армянскому нагорью регионах их число не так велико.



Карта наскального искусства Древнего Мира



Карта наскальных изображений Армянского нагорья

В наскальных рисунках отражены почти все важнейшие сферы жизнедеятельности древних людей. В рисунках изображены: человек во время охоты и сражений, сцены скотоводческой (приручение, одомашнивание) и земледельческой (пашня) деятельности, культовой жизни, спортивные состязания и танцы. Изображены также: безоар, муфлон, бык, олень, конь, барс, собака, волк, лиса, змея, тур, газель, кабан, медведь, водоплавающие птицы, а также деревья, цветы и плоды. Особое место занимают рисунки мифических существ: духов, чудищ, драконов. Часть рисунков сопровождается изображениями средств передвижения (воз, лодка, сани), строений (поселение, пристанище, система орошения), оружия, инструментов, орудий и приспособлений (лук и стрела, колчан, аркан, копье, булава, дубинка, щит, крюк, соха, сеть).

Есть рисунки окружающей среды (гора, река, озеро, родник), явлений природы (молния, облако, дождь, извержение вулкана). Особо впечатляют изображения небесных светил: Солнца, Луны, планет, звезд, звездных групп и созвездий, Земного шара и редких небесных явлений (падение крупного метеорита, комета). Интересны рисунки, созданные для ориентирования во времени и в пространстве: календари, карты местности, систем орошения и небосвода, а также сцены, отображающие культы: предков, божеств, героев, добрых духов, плодородия, близнецов и времени. Встречаются разнообразные орнаменты и символы, среди которых знаки, схожие с буквами армянского и других древних алфавитов.

Наскальное изображение – это культурологический первоисточник, который своеобразно, весьма изобразительно отображает прошлое, представляя собой средство человеческой коммуникации, поскольку осуществляет функции **фиксации, накопления и передачи информации**. В свое время наскальная живопись, обусловленная

каждодневными нуждами, являлась частью и **формой выражения мировоззрения**, обрядов и культа, а также сферы обучения разных навыков. Сегодня наскальная живопись имеет огромное **научно-познавательное** и эстетическое значение.

О наличии писаниц в Армении было известно еще отцу армянской историографии **Мовсесу Хоренаци** (V в.). В форме мифического повествования он сохранил яркие свидетельства о наскальной живописи.

а) В связи с созданием армянских письменных знаков эпическим героем-богатырем и демиургом Торком Ангехом историк пишет: *Ибо пели, что он мог, хватая руками гранитные скалы, не имевшие трещин, разрывать их по желанию на большие и малые глыбы, сглаживать ногтями, превращая в доски, и вырезать на них, своими же ногтями, орлов и тому подобное*¹.

б) В связи с созданием армянской письменности Месропом Маштоцом (V в.) историк пишет: *И видит он не сон ночной и не видение наяву, но в бьющемся своем сердце открывшуюся очам души десницу, пишущую на камне Ա, Ե, Է, Ի, Ո, Ի. Камень же, подобно снегу, сохранял следы начертаний*².

Еще более прямое свидетельство сообщает великий армянский философ, математик, астроном, календарист **Анания Ширакаци** (VII в.): *Наши предки были наблюдательнее, чем современники, благодаря чему они не только **заметили** движение Солнца, но и **запечатлели** (на камне) и **осознали** движение и других светил*³.

Корифей армянской науки, по всей вероятности, оставил **самое раннее в мире письменное свидетельство** о наличии и **древности** наскальных рисунков. При этом существенно, что Ширакаци подмечает последовательность этапов изучения небесных светил: заметить, запечатлеть и осознать, т.е. сначала необходимо было **заметить** медленное движение небесного светила, затем **зафиксировать**, изображая на камне, накопить сведения, и только потом, изучив их, **понять и осознать**. Как видим, Ширакаци еще в VII в. хорошо знал и был уверен, что в глубокой древности на камнях были зафиксированы наблюдательные данные о движении небесных светил. Тем самым он свидетельствует также о наличии древних выгравированных изображений **астрономического** содержания.

¹ **Мовсес Хоренаци**, История Армении, пер. с древнеарм. языка, введ. и примеч. Гагика Саркисяна, Ер., 1990, кн. 2, гл. 8, с. 64.

² Там же, кн. 3, гл. 53, с. 193.

³ **Անանիա Շիրակացի**, Տիեզերագիտության և տոմար, Եր., 1940, էջ 83-84:

Ярким подтверждением вышесказанному служит уникальный наскальный рисунок Гегамских гор, у подножия г. Астхаберд. Крупный рисунок длиной в метр расположен на скале у вершины доминирующего в местности холма. В 1990 г. я обратил внимание, что изображение полностью просматривается только с севера, т.е. наблюдатель одновременно видит и рисунок, и южную часть неба, наиболее удобную для астрономических наблюдений. Думается, что это – **таблица астрономических записей**, в которой зафиксированы периоды видимости двух небесных тел (планета, звезда или созвездие). Тройная линия слева разделена 4 линиями на равные вертикальные полосы – деления временной оси, которые могли представлять день, месяц, год и пр. Внизу кружками изображены объекты наблюдения – два светила, размеры которых соответствуют их яркости, а рядом – их символы. В 1-ом и 2-ом временных периодах оба светила не были видны, в 3-ем – едва заметны, в 4-ом – верхнее светило большое, яркое, а нижнее – уже не виднелось. Процесс регистрации остался незавершенным, иначе заметки были бы продолжены по направлению вправо, переходя на другую грань камня.



Таблица астрономических записей

Наш далекий предок, безымянный астроном своего времени, **накапливал** сведения о положении и видимости светил именно таким образом, и только по завершении регистраций, с их помощью уже **делал выводы** о движениях.

Вышесказанное дает основание утверждать, что истоки науки о наскальной живописи коренятся в самой Армении – древнейшем очаге культуры, богатой не только наскальными изображениями, но и древними **письменными свидетельствами** об их создании.

Определение возраста древних памятников является одной из фундаментальных задач археологии. В случае петроглифов эта задача значительно усложняется, поскольку при их изучении невозможно

применить традиционные естественнонаучные методы: радиоуглеродный, палеомагнитный, спектральный анализы, изучение по животно-растительным остаткам и пыльцы. Следовательно, остаются лишь методы относительно-сравнительного характера, которые указывают возраст наскального рисунка с точностью до 1-2 тыс. лет, и то опосредованно, сравнивая по стилю, типу рисунков с близлежащими строениями (поселения, захоронения) и обнаруженными вблизи артефактами (инструменты, оружие, украшения, узоры и росписи на керамике). Считается, что в Армении эпоха наскального искусства длилась с **VII по I тыс. до н.э.** – до начала клинописного периода.

Для датировки наиболее достоверны **астрономические методы**.

Чтобы легче ориентироваться в темном, полном мерцающих звезд небе, человек около 5000 лет назад из ярких звезд сложил устойчивые и запоминающиеся образы – созвездия. Еще в начале XX в. английский историк астрономии У. Олькотт⁴, обобщив данные в трудах археолога Эд. Маундера⁵, астрономов К. Сварца и К. Фламариона⁶, высказал мнение, что зодиакальные созвездия были сформированы и наименованы жителями долины Евфрат и окрестностей г. Арарат, в **XXX-XXVIII вв. до н.э.** Ученый пришел к этому выводу чисто теоретически, изучив **астро-географические** (с каких широт и в какой период прошлого были видимы эти созвездия), **зоо-географические** (по ареалу проживания животного, представленного в Зодиаке) и **общепалеонтологические** данные. Они и не могли знать о космологических представлениях и об их материальных воплощениях в Армении. Речь идет об астрономических сооружениях (обсерватории), поясах-календарях, щитах-календарях и, особенно, о наскальных рисунках астрономического содержания.

По прошествии десятилетий, в 1965 г. архитектор Сурен Петросян обнаружил на верхней точке перевала Варденяц (2410 м) начертания созвездий – огромные каменные плиты с выгравированными на них кольцами. Поставленные на краю древнего караванного пути (ветвь Шелкового Пути), защищенного крепостями и соединяющего бассейн оз. Севан и долину р. Арпа, они служили для ориентировки. Выдающийся историк армянской астрономии, проф. Беник Туманян идентифицировал

⁴ **Olcott, William Tyler**, *Star Lore of All Ages*, New York, 1911, p. 7-8.

⁵ **Mouder, Edward Walter**, *Astronomy, Without a Telescope*, London & New York, 1904.

⁶ **Flammarion, Camille Nicolas**, *Histoire du ciel*, Paris, 1873; **он же**, *Astronomie populaire*, Paris, 1880.

эти изображения колец с зодиакальными созвездиями Льва, Стрельца и Скорпиона.



Звездные карты перевала Варденяц (XXVII-XXV вв. до н.э.)

В течение последующих 30 лет в республике были обнаружены древнейшие обсерватории, датируемые III тыс. до н.э.: **Севсар**⁷ (1965) **Мецамор**⁸ (1967), **Зорацкар - Караундж**⁹ (1986), **Когес**¹⁰ (1990), **Агарак-1** (1991), а также бронзовые календари правителей и жрецов периода Ванского Царства (Урарту).

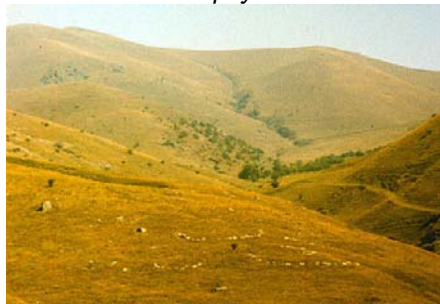


Мецамор



Зорацкар –

Караундж



Когес

⁷ **Туманян Б.**, *Астрономические наскальные рисунки Армении.*- Природа, 1972, №3, с. 107-8.

⁸ **Խանգաղյան Է.Վ., Մկրտչյան Կ.Հ., Պարսամյան Է.Ս.,** Մեծամոր, Եր., 1973:

⁹ **Парсамян Э.С.**, О возможном астрономическом назначении мегалитических колец Ангелакота.- Сообщения Бюраканской обсерватории, 1985, т. 57, с. 101-103; **Геруни, П.М.**, Доисторическая каменная обсерватория Карахундж-Карениш, Доклады АН, 1998, №4, с. 307-328.

¹⁰ **Տոնականյան Հ., Թոխաթյան Կ.,** Կխոսե՛ն արդյոք քարերը.- «Զվարթնոց», 1991, №4, էջ 31-34:



Часть «Адаманц карер» у

Лезка

В Западной Армении, на Басенском поле, у села Тандзут находится огромное строение «Шарван Карер» – камни высотой в метр, выстроенные в круг диаметром 60 м, с большим камнем в центре¹¹.

На севере оз. Ван, у древнего поселения Лезк находится большое скопление камней «Адаманц карер» – 2475 камней на площади 400 м², высотой до 1 м. Этот «каменный лес», по всей вероятности, имел астрономическое и календарное значение¹²:

Обобщая все вышесказанное, следует подчеркнуть, что об Армении, как колыбели древней астрономии, стали свидетельствовать уже и археологические открытия.

Первый метод датировки

Изучение единственных в мире наскальных астрономических карт перевала Варденяц позволило мне в 1995 г. разработать простой метод их датирования – необходимо сравнить изображенное на камне созвездие с нынешним видом этого созвездия¹³. Воссоздав с помощью астрономических формул вид и положение созвездия Льва, каким оно было тысячелетия назад, и, сравнив с наскальным рисунком созвездия Льва, мной было определено время наблюдения неба и создания изображения – XXVII-XXV вв. до н.э. Естественно, таковым же является возраст всей группы рисунков, а их **около 15**.

¹¹ Հակոբյան Գ., Ներքին Բանենի ազգագրությունը և բնակավայրերը, Եր., 1974, էջ 36, 253:

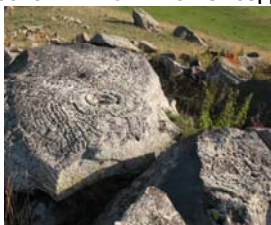
¹² www.panoramio.com/photo/81259290.

¹³ Движения звезд слишком медленны, чтобы человек, опираясь на зрение и память, в течение своей жизни смог заметить смещение звезды по отношению к соседней, но и достаточны, чтобы в течение тысячелетий они значительно изменили форму созвездия.

Итак, созданные в Армении древнейшие изображения звездного неба **сами выявили свой возраст**, став маяками в безднах времени и истории.

Второй метод датировки

В 2000 г. мной был разработан второй метод астрономического датирования – с помощью уникального в мире наскального изображения болида (падения крупного метеора). Оно находится в астрономическом комплексе горы **Севсар** Варденисского хребта, на высоте 2650 м (на расстоянии 9 км от звездных карт перевала Варденяц).



астрономический комплекс

Севсар



На гладкой, выпуклой поверхности огромной трехметровой скалы изображены две человеческие фигуры, конь, змеи-драконы, кружки, кресты, полумесяц, угольники, группы точек и астрально-солнечные и другие знаки. Этими символами очерчена часть небосвода, ограниченная созвездиями: Орел, Змея, Змееносец, Лебедь, Лиса, Лук, Дельфин, Стрела. Хорошо видна ветвь Млечного Пути. В их центре наблюдатель расположил **крупный узорчатый круг** – зарисовку редчайшего феномена болида, указав на ту часть неба, откуда прилетела небесная глыба.

Тройной дугообразной линией, нисходящей справа снизу, отмечено направление стремительного полета болида: на местности четко видно, что он мчался на северо-запад – по направлению к горе **Аждаак** (третья по высоте в Республике Армения – 3597 м). Расстояние от Севсара до Аждаака – 37 км. А у подножия вулкана, на высоте 3215 м, мною была замечена «маленькая» чашеобразная яма 4 м глубины, диаметром 30 м. Если это след падения небесного камня – **метеоритный кратер**, то он мог образоваться от удара тела весом 500 кг, при скорости 20 км/сек. Это единственный метеоритный кратер в стране. Если в его глубинах будет обнаружена часть метеорита (или следы влияния удара), то с помощью геохимических, почвоведческих, палеоботанических методов не составит трудности определить время падения (с точностью вплоть до 2-3 веков). Думается, что в результате дальнейшего изучения наука получит достоверные данные относительно

датировки изображения этого явления в Севсаре. Это сделает возможным определить возраст **20-и** наскальных рисунков этого комплекса.

Тем самым, вышеупомянутые 35 петроглифа в двух комплексах, датированные по двум методам с **астрономической** точностью, приобретут исходное значение, становясь своеобразной основой, «**маяками**» в хронологизации для пока еще недатированных изображений. Это позволит сопоставить с датированными изображениями и другие наскальные рисунки Армении и провести исследование по **иконографии** (содержание, стиль, манера, исполнение), по **слоям** (палимпсест, освежение) и по **технике** выгравирования (профиль, форма, глубина, ширина борозд). Можно применять испытанные методы естествознания, которые относятся к камню (порода, цвет, блеск, форма, выветренность), а также анализы цветочной пыльцы, мха и т.д. Все это следует подкрепить математическими методами (статистическими, вероятностными), топографическими и историко-культурологическими сопоставлениями.

Создатели наскальной живописи в **этнокультурном отношении были едины**, что подтверждается тематической и стилистической, технической и топографической схожестью известных памятников Великой Армении. Несомненная культурная общность наскальных изображений служит основанием для выявления мировоззренческого единства: мировосприятия, системы верований и пантеона, а также единого языкового мышления, вплоть до наличия неких элементов централизации, т.е. зачатков государственности.

Создатели наскальных рисунков вели **оседлый образ жизни** на протяжении многих тысячелетий. Функция накопления и передачи информации наскальными рисунками обеспечивала жизнеспособность и действенность индивидуума и социума (знание, умение, традиция), а также сохранность естественной среды, человеческого мышления, и, как результат, безопасность и само существование народа.

Армянское нагорье – колыбель наскальной живописи. Как отмечалось уже выше, в Нагорье наблюдается высокая концентрация древних наскальных рисунков, их тематическое и видовое разнообразие. Исследования показывают, что в этом регионе материальная культура во всех своих проявлениях распределена настолько равномерно, что дает полное основание для рассматривания всего Нагорья как единое целое. Здесь четко просматривается неразрывность и непрерывность антропологической и культурологической картины как в пространстве (400.000 км²), так и во времени (сотни тыс. лет).

Наблюдается тесная, неразрывная **тематическая связь** между наскальной живописью и другими сферами армянской культуры, в частности, с изобразительным и прикладным искусством (керамика, миниатюра, ковроделие, оружие, национальный костюм), транспортными средствами, танцем, театром, видами борьбы и спорта, картами, календарями, письменами, фольклором и мифологией. Иными словами, существуют **тематические инварианты**, объединяющие сферы: небесные светила и явления, предки и материнство, божества и мифические существа. Тем самым, прослеживается бесспорный единый, общий стиль повествования и изображения.

Традиции наскальной живописи издавна **существовали в среде армян и сохранились** по сей день. Исследования подтвердили непрерывность и преемственность этой сферы культуры, т.е. ее протяженность во времени. Ярким тому свидетельством является как культурная общность, так и общность в технике исполнения, что в разные эпохи наблюдается в ваянии, лапидарных надписях, строительстве и архитектуре.

Армянское Нагорье – кладезь для научных открытий. Все еще ожидают своего исследования **мощные этнокультурные волны**, взявшие начало из Нагорья. На мой взгляд, традиции наскального искусства, ее семантика и мастерство демонстрируют центробежное, лучеобразное распределение, т.е. цивилизационная экспансия из Нагорья, как из древнего центра, происходила, наряду с прочими сферами, также в форме и посредством петроглифов. Более того, языковая локализация прародины индоевропейских племен на Армянском нагорье¹⁴, и теории, систематизирующие многочисленные достоверные внеязыковые (археологические, этнографические, астрономические, календароведческие и общекультурологические) факты, свидетельствуют о ведущей роли армянской культуры в цивилизации Древнего Мира.

Շարեն Թոնիսյան

ՄԵԾ ՀԱՅՔԻ ԺԱՅՈՒՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ.

ԱՍՏՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ ԵՎ ԿԱՌՈՒՅՑՆԵՐ

Հայաստանը մարդկության վաղնջական բնակեցման օջախ է, որտեղ, հնուց անտի, մարդն աշխուժորեն հետաքրքրվել է աստղային երկնքով: Դրա վառ վկան են հատկապես՝ երկնադիտարաններն ու բյուրավոր ժայռապատկերները: Հայոց նախնիները ժայռերին փորագրել են երկնային մարմինների ու լուսատուների՝ Արևի, Լուսնի, մոլորակների, աստղերի ու համաստեղությունների, աստղային երկնքի

¹⁴ **Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс.**, Индоевропейский язык и индоевропейцы, т. I-II, Тбилиси, 1984.

քարտեզներ, բնության երևույթների՝ գիսավորի, ասուպի պատկերներ: Աստղագիտական ժայռապատկերները հնարավորություն են ընձեռում բացարձակ թվագրման համար: Ժայռապատկերների և դրանց արարման վերաբերյալ վաղմիջնադարյան մատենագրություն մեջ պահպանվել են հնագույն վկայություններ:

Karen Tokhatyan

**ROCK-CARVINGS OF GREAT ARMENIA:
ASTRONOMICAL IMAGES AND STRUCTURES**

Armenia was an ancient cradle of mankind where man was actively interested in the starry sky. It is witnessed by a number of observatories and thousands of rock-carvings. Our ancestors have carved on rocks images of celestial bodies and luminaries – the Sun, the Moon, planets, stars and stellar constellations, natural phenomena – comet and meteor, as well as sky maps. Particularly, the sky maps are of great interest as they provide an opportunity to determine the absolute age of the carving. Early medieval literature has preserved the most ancient evidences about petroglyphs and their creation.

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО АРМЯНСКОГО ОБЩЕСТВА

Для характеристики любого современного общества недостаточно перечисление его только исторических, научно-технических и гуманитарных достижений. Огромную, если не главную роль, в современных социумах играет та часть культуры, которая определяет политическое участие граждан в общественной жизни – политическая культура. Политическая культура, или совокупность форм участия людей в политической жизни государства и общества, является ключом к пониманию современного состояния гражданского сознания и самосознания представителей данного общества, уровня его самоорганизации и перспектив развития. Одним из наиболее продуктивных методов исследования политической культуры общества есть рассмотрение форм политического участия с точки зрения рациональных и иррациональных норм поведения.

Армянское общество в точки зрения участия в политических процессах можно разделить на три основные части – националисты, универсалисты (либералисты) и так называемые “обычные граждане”. Деятельность националистов образно является выражением лозунга “мы сначала армяне, потом только – люди”: во всем очевиден поиск образа или типа армянина, подобающего ему образу поведения и жизни, наделение статусом абсолютной истины традиционные культурные ценности – все это атрибуты функционирования националистов. Универсалисты, в свою очередь, впадают в другую крайность: лозунгом прав человека они пытаются оправдать все свои действия и, по сути, принижают образ гражданина по сравнению с образом абстрактного человека. Третья группа – обычные граждане – занимает промежуточное место между двумя крайними общностями и состоит в основном из людей, интересующихся более всего своей обыденной жизнью, работой, отдыхом, которые видят больший смысл в потреблении материальных и духовных благ, а не участии в общественно-политической жизни страны.

Все три группы людей имеют общие черты и отличия: дело в том, что первые две общности на самом деле являются малочисленными и маргинальными в том смысле, что выходят за рамки проводимых государством политических процессов. Случилось так, что одна из этих групп – универсалисты – занимает большое место в медиапространстве, вследствие чего возникает ошибочное представление, будто данная

группа является основным политическим субъектом и носителем политики. Универсалисты, которые именуют себя гражданскими активистами, в Армении работают, как правило, по следующей схеме: несколько человек получают деньги для проведения какой-либо гражданской акции, потом к ним присоединяются десятки граждан уже только на идеологической основе, которые, возможно, даже и не подозревают, что данная акция проплачена. Последнее обстоятельство, между прочим, никак не влияет на значимость работы, проводимой универсалистами, с точки зрения формирования в стране новой политической культуры. Речь идет в основном о том, что, во-первых, в сегодняшней Армении формирование гражданской-политической культуры возможно преимущественно при соответствующем финансировании и направлении, а во-вторых – организации, финансирующие распространение новой политической культуры, одновременно осуществляют мониторинг, связанный, например, с уровнем самоорганизации определенных групп в обществе, или с культурой отношений государство-гражданин и государство-общество.

Следует учитывать, что государству почти всегда удается распознать и отличить нацеленные на разрешение реальных социальных и культурных проблем гражданские акции от разного рода шоу и провокаций. По этой причине само государство в обществе имеет определенный кредит доверия, для увеличения которого требуется соответствующее культурно-ценностное пространство.

На самом деле, из трех групп, состоящих из универсалистов, националистов и обычных граждан, именно последняя является наиболее рациональной. Представители этой группы живут в системе реальных координат и представлений, и действия именно этих людей являются более адекватными политике государства и уровню его культурного развития. Выбор так называемых обычных граждан – заниматься своим делом, зарабатывать деньги, продавая свои знания и навыки – наиболее рациональный среди существующих в политической культуре.

Активисты двух маргинальных групп – универсалистской и националистской – не являются, по сути, непосредственными бенефициарами (выгодополучателями) своих идей и норм поведения и имеют задачу найти или сформировать таких выгодополучателей в обществе. А третья группа – обычные граждане – является реальным выгодополучателем от системы своих ценностей и идеологии. Именно поэтому нормы поведения представителей этой группы являются рациональными.

Следующей культурной проблемой, возникающей во взаимодействии этих трех групп, является проблема узнавания, взаимоузнавания, которая сводится к тому, что представители всех трех групп должны признать друг в друге носителей альтернативных моделей культурно-социальной идентичности¹. Принимая во внимание, что идентичность является культурным и социальным феноменом², нельзя забывать и второй принципиальный момент – идентичность имеет диалоговый характер, то есть формируется в диалоге двух и более узнающих и принимающих друг друга сторон³. Идентичность есть не что иное, как сумма тех ответов, которые данный человек может дать относительно касающихся его вопросов. Или, по М.Бахтину – «Два голоса - минимум жизни, минимум бытия».⁴

Фактор узнавания важен в политической культуре постольку, поскольку в основном благодаря нему политические акторы становятся легитимными друг для друга. А, например, третья, самая большая группа – обычные граждане, которая также является самой рациональной группой – в политической жизни современного армянского общества остается неидентифицированной, неузнанной и непознанной, одновременно играя огромную роль в формировании и функционировании политической культуры. То есть, в общественно-политической дискурсе данная группа ввиду неузнанности и непризнанности является нелегитимной, что, кстати, наглядно отражается в процессе принятия решений по общественно важным вопросам, откуда вполне очевидно, что так называемый “глас народа” остается неуслышанным и без ответа.

Проблема легитимности и ответственности политического участия

Нормы поведения всех трех групп участников политического процесса в современном армянском обществе обусловлены их отношением к государству, вернее – их восприятием и пониманием феномена государства. И гражданские активисты, и националисты

¹ Под “идентичностью” имеется ввиду сумма всех самоотождествений человека или группы людей.

² Об этом более подробно см. *Библер В.С.* На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. М., 1997.

³ См. Հր. Գալստյանի, Ի՞նչն էնք անվանում երկխոսություն: (<http://prm.am/?p=2492>)

⁴ *Назарчук А. В.* Теория коммуникации в современной философии. М., 2009. с. 244-245.

являются, по сути, последователями приверженцами патриархальной модели государства. Об этом свидетельствует стремление участников данных двух групп в имеющих место в стране всех негативных явлениях винить и находить ответственным именно государство, считая современную модель армянского государства чуть ли не худшей из возможных⁵.

Но, перекадывая на государство всю ответственность за страну, и националисты, и либералы тем самым скидывают с себя как участников политической жизни, эту самую ответственность, и всякую ответственность вообще. Как следствие отказа от ответственности, возникает обстоятельство, что эти две группы тем самым лишают себя легитимности, поскольку в политике легитимным является, во-первых, тот, кто берет ответственность, объявляет себя ответственным за настоящее и будущее. А политические группы, скидывающие с себя ответственность и перекадывающие ее на государство, тем самым лишают себя возможности быть легитимным участником политического процесса.

Данный вопрос имеет непосредственное отношение к такому культурному явлению, как элиты, в частности, речь идет о политических элитах. Исходя из аксиологического подхода к определению элиты⁶, можно сказать, что так или иначе претендующие на высокие политические позиции в обществе группы в основном не рассматривают вопрос ответственности, который на самом деле является одним из оснований для принятия той или иной общности людей в качестве политической элиты.

С точки зрения ответственных действий отличается третья группа участников политического процесса – обычные граждане. Дело в том, что последние не перекадывают на других ответственность за свое мышление и поведение, а считают самих себя ответственными за свои действия. Просто в данном случае – в случае обычных, с политическими активистами непосредственно не ассоциируемых, граждан – их политическое участие ограничивается рамками обыденной жизни, то есть тем, что выгодно (в том числе и – прибыльно). Именно потому, что обычные граждане даже в политической жизни руководствуются принципом “насколько это выгодно или невыгодно мне, а не стране”,

⁵ Более того, когда они с обвинениями обращаются к властям, то последние, защищаясь и оправдываясь, объясняют свои действия логикой, правом или нуждами государства, по сути, отождествляясь с ним.

⁶ Об этом подробнее см. *Буренко В. И.* Инструментальное измерение политической элиты // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение», 2010, № 6 (<http://zpu-journal.ru/e-zpu/2010/6/Burenko/>)

невозможно сказать, что они тоже являются приверженцами патерналистской модели государства, поскольку они не скидывают ответственность на государство и не объявляют последнее источником всех, в том числе и своих личных, бед и неудач. Более логично предположить, что обычные граждане как политическая группа склонны считать ответственным власти, а не государство, что еще раз доказывает, что именно данная группа является наиболее рациональной с точки зрения политического участия.

Оказавшееся в хаотичном информационном потоке армянское общество отчасти потеряло способность называть вещи своими именами и слепо следует разным определениям и наименованиям так, как будто само дало их, или истинность последних не подлежит сомнению. Речь идет, в частности, о распространенных в культурно-политическом дискурсе понятиях государство и власть, человек и гражданин, возможность и ожидание. Строгое определение этих и других явлений в общественной жизни поможет более глубокому пониманию современной политической культуры Армении.

Во-первых, бытует ошибочное мнение, что только государство существует для гражданина, а последний не имеет обязанностей перед государством, в то время как государство есть сумма государственных институтов и отношений гражданин с ними. Это означает, что не только государство существует для гражданина, а последний также существует для государства. Не для сегодняшней власти, а именно для государства. Критерии существования и закономерности развития государства отличаются от критериев легитимности и адекватности власти. Если государство это госструктуры и отношения между ними и гражданами, то власть это эффективность и релевантность данных отношений. В этом плане очень важно, с точки зрения формирования зрелой политической культуры, при критике и оценке деятельности власти не переходить границу и не наделять государство теми же оценками и характеристиками, какими наделяется власть. Государство само по себе является благом и не может быть нелегитимным, а действия власти таковыми быть могут, особенно в тех случаях, когда власти используют возможности государства не для общественных, а корпоративных интересов.

Учитывая разделение современного армянского общества на три основные группы (с точки зрения политического участия) – националисты, либералы и обычные граждане, нужно рассматривать также следующий вопрос: допустим, ни у одной группы не наблюдается политическая активность, направленная на укрепление государства, но не наблюдается ли деятельность, направленная против государства?

Последняя может иметь место в основном как своего рода дополнение к критике власти, но не исключены и прямые выпады против государства как социального института организации общественной жизни. Эти выпады существуют не только и не столько на теоретическо-идеологическом уровне, сколько на практике, в конкретных действиях, целью которых является показать, что существование государства можно не учитывать, или что государства нет вообще. Но понимают ли представители этих трех групп, что наше государство не такое уж прочное и сильное, чтобы выдержать любого рода испытания? Понимают ли критики государства, что целью существования последнего является формирование новой среды отношений и условий?

Создавая эту общественную среду и условия, государство само, наряду с гражданами и социальными институтами, становится одним из участников общественно-политических процессов. Государство отличается от других участников всего лишь тем, что его существованием обусловлено существование этого публичного пространства. Но это, в частности, означает, что другие участники, учитывая данное обстоятельство, на публичном уровне не должны наносить вред государству, поскольку таким образом они уничтожают условия и среду своей собственной деятельности.

Еще одним обстоятельством, играющим значительную роль в политической культуре, является сумма ожиданий, которые формируются у участников политических процессов. Дело в том, что в критике власти часто проявляются не реальные упущения власти, а на самом деле – несоответствия действий власти ожиданиям граждан. Нужно еще учитывать, что эти ожидания бывают обоснованными и необоснованными (рациональными и иррациональными). Большая часть иррациональных ожиданий формируется тогда, когда государству приписываются функции, которые на самом деле ему не принадлежат. Особенно эта тенденция заметна у националистов, которые ратуют за сохранение государством национального типа человека (а не гражданина), и у универсалистов, которые почему-то считают государство ответственным за все то, чем они недовольны. Поскольку подобные вопросы не являются предметом культурно-политического дискурса, то становится довольно проблематично для обыкновенных граждан вступать в общественные отношения с позиций рациональности. Как следствие, в политической культуре современного армянского общества сложилась ситуация, в которой мы являемся более рациональными в обыденных отношениях, чем в общественных, и тем более – в общественно-политических. В рамках обыденной рациональности имеют место (оправдание) и участие в выборах за

деньги, и участие за плату в гражданских инициативах, и предпочтение традиционного для нас института знакомых-родственников всем законам и прочим регуляторам общественных отношений.

Movses Demirtchyan

**RATIONAL AND IRRATIONAL IN THE POLITICAL CULTURE OF
MODERN ARMENIAN SOCIETY**

The article discusses the political culture of modern Armenian society in terms of form of public participation in the political process. There are three main groups of participants - nationalists, universalists and ordinary citizens. The first two groups are marginal, because their actions do not match the expectations of society and the logic state, so they are irrational. From this point of view, the most rational in political participation are ordinary citizens, whose actions are adequate to the level of development of state institutions and reflect the level of political culture.

Մովսես Դեմիրճյան

**ՌԱՅԻՆԱԼՆ ՈՒ ԻՌԱՅԻՆԱԼԸ ՀԱՅ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ
ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ**

Հոդվածում վերլուծվում է հայ ժամանակակից հասարակությունը՝ քաղաքական մասնակցության տեսանկյունից, և առաջ են քաշվում այդ մասնակցության շահագրգիռ հիմնական սուբյեկտները, որոնց վարքն ուսումնասիրվում է՝ ռացիոնալի և իռացիոնալի լայն շրջանակներում: Մասնավորապես, առաջ է քաշվում միտքն այն մասին, որ հայ հասարակությունը քաղաքական մասնակցության տեսակետից բաժանվում է հիմնականում երեք խմբի՝ ազգայնականներ, ունիվերսալիստներ (ազատականներ) և այսպես կոչված «շարքային» ժողովուրդ (որի մեջ մտնում են առաջին երկու խմբերի և առհասարակ քաղաքական ակտիվ գործունեությամբ զբաղվողների հետ անմիջականորեն չասոցացվող մարդիկ): Առաջին երկու խմբերի դեպքում գործ ունենք հետևյալ օրինաչափության հետ. նրանք իրենց հռչակած սկզբունքների և կանոնների անմիջական շահառուները չեն և խնդիր ունեն շահառու գնտելու կամ ձևավորելու հասարակության այլ շրջանակներում, ինչի համար էլ դիմում են լայն զանգվածներին՝ միավորվելու կոչերով: Այս դեպքում, երբ վարքը ադեկվատ և ռելևանտ չէ սոցիալական իրականությանը, գործունեությունը որակվում է որպես իռացիոնալ: Երրորդ խմբի մոտ ուղիղ հակառակ պատկերն է՝ այսպես կոչված «շարքային» ժողովուրդի գործունեությունը, այդ թվում և՛ քաղաքական մասնակցությունը, ռելևանտ է ստեղծված իրավաքաղաքական պայմաններին և, հետևաբար, ռացիոնալ է:

Information about the authors
Տեղեկություն հեղինակների մասին
Сведения об авторах

Անանյան Յանա Ананян Яна Ananyan Yana	հայցորդ соискатель Postgraduate student	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Անտոնյան Թամարա, Антонян Тамара Antonyan Tamara	ասպիրանտկա аспирантка Postgraduate student	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Անտիձե Լալի Антидзе Лали Antidze Lali	բ.գ.դ. պրոֆ. д.ф.н., проф., Doctor in Phil., Prof.	ԲՊՀ, Բատումի, Չրաիսիան БГУ Батуми, Грузия BSU, Batumi, Georgia
Ապրեսովա Սոնյա Апресова Соня Aprisova Sonya	բ.գ.թ., ավ. դասախոս к.ф.н. ст.препод. Ph.D., Senior Lecturer	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Աթաձայան Իրինա Атаджанян Ирина Atadjanyan Irina	բ.գ.թ., դոց. к.ф.н., доц. Ph.D., Ass. Professor	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Արզումանյան Սրբուհի Арзуманян Србуи Arzumanyan Srbuhi	բ.գ.թ., к.ф.н, доц. Ph.D., Ass. Professor	Մոսկվա «Институт УНИК» г.Москва. РФ Moscow
Գետաշվիլի Նինա Геташвили Нина Getashvili Nina	մշակ.գ.թ., պրոֆ. к.исск.н., проф. Doctor in Culture, Prof.	Ի. Գլազունովի գեղարվեստի, Ակադեմիա, Մոսկվա Росс. Акад. живописи. ваяния и зодчества И.Глазунова Москва РФ Academy of Fine Arts after I. Glazunov, Moscow
Գրիգորյան Արուսյակ Григорян Арнушак	բ.գ.թ., դոց.	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГЛУ им.Брюсова

Григорян Арусяк <i>Grigoryan Arusyak</i>	к.ф.н.доц. <i>Ph.D., Ass.Professor</i>	YSLU after Brusov
Գուլանյան Կարինե <i>Gulanyan Karine</i>	բ.գ.թ., դոց . к.ф.н., доц. <i>Ph.D., Ass.Professor</i>	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ <i>ЕГЛУ им.Брюсова</i> YSLU after Brusov
Դանիելյան Էլմիրա <i>Danielyan Elmira</i>	բ.գ.թ., դոց к.ф.н., доц <i>Ph.D., Ass.Professor</i>	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ <i>ЕГЛУ им.Брюсова</i> YSLU after Brusov
Դեմիրճյան Մովսես <i>Demirtchyan Movses</i>	բ.գ.թ., դոց к.ф.н., доц <i>Ph.D., Ass.Professor</i>	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ <i>ЕГЛУ им.Брюсова</i> YSLU after Brusov
Ջանիկյան Անի <i>Djanikyan Ani</i>	բ.գ.թ., ավ. դասախոս к.ф.н. ст. преп. <i>Ph.D. Senior Lecturer</i>	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ <i>ЕГЛУ им.Брюсова</i> YSLU after Brusov
Կակաուրիձե Նանուլի <i>Kakauridze Nanuli</i>	բ.գ.դ. պրոֆ. ձ.ֆ.ն., проф., <i>Doctor in Phil., Prof.</i>	Ա.Ծերեպետիի անվ. ՔՊՀ, Քուպասի <i>КГУ им. А.Церетели,</i> <i>Кутаиси, KSU after Tse-</i> <i>reteli, Kutaisi, Georgia</i>
Կալչուրինա Վերա <i>Kaltchurina Vera</i>		<i>Museum of Russian Art,</i> <i>Yerevan</i> Ռուսական արվեստի թանգարան <i>Музей русского</i> <i>искусства,</i> <i>Ереван</i>
Կարաբեգովա Ելենա <i>Karabegova Elena</i>	.բ.գ.դ.պրոֆ., ձ.ֆ.ն., проф., <i>Doctor in Phil., Prof</i>	YSLU after Brusov Վ. Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ <i>ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова</i>

Չարապետյան Գայանե Karapetyan Gayane	ասպիրանտկա Postgraduate student	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Խաչատրյան Նաիրայի Khachatryan Natalia	բ.գ.թ., պրոֆ. к.ф.н., проф. Ph.D., Prof.	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Մարտիրոսյան Չոնսիրանյան Мартirosyan Константин Martirosyan Konstantin	բ.գ.թ., ավ. դասախոս к.ф.н., ст.препод. Ph.D. Senior Lecturer	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Մկրտչյան Արմինե Mkrtchyan Armine	հայցորդ соискатель Postgraduate student	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Մուսախանյան Լուսինե Musakhanyan Lusine	магистр филол. Բանաս. մագիստրոս Master in Philology	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ԵГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Pakhsaryan Natalya Պախսարյան Նաիրայի Пахсарьян Наталья	Doctor in Phil., Prof. բ.գ.դ., պրոֆ. д.ф.н., проф.	Լոմոնոսովի անվ. ՄԴՀ, МГУ им. М.В.Ломоносова, Москва, MSU after Lomonosov, Moscow
Պողոսյան Իրինա Poghosyan Irina	բ.գ.թ., ավ. դասախոս к.ф.н., ст.препод. Ph.D. Senior Lecturer	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова YSLU after Brusov
Սիմյան Տիգրան	բ.գ.թ., դոց.	ԵՊՀ

Симян Тигран <i>Simyan Tigran</i>	к.ф.н., доц. <i>Ph.D., Ass. Professor</i>	ԷԳՄ <i>YSU</i>
Տեպերիկ Թամարա <i>Teperik Tamara</i>	բ.գ. դ., դոց. ձ.փ.հ., թոց. <i>Ph.D., Ass. Professor</i>	Հոմոնոսովի անվ. ՄՊՀ, Մոսկվա МГУ им. М.В.Ломоносова, Москва <i>MSU after Lomonosov, Moscow</i>
Թոխատյան Կարեն <i>Tokhatyan Karen</i>	ավ. գիտաշի. с.н.с. <i>Senior Researcher</i>	ՀՀ ԳԱԱ Պատմի ին-տ Ин-т истории АНА <i>Institute of History, NA of Armenia</i>
Տրապաիձե Նանա <i>Trapaidze Nana</i>	բ.գ.դ. արոֆ. ձ.փ.հ., პროფ <i>Doctor in Phil., Prof</i>	ԲՊՀ, Բատումի, Չրասիան БГУ Батуми, Грузия <i>BSU, Batumi, Georgia</i>
Թոփչյան Արամ <i>Topchyan Aram</i>	բ.գ.թ., ավ. գիտաշի. к.ф.н., .с.н.с. <i>Ph.D, Senior Re- searcher</i>	Մատենադարան, Երևան Матенадаран , Ереван <i>Matenadaran, Yerevan</i>
Չուլյան Աննա <i>Chulyan Anna</i>	բ.գ.թ., ավ. դաս. к.ф.н., ст.преод. <i>Ph.D. Senior Lectur- er</i>	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова <i>YSLU after Brusov</i>
Եղիազարյան Գայանե <i>Yeghiazaryan Gayane</i>	բ.գ.թ., դոց к.ф.н., доц <i>Ph.D., Ass. Professor</i>	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова <i>YSLU after Brusov</i>
Եղիազարյան Հասմիկ <i>Yeghiazaryan Hasmik</i>	բ.գ.թ., ավ. դաս. к.ф.н., ст.преод. <i>Ph.D. Senior Lectur- er</i>	Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГЛУ им.Брюсова <i>YSLU after Brusov</i>

Համակարգչային ձևավորումը և էջավորումը՝
Եպրաքսիա Հովհաննիսյանի

Շապիկի ձևավորումը՝
Սյուզաննա Գրիգորյանի

Տպաքանակը՝ 200

«Լինգվա» հրատարակչություն
Երևանի Վ. Բրյուսովի անվան պետական լեզվաբանական համալսարան
Հասցեն՝ Երևան, Թումանյան 42
Հեռ.՝ 53-05-52
Web: <http://www.brusov.am>
E-mail: yslu@brusov.am