

ISSN 1829-4731

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵԶՎԱԶԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

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



ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԱՐԴԻ
ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ

Պրակ է

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

Выпуск 7

ԼԻՆԳՎԱ, ЛИНГВА
ԵՐԵՎԱՆ, Երևան
2016



ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԱԶԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

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

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ

ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ

Պրակ է

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

Выпуск 7

ЛИНГВА
Ереван
2016

ISSN 1829-4731

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

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

Խմբագրական խորհուրդ՝

Խաչատրյան Ն.Մ. բ.գ.թ., պրոֆեսոր

Գուլանյան Կ.Հ. բ.գ.թ., դոցենտ

Ապրեսովա Ս.Վ. բ.գ.թ., դոցենտ

Եղիազարյան Գ.Վ. բ.գ.թ., դոցենտ

Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ. - Եր.: Լինգվա,
2016. - 468 էջ:

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

Редакционная коллегия:

Хачатрян Н.М. к.ф.н., профессор;

Гулянян К.Г. к.ф.н., доцент.

Апресова С.В. к.ф.н., доцент

Егизарян Г.В. к.ф.н., доцент

©Լինգվա, 2016

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ՀԱՆՁՆԱԽՄԲԻ ԿՈՂՄԻՑ

Սույն պրակում հրատարակվում են Վ. Բրյուսովի անվան ԵՊԼՀ-ի Համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոնի կողմից կազմակերպած Հայոց Մեծ Եղեռնի 100-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովի նյութերը:

Խմբագրական հանձնախումբին ներկայացված գիտական ելույթների տեքստերից ընտրվել և հրատարակվել են միայն այն հոդվածները, որոնք համապատասխանել են ներկա հրատարակության պահանջներին:

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

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В настоящем томе публикуются материалы научной конференции, посвященной 100-летию Геноцида армян в Османской империи, организованной кафедрой Мировой литературы и культуры ЕГУЯСН им. В.Я.Брюсова.

Тексты научных выступлений, 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 и Армении и надеется на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ
Contents

Եղեռնի թեման համաշխարհային գրականության մեջ
Тема геноцида в мировой литературе
The theme of Genocide in the World Literature

<i>Գօր Բարդումյան</i>	Культурный геноцид и этническая память армян	10
<i>Տսրեն Բարդումյան</i>		
<i>Գայանե</i>	Պատկերային համակարգը	34
<i>Եղիազարյան</i>	Է.Գրոսբլոուսի «Արարատ» վեպում	
<i>Գայանե</i>	Մուսթաֆա Նէտիմի «Հայ եղեռնը. իմ վկայություններս» գրքի մասին	40
<i>Բարիեդյան</i>		
<i>Светлана Маргарян</i>	О документальных свидетельствах материального ущерба западных армян в книге Анаит Астойян «Ограбление века»	46
<i>Ջան Բագյան</i>	Тема геноцида в русской литературе 20 века («Бабий Яр», «Жизнь и судьба», «Архипелаг Гулаг»)	52
<i>Արմինե Բաբյան</i>	Жансем. Человек, который нарисовал то, что нарисовать нельзя	61

Համաշխարհային գրականության հիմնախնդիրներ
Проблемы мировой литературы
Problems of World Literature

<i>Наталья Пахсарьян</i>	Социально-криминальный роман во Франции и России: Э.Сю и В.Крестовский	69
--------------------------	--	----

<i>Нинель Литвиненко</i>	Идиллический модус романтизма	78
<i>Галина Модина</i>	Художественное пространство «Синей сказки» Маргерит Юрсенар	93
<i>Наталия Хачатрян</i>	Французская проза последней трети XIXвека. Неоромантизм в контексте литературных направлений	99
<i>Անի Ջանիկյան</i>	Բնորդուհի – գեղանկարիչ – արվեստ հարակցությունը Գոնկուրների «Մանեթ Սալոնոն» և Ջոլայի «Ստեղծագործությունը» երկերում	110
<i>Լիլիթ Բարիկյան</i>	Ժան Ժրնեի ծիսական թատրոնի ծածկագրերը (Ժեստեր, սիմվոլային կերպարներ)	119
<i>Կարինե Էվոյան</i>	Անրի Թրուայայի «Ցանք ու հունձ» շարքի վեպերի առանձնահատկությունները	128
<i>Լուսինե Մուսախանյան</i>	Պատմության հայեցակարգը Շառլ դը Կոստերի «Թիլ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդում»	136
<i>Տաթևիկ Թանգյան</i>	Նեոռոմանտիկական գեղագիտության արտացոլումը Էդմոն Ռոստանի «Միրանո դը Բերժըրակ» պիեսում	143

<i>Սոնյա Ապրեսովա</i>	Անտիկ ժառանգության դերը ԱՄՆ-ի մշակույթի ձևավորման գործընթացում	154
<i>Հուսինե Խաչատրյան Քրիստինե Սողկյան</i>	Ջ.Դ.Սելինջերի «Ինը պատմվածք» ժողովածուում ընդգրկված պատմվածքների գլխավոր հերոսների ներաշխարհը եվ դրա վերստեղծումը թիրախ լեզուներում	162
<i>Մարիամ Սիրունյան</i>	Կին-տղամարդ փոխհարաբերության մոդելը Օլդինգտոնի վեպերում	173
<i>Ալինա Պետրոսյան Քրիստինե Սողկյան</i>	Հոռետեսական տրամադրությունների բառայնացումը Հ.Միլերի «Խեցգետնի արևադարձը» վեպում	177
Գայանե Բարսեղյան	Հեղինակային նորաբանությունները Ջ.Օրուելի «1984» վեպում և դրանց վերստեղծումը անգլալեզու լրագրերում	185
<i>Քրիստինե Սողկյան Աննա Շահրազյան</i>	Նորաբանությունները՝ որպես ֆենթըզի ժանրի տեքստակազմիչ գործոն (Ջ.Բ.Ռոուլինգի «Հարի Փոթերը և փիլիսոփայական քարը» վեպում)	193
<i>Дина Червякова</i>	Категория автора в эстетической системе Джона Фаулза	205
<i>Թամարա Անտոնյան</i>	Ընտանիքի մոդելը Է.Օլբրիի վաղ շրջանի պիեսներում	220

<i>Էլլա Ասատրյան</i>	Ժամանակն ու տարածությունը Դոն Դելիլոյի «Սպիտակ աղմուկ» վեպում	228
<i>Լիլիթ Մուրադյան</i>	Սև հումորի արտահայտությունը Ֆ.Ռոթի «Կուրծքը» վիպակում	235
<i>Բելլա Մարգարյան</i>	Գեղագիտական տեքստի հուզարտահայտչական երանգավորման գործաբանական արժեքը և դրա վերարտադրությունը թարգմանության մեջ	241
<i>Արա Առաքելյան</i>	Հերման Հեսսեի արձակի պրոբլեմները	249
<i>Արմինե Աբրահամյան</i>	Ինքնակենսագրական տարրերը և կրոնական թեմատիկան Ֆ.Կաֆկայի «Դատավարություն» վեպում	257
<i>Վիոլետտա Աբովյան</i>	Հունական ռոմանտիզմի ձևավորման խնդիրը	265
<i>Հասմիկ Եղիազարյան</i>	Կրոնական ուխտերը Ու. Էկոյի «Վարդի անունը» վեպում	276
<i>Բազրառ Ավետիսյան</i>	«Պատրանքի» և «Իրականության» փոխհարաբերությունը Ի.Կալվինոյի «Խաչվող ճակատագրերի ամրոցը» և «Անտեսանելի քաղաքները» վեպերում	283
<i>Инна Ситникова</i>	Традиции испанской песни в «Народных драмах» Ф.Г.Лорки	289

<i>Ռուզաննա Պետրոսյան</i>	Շյանքի և ճակատագրի նորերգականությունը Միգել դե Ռինամունտի «Մառախուղը» նիվոլայում	302
<i>Галина Васильева</i>	Гераклитова река: «По ту сторону Тулы» А. Николева	309
<i>Юлия Ходжоян</i>	Иосиф Бродский – эссеист	322
<i>Кристина Беджанян</i>	Армянский вопрос в творчестве Бориса Чичибабина	327
<i>Анаит Лалаян</i>	Символика и жанровое своеобразие романа З.Н. Гиппиус «Роман-царевич»	340
<i>Армен Геворкян</i>	Личность и творчество Бетховена в восприятии русских символистов	349
<i>Սուրեն Արրահապյան</i>	Դավիթ Հովհաննեսի «ընդհատակյա» պոեզիան	360
<i>Սուրեն Արրահապյան</i>	Հովհաննես Գրիգորյանի հայրենեագությունը	370
<i>Թարգմանության խնդիրներ</i>		
<i>Проблемы перевода</i>		
<i>Problems of Translation</i>		
<i>Աշխեն Աтанեսյան</i>	Сказки Салтыкова-Щедрина в армянских переводах (некоторые вопросы смысловой и стилистической адекватности)	376
<i>Մարիամ Բաղդասարյան Քրիստինե Սողկյան</i>	«Միայնություն» իմույթով բառային միավորների թարգմանական խնդիրները Վիլյամ Սարոյանի կարճ պատմվածքներում	381

<i>Gurgen Karapetyan</i>	The pragmatic characteristics of Orwellian 'Newspeak' and its armenian translation	391
<i>Նարինե Գիշյան</i> <i>Քրիստինե</i> <i>Սողկյան</i>	Իրականությունների թարգմանական դժվարությունները հայ ժամանակակից արձակի թարգմանության գործում	400

Համաշխարհային մշակույթի հիմնախնդիրներ
Проблемы мировой культуры
Problems of World Culture

<i>Константин</i> <i>Мартиросян</i>	Библейские реминисценции и чеховские аллюзии в фильме Павла Лунгина «Дирижер»	411
<i>Лилит Симонян</i>	О динамической структуре традиции и моделях ее переменчивости	421
<i>Гоар Вардумян</i>	Особенности мифомышления армян	443
Տեղեկություններ հեղինակների մասին Сведения об авторах <i>Information about the Authors</i>		460

Եղեռնի թեման համաշխարհային գրականություն մեջ
Тема геноцида в мировой литературе
The theme of Genocide in the World Literature

316.77

Гоар Вардумян
Сурен Вардумян

КУЛЬТУРНЫЙ ГЕНОЦИД И ЭТНИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ АРМЯН

Ключевые слова: культурный геноцид, лингвицид, национальная идентичность, этническая память

В числе различных проявлений геноцида армян чрезвычайно важен культурный геноцид, т.к. его последствия неопределенно инерционны, стало быть, с течением времени все больше дают о себе знать, в особенности, в контексте национальной идентичности и этнической памяти. В геноцидоведении известно понятие «национально-культурный геноцид» – действия и мероприятия с целью уничтожения культуры какого-либо народа или этнической группы, а также – экспроприация историко-культурных памятников и иных материальных и духовных ценностей.

Понятие геноцид (genocide), впервые определенное известным юристом Рафаэлем Лемкином в 40-х годах прошлого века, означает не только уничтожение национальной или религиозной группы людей посредством ее физического истребления, но также посредством ее национально-духовного уничтожения, что является преступлением против всего человечества¹. Известный специалист по истории геноцидов Израэль Чарни характеризует культурный геноцид как ethnocide (этноцид) – нациоубийство, которое в свою очередь разделяет на несколько групп: а) биологический или

¹ **Lemkin R.**, Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation – Analysis of Government – Proposals for Redress, Washington, D.C., 1944 (см: <http://www.amazon.com/Axis-Rule-Occupied-Europe-Foundations/dp/1584779012>).

физический (biological or physical ethnocide), б) экономический (economic ethnocide), в) языковой (linguicide), г) религиозный и духовный (religious and spiritual ethnocide) и, наконец, д) социальный (social ethnocide)².

В годы массовых изгнаний и истреблений армянского населения правительство младотурков стремилось уничтожить не только род армянский, но и памятники материальной и духовной культуры армян³. Турецкие вандалы руководствовались предписанием Талаата Паши, направленным Комитету по делам депортации в Алеппо, в котором он призывал *«всячески стремиться уничтожить само название “Армения” в Турции»*⁴.

Исследователи (А.Сафрастян, С.Коланджян, А.Оганисян, Р.Мелконян и др.) последовательно обращались и обращаются к проблемам культурного геноцида, в особенности – к вопросу о разрушении церквей, об уничтожении манускриптов и книг, считая эти потери ущербом также для мировой цивилизации⁵.

В связи с геноцидом армян в Османской империи турколог А.Оганисян так характеризует политику, проводимую турецким правительством: *«В годы геноцида уничтожению подвергались также памятники армянской культуры (архитектурные, рукописные и др.), что впоследствии продолжалось в качестве государственной политики целенаправленного разрушения материальных*

² **Charny I.**, Encyclopedia of Genocide /publ. by Abc-Clio Inc, 1999/, vol. 1, p. 9 (см.: m/Encyclopedia-Genocide-volumes-Israel-Charny/dp/08).

³ О предыстории и организации геноцида армян см.: **Safrastyan R.**, Ottoman Empire: the Genesis of the Program of Genocide (1876-1920), Yerevan, 2009 (см.: <http://middleorient.com/?p=3029>).

⁴ Геноцид армян в Османской империи, Сборник документов и материалов, Ер., 1991, с. 562 (на арм. яз.).

⁵ **Сафрастян А. Х.**, Списки и такриры церквей и монастырей, представленные Армянским патриаршеством Константинополя Министерству правосудия и конфессий Турции (1912-1913 гг.),- «Эчмиадзин», 1965, №1 (на арм. яз.); **Коланджян С.**, Наши рукописные потери,- «Эчмиадзин», 1965, № 2-7, 1966, № 8-10, 1967, № 5-6 (на арм. яз.).

*свидетельств перманентного существования армян на своей исторической родине*⁶.

Понятие «Национально-культурный геноцид» еще не вошло в «Конвенцию о предупреждении преступления геноцида и наказании за него» (*The Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*), принятой Генеральной Ассамблеей ООН в 1948 г.⁷. Между тем уничтожение культуры оставляет глубокий и неизгладимый след в жизни и судьбе нации, многие ее составляющие теряются, предаются забвению, некоторые же сохраняются не только в памяти, но также в общем облике народа, в той или иной степени (и/или образом) влияя на изменение почти всех частных характеристик национальной идентичности⁸. Речь идет как о материальной, так и о духовной культуре, о цивилизационных ценностях вообще, уничтожение которых и можно назвать *культуроцидом*.

Рассмотрение некоторых из них следует начать с одного из важнейших сфер культуры – *языка*, как наиболее яркой идентифицирующей характеристики этноса, нации. Известно, что во многих провинциях Западной Армении запрещалось говорить по-армянски, а провинившимся угрожало наказание в виде отрезания языка. Именно по этой причине родившийся в Кутине Комитас (Согомон Согомонян) до определенного возраста не знал родного языка. И, конечно, Согомон был не единственным

⁶ **Оганисян А.**, Культурный геноцид,- Арк /Арменоведческий журнал/, № 1, Ер., 2006, стр. 123.

⁷ http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/genocide.shtml

⁸ Понятие «Этническая или национальная идентичность» вытекает из понятия «нация», определение которого в армянской среде было впервые дано Григором Арцруни. Согласно ему, нация – это общность, имеющая сознание самости, которая признает одну и ту же Родину, говорит на одном языке и преследует одинаковые цели (История новой армянской литературы, т. 3, Ер., 1964, на арм. яз.). Идентичность какой-либо нации, этноса обусловлена пройденным ею историческим путем, созданной ею системой цивилизационных ценностей, состоянием в настоящем и общими стремлениями к будущему, и во всем этом главная роль принадлежит культуре.

армянином, который на своей Родине не говорил по-армянски⁹. Какая мать хотела бы, чтобы ее ребенку отрезали язык...?

Специалисты по геноциду убеждены, что запрет говорить на родном языке также следует квалифицировать как форму геноцида, более того – уже введено в оборот понятие *лингвицид*. Казалось бы, это давно застаревшее в прошлом злодеяние, однако его отголоски дают о себе знать и в наши дни: речь идет о западноармянском языке и о современном положении его носителей – о западных армянах. Рассмотрим данную проблему детальнее.

Армяне, которые остались на своей исконной земле – в Западной Армении, или проживают в разных частях современной Турции (число их насчитывает от 700 тыс. до 3 млн.¹⁰), по национальной идентичности делятся на несколько групп.

А) К первой группе относятся те, которые знают, что они армяне, не скрывают этого и говорят на армянском языке (правда, осторожно оглядываясь, если это просходит в общественных местах), сохраняют христианскую веру и национальные традиции (посещают армянские церкви и, в определенном смысле, интегрированы в деятельность Константинопольского Армянского Патриархата) и/или, насколько это возможно, осуществляют определенную национально-полезную деятельность в пределах тех или иных структур организованной армянской общины. Число таких армян невелико (они в основном сконцентрированы в Стамбуле) и, ввиду того, что в Турции все граждане официально

⁹ Отправленный католикосом Геворгом IV в провинции Западной Армении архимандрит Геворк Дерцакян, которому было предписано привести из Кутины одного голосистого мальчика-сироту на учебу в Эчмиадзинской духовной семинарии, из 20 сирот выбрал 12-летнего Согомона, который, как оказалось, не знает армянского. И когда католикос сказал, что мальчику там делать нечего, Согомон ответил, что пришел учиться, и спел шаракан (армянский духовный гимн), не понимая слов. При пении он заметил, что из глаз католикоса текут слезы... (**Тагмизян Н.К.** Комитас и армянская музыкальная культура, 2-е изд., М., 1987; **Гаспарян Г.** Архимандрит Комитас (1869-1935), Ер., 2009, на арм. яз.).

¹⁰ Согласно «Tarihte Ermeniler. Bolsohays: Istanbul Armenian, 2009», - <http://arm-world.ru/ludi/204-chislennost-armyan-v-mire.html>.

считаются турками, по крайней мере, согласно законодательству – должны таковыми считаться и говорить по турецки, точное число таких армян неизвестно по той простой причине, что демографическая статистика как таковая не велась. Однако, по неофициальным данным Константинопольского Армянского Патриархата, их число достигает 70 тыс. человек¹¹. Застреленный националистами главный редактор газеты «Акос» Грант Динк стал символом этой группы армян, своей деятельностью доказав, что армяне многое еще должны сделать для своей потерянной Родины, а своей гибелью он открыл новую страницу в жизни армян, живущих в Турции, и не только армян! В памяти армян пробудилась этническая память, а в сердцах не-армян – человеческая совесть, и как следствие – в течение нескольких дней передовая общественность, десятки тысяч людей на улицах Стамбула скандировали «Я Грант Динк», «Я армянин». Подобная консолидация произошла благодаря известному убеждению Гранта Динка, что *«Необходимо извлечь армяно-турецкие отношения из глубины колодца 1915-метровой глубины»*¹².

Б) Армяне второй группы знают о своей этнической принадлежности, но скрывают ее, потому что еще не прошел в них передающийся от поколения к поколению страх совершенного столетие назад геноцида. Это – так называемые *конспирированные* армяне, число которых неизвестно по понятным причинам, однако не трудно предположить, что их достаточно много. Часть их тайно говорит по-армянски, а многие и не говорят, поскольку или не знают, или боятся проявить свою национальную принадлежность. Потомки их, по всей вероятности, с течением времени забудут родную речь, станут полностью тюркоговорящими и утратят национальное самосознание. Подобный исход неминуем, если проблема признания Турцией геноцида армян в Османской империи и Турецкой Республике не будет решена.

¹¹ Там же.

¹² Грант Динк. Тот, который изменил Турцию, - <http://blog.liberal.am/index.php/hy/>.

В) Третью группу составляют те, которые не знают, что они армяне, и разделяются на этнических армян и «полукровок», которые, в силу каких-то обстоятельств, узнав, что в результате вынужденной «метисизации» в их жилах течет армянская кровь, реагируют по разному. Например, адвокату Гранта Динка Фетхийе Четин на склоне лет бабушка призналась в своем армянском происхождении и рассказала о резне армян, после чего Фетхийе, глубоко тронутая этими рассказами, написала книгу «Моя бабушка»¹³.

В последнее время, особенно после убийства Гранта Динка, когда все демонстранты «были Динком», многие граждане Турции стали интересоваться своими корнями и искать армянский след. А многие из уже знавших о своей армянской принадлежности граждан изъявляют желание вернуться в лоно христианской веры, хотя турецкое правительство всячески препятствует этим чаяниям. Какими будут результаты этих процессов – покажут время и обстоятельства, которые в Турции в настоящее время чрезвычайно сложны как из-за внутренних обстоятельств, так и внешних бурных и непредсказуемых событий.

К этой группе относятся также неосведомленные о своем происхождении армяне, среди которых немало армянофобов. Ярчайшей представительницей последних являлась женщина-символ Турции Сабиха Гёкчен, которая по происхождению была армянкой по имени Хатун Себилджян, но не ведала об этом.¹⁴ Она

¹³ **Fethiye Çetin**, Anneannem, 2004 (My Grandmother: A Memoir, Amazon, 2008); **Ֆեթիյե Չեթին**, Մեծ Մայրու. Հուշագրական վիպակ /հայ. թարգմ. Ռ.Մեթրոնյան/, Եր., 2006:

¹⁴ Поговаривали, что Сабиха знала о том, что она армянка, имела встречи с армянином по национальности, языковедом Барсом Тухладжи (Барсег Тухладжян, род. в 1933г.). Последний получил образование в США, опубликовал множество словарей, в том числе «Англо-турецкий словарь стилей и поговорок», «Англо-латинско-турецкий медицинский словарь», «Англо-французско-турецкий юридический и экономический словарь». Его арменоведческими трудами являются «Период западизации османской архитектуры и семья Пальянов», «Айвазовский в Турции», «Острова Ишханац Константинополя в течение истории», «Армянские

была самой любимой из многочисленных «дочерей» Мустафа Кемалья Ататюрка, которая стала первой летчицей страны. Она многие годы занимала важные посты в системе турецких военно-воздушных сил, была признана одним из 20-ти самых выдающихся летчиков в мире. В 1938 г., во время алевитского восстания жителей города Дерсим, она на своем бомбардировщике нанесла сокрушительные атаки на позиции повстанцев, тем самым способствуя турецкой армии взять под контроль город, подавить восстание и осуществить геноцид коренных жителей армян-алеви. Турецкая пресса того времени неоднократно возвеличивала «героиню, дочь героя Ататюрка», которая «как достойная дочь продолжает дело отца»¹⁵.

Возвращаясь к проблеме западных армян заметим, что многие из чудом выживших после геноцида и нашедших пристанище в

церкви Стамбула» и т.д. (см. **Степанян Г.**, *Биографический словарь*, т. I, Ер., 1973, стр. 378).

¹⁵ Представив все это, тюрколог Р.Мелконян пишет: Именно после опубликования в газете «Акос» статьи «Тайна Сабихи Гёкчен» авторов Гранта Динка и Тирана Локмагёзяна в Турции началась большая волна гонений, которая впоследствии более сфокусировалась на Гранте Динке, одним из мотивов убийства которого считается обнаружение этой тайны. Р.Мелконян считает, что «Сабиха Гёкчен или Хатун Себиджян своей биографией и деятельностью военной летчицы, как бы это ни звучало грубо и горько, соответствовала определению янычара. Она в раннем возрасте была тюркизирована и исламизирована, ей дали военное образование и воспитали по психологии – быть дочерью «отца турков». Те предполагаемые редкие проблески национального самосознания, о которых свидетельствуют различные источники, всегда подчинялись образу первой летчицы-турчанки, другими словами – янычарки». И «если попробуем объективно рассмотреть реальные пласты поднятого шума вокруг опубликованной статьи об армянстве Сабихи Гёкчен, то увидим, что рассекречивание этнической принадлежности одного из турецких символов – известной летчицы, непосредственно соприкасается с национальной безопасностью и с самим существованием современного турецкого государства. В государстве, основанном на лжи, подлоге и крови, поддельны и символы» (**Мелконян Р.** К проблеме исламизированных армян: Исследование проблем исламизированного армянства Турции, Ер., 2009, с. 24-27 (см: <https://www.google.am/?gws> Женщина символ Турции. andin.am/patmutyun/id/376, на арм яз).

различных странах мира, помнят и берегут родной язык уже в течение нескольких поколений. Речь идет об армянской диаспоре, которая распространена почти во всех странах и стала как минимум двуязычной, т.е. говорящей на языке страны проживания и на родном языке. Не секрет однако, что не во всех общинах переселившихся армян говорят по-армянски, более того – стало закономерным, что в сравнительно благоприятной для достойного существования чужой среде родной язык быстрее выходит из употребления. К сожалению, современное поколение армян диаспоры постепенно отдаляется от своего национального языка, т.к. говорит на языках тех стран, в которых проживает, и возможно, что через одно-два поколения вовсе не будет говорить на родном языке. Речь в основном идет о таких странах, как США, Канада, европейские страны, куда в последние годы переселяется много армян из стран Ближнего Востока, особенно из тех, в которых велись или ведутся военные действия (Иран, Кипр, Египет, Ливан, Ирак, Сирия и др.).

Что касается поколений западных армян, репатриировавших в Армению, то здесь они уже говорят на восточноармянском языке. На работе или в других средах общественно-социального общения, унаследованный от родителей западноармянский постепенно превращается в язык внутрисемейного, междоусловного общения. В результате – велика вероятность того, что в недалеком будущем западноармянский язык из живого разговорного постепенно превратится в книжный язык, на котором, правда, создана и сохранена богатая литература, однако в нынешних условиях число носителей этого языка неуклонно уменьшается. Это означает, что существование одной из основных ветвей армянского литературного языка в опасности, а это уже весьма серьезная и прискорбная реальность.

Геноцид стал причиной определенных изменений и в других областях армянской идентичности и культуры, в частности в сфере *вероисповедания*, причем проблемы религии и языка невозможно рассматривать отдельно, т.к. они являются равнозначными

результатами трансформации и безвозвратного искажения национальной идентичности.

Известно, что многочисленные армяне насильственно изменили христианскую веру и принудительно приняли ислам, что нарушило их 1700-летние христианские традиции, быт, обычаи. Как справедливо отмечает востоковед Алексан Хачатрян, христианство для армян не только вера, но и миропонимание и основа национального бытия. Быть христианином, притом Армянской Апостольской Григорианской церкви, считалось критерием армянства, а изменение веры считалось национальной изменой, предательством. Принудительное вероотступничество еще со средневековья являлось одним из действенных средств истребления армянской нации в Османской империи¹⁶.

Рубен Мелконян, досконально анализируя проблему исламизированных армян в имперской, а затем и в республиканской Турции, пишет, что они находятся на различных ступенях ассимиляции и потери национальной идентичности, и разделяет их на две группы: а) этнически чистые армяне, которые часто забыли родной язык, однако сохранили отдельные элементы национально-религиозных (христианских) обычаев, праздников и обрядов и в завуалированной форме пытаются сохранить и передать это богатство своим потомкам; б) потомки армян, предки которых были насильственно исламизированы. Преобладающее большинство из них знает и даже принимает этот факт, однако в их среде элементы национально-религиозных обычаев меньше сохранились. К этой группе относятся и те, чьи дед или бабушка были армянами, одна часть таких «метисов» с гордостью признает, что имеют и армянское происхождение, другая – категорически отрицает это¹⁷.

Некоторые этнические подгруппы изменивших веру армян в Турции удостоивались более пристального внимания со стороны

¹⁶ **Хачатрян А.** Исламизация армян в средневековой Армении (8-15-е вв.), «Иран-намэ», Ер., 1993, № 1, стр. 26 (на арм. яз).

¹⁷ **Мелконян Р.** К проблеме исламизированных армян, стр. 9-10.

исследователей. Таковыми являются живущие и сейчас на юго-восточном побережье Черного моря амшенские армяне (хемшили), дерсимские армяне-алеви, сасунские армяне (часть которых арабизировалась) и др. Интерес к амшенским армянам в последнее время заметно возрос, и многие исследователи разных специальностей едут к ним, знакомятся с их бытом, традициями, пытаются наладить связи с общиной.

Амшенские армяне или хемшили – потомки Амама, сына князя Шапуха Аматауни, в VIII в. оставшего провинцию Артаз страны Васпуракан из-за арабских гонений, которые в конце XVIII начале XIX вв., в результате внутренней ассимиляционной политики Османской Турции, насильно исламизировались и стали мусульманами-суннитами. Несмотря на то, что потомки Амамшена (Хамшена) сохранили свой самобытный диалект, как отмечает политолог Михаил Агаджанян, со временем максимально отошли от своего «этнокультурного древа жизни» – корней армянского этноса, вероотступничество их привело к основательной культурной деформации и потере национальной идентичности¹⁸. В то же время он считает, что амшенские армяне уникальны тем, что, *«вопреки давлению тюркского этноса, во многом сохранили осознание собственных этнических корней»*. Политолог видит конкретное и четкое выражение их культурного перерождения на настоящем этапе, более того – выражает надежду, что *«усиливающееся со временем стремление образованных представителей хемшилов по выявлению исключительности своих исторических, культурно-языковых и религиозных корней... безусловно укрепит осознание принадлежности к армянским национальным корням и армянскому культурно-политическому миропониманию»*¹⁹.

¹⁸ Агаджанян М. Амшенские армяне: подгруппа армянского этноса, - www.noravank.am/arm/issues/detail.php?...ID=2390 (на арм. яз.).

¹⁹ Там же. Что касается амшенских армян, которые остались христианами, то часть из них поселилась в других местностях Турции, другая часть – на северо-восточном кавказском берегу Черного моря – в Абхазии и Аджарии, а также в Краснодарском крае и на Кубани, где они в значительной мере сохранили свою национальную

Еще одним важнейшим элементом этнической идентичности является *национальная психология*, которая в данном контексте также искажена, поскольку человек оказывается лишенным права проповедовать собственную религию, оставаться верным своим традиционным обычаям, выполнять свои обряды (рождения, крещения, помолвки, свадьбы, похорон и др.) по христианскому ритуалу. Однако, как свидетельствует пример амшенских армян, частичное сохранение национальной идентичности возможно даже в условиях вероотступничества. С другой стороны, исследования регистрационных журналов населения показывают, что в течение 1916-2004 гг. в Турции официально отказались от исламской веры 2000 граждан, из которых 1340 – армяне по происхождению, обратившиеся в христианство, т.е. люди, вернувшиеся в лоно церкви. С 1970-х гг. случаи возвращения армян к христианской вере были зарегистрированы в Стамбуле, Диарбекире, Адьямане, Батмане, Себастии, Дертиме, Малатии и т.д.²⁰.

С точки зрения национальной идентичности интересна этническая подгруппа алевитов Турции²¹, которым приписываются различные национальные принадлежности. В этой связи французский писатель и исследователь Эрван Керивель пишет: *«Существует по меньшей мере четыре противоположных точки зрения на предмет дискурса: такие радикальные апологеты турецкого национализма, как Юсуф Алачоглу, пытаются доказать, что алевиты Дертима «курдизированные туркоманы», а*

идентичность. Согласно Всероссийской переписи населения 2002 г. в РФ проживает 1,5 тыс. хемшилов или хеминов, из коих 1000 проживает в Краснодарском крае (см.: **Торлакян Б. Г.**, Этнография амшенских армян, - Амшенская библиотека. Историко-этнологический сборник, № 1, Краснодар, 2002; Хемшилы, - Народы России. Атлас культур и религий, М., 2008):

²⁰ **Мелконян Р.**, К проблеме исламизированных армян, с. 28-30 (на арм. яз).

²¹ Известны также алавиты Сирии, которые живут в Кесапе, Латакии и др. местах. Президент Сирии Башар-аль-Асад является представителем этой этнической группы, а властвующая элита страны – приверженцами этого религиозного направления.

представители Константинопольского армянского патриаршества, в лице архиепископа Арама Атесяна, заявляют, что это «армяне вероотступники», для курдских националистов – дерсимцы являются частью курдов, которые борются за свое право на независимость и самоуправление»²².

Дискутируя с некоторыми тезисами, выдвинутыми этнологом Грануш Харатян, Э.Керивел заключает, что *«сегодняшнее проявление дерсимских армян – это богатство культурной метисации. Они уже сколько поколений жили с алевитской верой, иногда говорили на армянском, а чаще – на смешанном с армянским языке заза. В то же время алевиты Дерсима могут чувствовать себя связанными с армянской, зазайской, курдской или тюркской национальной идентичностью, сохраняя одновременно веру в человеческую сущность. Иной путь выбрал Союз дерсимских армян, поощряя изменение веры на Армянское апостольское христианство и настаивая на крещении, которое включает переименование (приобретение нового армянского имени). Это – выбор, право на которого имеет каждый, но в конечном итоге он лишит дерсимских алевитов одной своей составляющей»²³.* Стало быть Э.Керивел

²² См.: <http://repairfuture.net/index.php/hy/identity-other-standpoint-ar/dersim-alevism-a-cross-bred-identity-armenian>.

По мнению Э. Керивеля, ни одной из этих версий недостаточно для корректного изучения истории Дерсима, поскольку в течение веков Дерсим являлся территорией метисации, где образовалось алевитское население, являющееся оригинальным синтезом различных этнических происхождений: армяне, дейлемиты Ирана, курды и туркмены. По этой причине французский исследователь в своем труде «*Les Fils du Soleil, Arméniens et Alévis du Dersim*» («Сыны Солнца – армяне и алеви Дерсима») характеризует этих жителей как «дерсимские алеви», а не «курды алеви» или «заза алеви» (см. <http://www.acam-france.org/bibliographie/auteur.php?cle=kerivel-erwan>).

²³ Чтобы лучше понять мысль Э. Керивеля, необходимо также привести отрывок из его выступления на презентации армянского перевода книги «Истина в человеке, алевиты Турции» (пер. Варужан Сирапян), имевшего место во Французском университете Армении: «Алевиты не считают себя мусульманами, в отличие от турков более свободны и являются хорошей силой для составления баланса с теперешним исламофильным правительством этой страны. Между армянами и

придерживается мнения, что возврат к армянству и христианству может иметь отрицательные последствия для армян-алеви.

Этнолог Грануш Харатян, основываясь на трудах исследователей прошлого и на собственных исследованиях в среде армян-алеви²⁴, пишет: «*Массовая алевизация армян, начавшаяся, видимо, в XVII в., в XIX в. достигла такой степени, что не только стало трудно внешне их отличить, но алевитская социально-культурная жизнь во многом походила на армянскую. Значительная часть населения, назвавшаяся алеви, превосходно помнила о своем армянском происхождении, более того – поддерживались еще не порвавшие связи с родственниками армянами... У алевизированных армян не было национального самосознания... Алевизированные до 1915 г. армяне считали себя алевитами, однако не отказывались от своего этнического прошлого*»²⁵. Сравнивая суннизированных и алевизированных армян, автор высказывает мнение, что «*суннизированные армяне полностью преобразились и культурологически, среди алевизированных армян и самим алевитским населением образовался замечательный армяно-алевитский культурный синтез*»²⁶.

алеви есть определенные сходства в том смысле, что после осуществления Армянского геноцида, когда Анатолия лишилась своих сыновей армян, в мишени турецкого правительства оказались именно алеви, которые за последние десятилетия подвергались нескольким резням (в Дерсима, Мараше и др. местах). Т.е., автор считает, что главное сходство между армянами и алеви заключается в том, что и тех и других истребляли, и в одних и тех местах (см.: <http://www.aravot.am/2013/05/16/243971>).

²⁴ **Андралик**, Путешествие в Дерсим, Тифлис, 1900 (на арм. яз); **Аладжян Г.**, Этнография армян Дерсима,- Армянская этнография и фольклор, т. 5, Ер., 1975 (на арм. яз).

²⁵ **Харатян Гр.**, Кризис идентичности алеви Дерсима и сегодняшний поиск идентичности алевизированных армян в Дерсима,- Традиционное и современное в армянской культуре /Сборник материалов XVI конференции «Армянская народная культура» Института археологии и этнографии НАН РА/, Ер., 2014, с. 162-164 (на арм. яз)..

²⁶ Там же, с. 164.

Сравнивая суннизированных и алевизированных армян автор задается вопросом: все это – до 1915 г., что же изменилось после того? *«Геноцид армян 1915 г. резко изменил отношение к армянскому прошлому у алеви и алевизированных армян. Подготовка и осуществление геноцида 1915 г. возбудило большие тревоги среди алеви. Среди них бытовало мнение, что следующим шагом будет или принуждение к отказу от алевитской идентичности, или их истребление. Алевиты в большинстве своем не участвовали в резне армян, в отдельных случаях укрывали и защищали их, но после 1915 г. разговоры об «армянском прошлом» абсолютно прекратились».* Продолжая, этнолог пишет: *«Если прошлое алевизированных армян еще можно было не разглашать, то после 1915 г. очень трудно было скрывать существование оставшихся в Дерсиме, отчасти повторно алевизированных, отчасти оставшихся христианами армян. В сегодняшнем Дерсиме именно они говорят о своем армянском происхождении, в сегодняшнем Дерсиме алевитами армянского происхождения считаются только алевизированные в XX в. армяне. Поиски национальной идентичности этих новых алеви отличается от поисков идентичности дерсимских алеви»²⁷.*

Р. Мелконян, основываясь на документальном материале, информирует, что Юсуф Алачоглу заявил на собрании, состоявшемся в городе Кесария в 2007 г., что курды-алеви на самом деле являются армянами вероотступниками, которые формально приняли ислам и изменили имена, дабы избежать «депортации» 1915 г. (что противоречит сведениям, приведенным французским исследователем), добавив, что утверждения «придворного» историка не воспринимаются серьезно даже турецкими историками, в том числе Танер Акчамом. Сам Р. Мелконян считает алевитов курдами, у которых (как и у заа-курдов) во времена геноцида нашли пристанище армяне, и особенно в Дерсиме, т.к. *«находящаяся в состоянии войны османская армия не имела большого контроля над*

²⁷ Там же, стр. 166

этими территориями, что и дало возможность местным жителям приютить армян»²⁸.

Р.Мелконян называет конспирированными (также арабизированными) армянами переживших в Сасуне геноцид исламоверующих армян, часть которых говорит на сасунском диалекте, многие ходят на паломничество в находящейся на вершине Марута горы церкви Св. Богородицы и Гомка, а некоторые утверждают, что они из рода Давида Сасунского. И эти армяне в последнее время прилагают большие усилия по сохранению армянских церквей, кладбищ и памятников культуры²⁹.

Насильственная исламизация и тюркизация армян, как известно, сопровождалась разрушением армянских церквей, присвоением имущества и уничтожением рукописей и книг, а также резней армянского духовенства. Согласно сведениям Магакии Орманяна, Константинопольского патриарха Армянской Апостольской церкви, количество армянских монастырей и церквей на территории Западной Армении в 1912 г. достигало 2200³⁰, большая часть их была разграблена, разрушена и сожжена во время геноцида. После него многие говорили, что *«до 15-го года резали людей, а после – памятники»*, причем *памятники* – в широком смысле слова. Фактически, этноцид сопровождался **культуроцидом** и, как отмечает А.Оганисян, *«уничтожение памятников армянской культуры в Западной Армении являлось частью задуманного младотурками плана “решения” армянского вопроса. Эти действия в последующие геноциду годы укладываются в схему отрицания республиканской Турцией самого факта геноцида армян и*

²⁸ К такому мнению Р. Мелконян пришел также на основе личных наблюдений. «В результате личных общений с дерсимскими алеви нам стало известно, что и сегодня среди них распространена фраза «армянин нашего дома», которую можно понимать, как память и прямое свидетельство о предоставлении пристанища армянам в своих домах» (Мелконян Р., К проблеме исламизированных армян, стр. 78-79).

²⁹ Там же, стр. 93-100.

³⁰ Орманян М. Армянская церковь и ее история, Константинополь.1913 (на арм. яз).

*политики уничтожения материальных носителей армянской культуры»*³¹.

К числу уничтоженных памятников относятся также созданные за много веков *армянские манускрипты и книги*, которые до геноцида хранились в церквях и монастырях Сиса, Аданы, Константинополя, Евдокии, Хазана, Тарона, Карина, Себастии, Малатии, Вана, или находились у частных лиц в Западной Армении и Османской Империи. Во время массовых изгнаний и истреблений армяне, оставляющие свои дома, зачастую вместо предметов первой необходимости, брали с собой и заботливо берегли рукописные книги. Многие рукописи были спрятаны в тайниках, но турки и курды находили их и нещадно уничтожили большую их часть.

Армянские и иностранные исследователи, такие как Г.Срвандзтянц, Г.Ташян, Г.Овсепян, Е.Лалаян, Р.Ачарян, В.Ланглуа, Ф.Мюллер и др., описывали тысячи рукописей, находящиеся в Западной Армении, Киликийской Армении и Османской империи³², а Эчмиадзинский монах Месроп епископ Тер-Мовсисян составил список 22 тыс. армянских рукописей³³.

Согласно данным Матенадарана – хранилища древних рукописей им. Месропа Маштоца в Ереване, во время геноцида было уничтожено или потеряно порядка 30 тыс. рукописей, в их числе Библии, Евангелия, Нареки («Книга скорби» Григора Нарекаци), книги проповедей, псалтыри, требники, книги церковных песнопений, литургические книги, судебники, календари и т.п. Были навсегда утеряны шедевры армянской миниатюры, святого писания, исследования армянских, греческих, ассирийских, римских, иудейских и др. авторов по истории,

³¹ **Hovannisyan A.** Cultural Genocide, p. 123.

³² См.: **Ачарян Р.**, Список армянских рукописей колледжа Санасарян в Карине, Вена, 1900 (на арм. яз.); **Лалаян Е.**, Список армянских рукописей Васпуракана, т. 1, Тифлис, 1915 (на арм. яз.); **Воскян А.**, Монастыри Тарон-Турубера, Венеция, 1953 (на арм. яз).

³³ Неопубликован, хранится в Институте Истории Национальной Академии Наук РА.

философии, естествознанию и т.д. Спасенные от гибели, а также другие армянские рукописи и книги в настоящее время хранятся в Матенадаране, в католикосатах Эчмиадзина и Великого Дома Киликийского, в армянских патриархатах в Иерусалиме и Стамбуле, в матенадаранах Мхитаристов в Венеции и Вене, в крупнейших библиотеках и музеях мира.

В числе потерянных рукописей были также нотные версии сотен армянских народных песен и многие научные исследования Комитаса, в их числе – относящиеся древних нотных знаков – хазов, которые великий музыкант, фольклорист и композитор за двадцать лет усердных трудов расшифровал и записал, однако из-за уничтожения этих рукописей турецкой полицией, правильное нотирование, следовательно, и исполнение средневековых духовных песнопений чрезвычайно затрудняется. Целое поколение музыкантов и музыковедов пытается вновь найти ключ к расшифровке хазов³⁴, однако пока не добилось окончательного результата, и это тоже прямое следствие геноцида культуры.

В наше время в Турции и Азербайджане продолжается уничтожение *армянских архитектурных памятников*, которые запрограммированно разрушаются, потопляются, подвергаются артиллерийским бомбежкам во время военных действий и учений (как это происходит и сейчас на северо-западе Сирии, в городе Кобани, и во многих других местах). В 1914 г. в Западной Армении и Османской империи насчитывалось около 2550 армянских церквей и монастырей, а в 1974 г., по данным ЮНЕСКО, из сохранных после 1923 г. 913 строений 464 полностью исчезли с лица земли, 252 находятся в руинах, а 197 нуждаются в восстановлении.

Геноцид армянской культуры продолжается и посредством ***присвоения культурных ценностей***. Турецкими и азербайджанскими

³⁴ Об этом см.: **Атаян Р.**, Армянская средневековая нотопись, - Музыка народов Азии и Африки, 2, М., 1973, № 12; **Шахназарян А.**, Шаракан хазописный, Ер., 2013 (на арм. яз).

псевдонаучными кругами присваивается древняя и средневековая армянская история и историография, представляя миру армянские археологические памятники как турецкие или азербайджанские³⁵. Таких примеров бесчисленное множество: тысячелетние памятники армянской древности, в том числе и богатейший урартский материал преподносятся как наследие «древней истории и культуры Турции», а средневековые – в качестве образцов культуры так называемых «христианских предков турков или азербайджанцев» (как, напр., армянские ковры Нагорного Карабаха/Арцаха).

Более того, если до недавнего времени армянские культурные ценности последовательно и рьяно уничтожались, то сейчас они весьма рачительно используются в целях развития туризма, как неисчерпаемые источники выгоды. В 2007 г. была восстановлена церковь Сурб Хач (Св. Крест) – один из шедевров армянской средневековой архитектуры на острове Ахтамар (оз. Ван), вначале она была без креста, и армянам, посетившим свою святыню, преподносилась как музей, где нельзя молиться, исполнять духовные песни, ставить свечи или выполнять службу. 19 сентября 2010 г., впервые за 90 лет, в церкви прошла литургия, для участия в которой со всего света съехались многие армяне, но в статусе гостей, а не хозяев своего культурного наследия. И было весьма странно, что только после этого события, вечером 30 сентября, на куполе церкви был установлен крест.

В настоящее время идут реставрационные работы всемирно известного туристического центра – Коммагенского пантеона древнеармянских богов на горе Немрут Армянского Тавра (I в. до н. э.). На очереди – восстановление Кафедрального собора Св. Девы в средневековой армянской столице Ани, который, вероятнее всего, удостоится той же участи, что и Ахтамарский Сурб Хач. И все это делается турецкими властями отнюдь не с целью сохранения культурного наследия армян, а чтобы максимально выжать из них

³⁵ **Зудалян М.**, Вопросы древней и средневековой истории Армении в освещении современной турецкой историографии, Ер., 1970.

материальную выгоду, а также потому (и это немаловажно), чтобы принять псевдоблагородную позу цивилизованного государства и общества...!

С конца 1920-х в Турции начался процесс переименования топонимов Западной Армении, для осуществления которого даже было создано особое управление в статусе государственной структуры. Согласно данным Института Зоряна (США), более 90% топонимов в Западной Армении уже тюркизированы³⁶. Многие из этих топонимов сохранились в памяти армян, репатриировавших в Армению еще в советское время или эмигрировавших в зарубежье, преобладающая часть которых помнила и знала, откуда их корни – из Вана, Муша, Сасуна, Муса-лера, Кесарии, Алашкерта, Маку, Хоя, Салмаста, Игдира и т.д., а также в названиях районов Еревана – Зейтун, Арабкир, Мараш, Киликия, Харберд и т.п.

Современная турецкая и азербайджанская историография, в свою очередь, фальсифицирует историю Армении и армянского народа, пытаясь «доказать», что на Армянском Нагорье армяне – пришлый народ, а все выдающиеся армянские исторические личности, государственные деятели и представители духовенства, как например царь-царей Тигран Великий, первый католикос армян Григорий Просветитель, создатель армянской письменности Месроп Маштоц, гениальный композитор Комитас и многие другие, были турками. Турецкие и азербайджанские псевдо-историки стремятся «обосновать» тезис о том, что «Армения» – это лишь географическое название территории в Восточной Анатолии, что неправомерно находящиеся там фактически армянские культурные памятники считать армянскими, т.к. они были созданы турками или кем угодно, но не их настоящими создателями³⁷.

³⁶ О тюркизации армянских топонимов **Danielyan Ed.**, Turkish-Azerbaijani Falsifications of the Armenian Toponyms as an Indication of the Genocidal Policy,- «Вестник арменоведения», Ер., 2013, № 1, с. 159-179:

³⁷ Об этих фальсификациях см.: **Danielyan Ed.**, Historical Truth Against Turkish-Azerbaijani Falsification in Information Warfare,- 21-st Century, № 1 (15), Yerevan, 2014, p. 104-131.

Наступление турков на армянскую историю и культуру преследует две цели:

- показать, что Западная Армения не являлась частью родины армянского народа;
- доказать, что вообще не было никакого геноцида армян

После истребления основной массы армянского народа и присвоения исконно армянских земель, дальнейшей целью национально-культурного геноцида армян является уничтожение или присвоение культурных ценностей, созданных армянским народом, а также отрицание армянской цивилизации в целом, чтобы не осталось свидетельств «исчезнувшего» народа³⁸. Тогда как задачи сохранения армянских культурных ценностей, которые являются неотъемлемой частью армянской национальной идентичности, имеют важное значение для мировой цивилизации, следовательно, необходимо найти пути и способы для скорейшего возвращения этих ценностей их настоящим хозяевам.

В настоящее время на Ближнем Востоке, с «благословения» и прямого пособничества правящих, происламски настроенных

³⁸ О проблемах геноцида армян, его последствий, признании и возмещении см.: Геноцид армян в Османской империи /Сборник материалов и документов, под ред. М. Нерсисяна/, Ер., 1983; *The Armenian Question Today*, Glendale, 1988; **Киракосян Дж.**, Младотурки перед судом истории, 2 изд., Ер., 1989; Армянский вопрос /Энциклопедия/, Ер., 1991; **Dadrian V.**, *The History of the Armenian Genocide: Ethnic Conflict from the Balkans to Anatolia to the Caucasus*, Oxford, 1995; **Барсегов Ю. Г.**, Геноцид армян: ответственность Турции и обязательства мирового сообщества /Документы и комментарии/, т. 1, М., 2003, т. 2, М., 2005; **Hovannisian R.**, *The Armenian Genocide: Cultural and Ethical Legacies*, New Brunswick, New Jersey, 2007; **Balakian Gr.**, *Armenian Golgotha* /translated by P. Balakian, Ar. Sevag/, New York, 2009; **Akcam T.**, *The Young Turks' Crime Against Humanity: The Armenian Genocide and Ethnic Cleansing in the Ottoman Empire*, Princeton, 2012; **Марукян А.**, Проблемы преодоления последствий геноцида армян и его историко-правовые обоснования, Ер., 2014 (на арм. яз); <http://armeniangenocide100>; <http://24april1915.info/>; Он же: Проблема геноцида армян в контексте отношений влиятельных акторов мировой политики с Турцией, Ер., 2015 (на арм. яз).

политических кругов Турции и других стран радикального ислама суннитского толка, продолжается геноцид христиан «в режиме реального времени»: число погибших скоро достигнет 2 млн. человек, а количество беженцев из стран региона перевалило за 15 млн. Геноцид коренного населения сопровождается типичным культууроцидом, в полном объеме всех компонентов этноцида: физического, экономического, языкового, религиозно-духовного, социального... На грани исчезновения оказались, в силу своей незащищенности, в первую очередь, мирные христианские общины региона, в их числе и армянские. Многотысячная армянская община Ирака, насчитывающая еще три года назад более 10 тыс. человек³⁹ оказалась на грани исчезновения. А из сирийской, некогда процветающей армянской общины, еще несколько лет назад, до начала гражданской войны, насчитывающей более 120 тыс. человек⁴⁰, сумели чудом выжить всего 10-15 тыс. армян, в занятых исламистскими нелюдьми городах Алеппо, Кобани, Латакия и др., впоследствии, благодаря военной поддержке с воздуха ВКС России, наконец освобожденных сирийскими правительственными войсками, а также армянскими отрядами самообороны и курдскими повстанцами...?! Вспомним также недавние вопиющие и бессмысленные акты вандализма в отношении уникальных архитектурно-культурных памятников древней Пальмиры, или разграбление и уничтожение армянского кафедрального собора Успения Пресвятой Богородицы в городе Кобани радикальными исламистами из ИГИЛ/ДАИШ!

...Этот печальный перечень, к сожалению, можно продолжить и без конца дополнять в результате все новых региональных и локальных актов ксенофобии и культуурофобии в разных частях света, если считающее себя цивилизованным человеческое

³⁹ См.: Armenians of Iraq. Retrieved 21 February 2012,- <http://arm-world.ru/ludi/204-chislennost-armyan-v-mire.html>

⁴⁰ См.: Kantsasar Armenian Weekly, Aleppo, 2010,- <http://arm-world.ru/ludi/204-chislennost-armyan-v-mire.html>

сообщество, в лице разного рода наднациональных структур и/или международных организаций, не только будет давать всему этому формально-протокольные оценки, но и, наконец, решительно положит реальный конец!

Вместе с тем следует особо подчеркнуть, что весной этого года в Европе произошло событие глобального духовно-культурного масштаба, значение которого трудно переоценить: в связи со 100-летием Геноцида армян, в базилике Св. Петра в Ватикане, во время литургии 12 апреля 2015 г., которую по армянскому обряду провел Папа Римский Франциск I, при участии духовных наставников армянских христианских церквей и в присутствии огромного количества официальных лиц, гостей и верующих, состоялась Вселенская канонизация богослова, гения армянской средневековой мысли Св. Григора Нарекаци, который был провозглашен «Патриархом, Учителем Вселенской церкви, Ученым монахом». Папа Римский Франциск I в своей речи осудил Геноцид армян 1915 г. и призвал Турцию также признать и осудить его. А 23 апреля, накануне 100-й годовщины Геноцида армян, в Первопрестольном Св. Эчмиадзине состоялся чин канонизации всех жертв Геноцида армян, которые были причислены к лику святых. Церемония прошла на открытом алтаре у входа на территорию Св. Эчмиадзина под руководством Католикоса всех армян Гарегина II и Католикоса Великого Дома Киликийского Арама I, в присутствии официальных лиц, глав сестринских церквей, множеству гостей из разных стран и верующих. В этот час армянские церкви всего мира (*кроме Турции*), а также многие другие христианские храмы стали звонить в колокола в память о жертвах геноцида. Колокола пробили ровно 100 ударов, что символизировало 100-летие геноцида. Под звон колоколов по всему цивилизованному миру прошла минута молчания в память о мучениках, национальная идентичность которых сохранилась, а духовность и культура – возродились и продолжают развиваться!

CULTURAL GENOCIDE AND ETHNIC MEMORY OF THE ARMENIANS

The Armenian Genocide in the Ottoman Empire and the Turkish Republic is characterized by different manifestations, among which a special place occupies the cultural genocide – the destruction or appropriation of material and spiritual culture values of the people, the consequences of which have left a deep trace on national identity and ethnic memory of the people. In this respect, such aspects of cultural genocide as the prohibition to speak the native language, forced Islamization and Turkization, destruction of churches and manuscripts, appropriation of history and culture of the Armenian people, etc., are of great significance. These activities led to the formation of subgroups of Hamshen Armenians, Dersim Alevi Armenians, Sassoon Armenians (partially arabized) and many others, among whom the processes of transformation of the national self-consciousness and their implications in the ethnic identity of future generations can be traced.

The genocide of cultural values in Western Armenia has been pursuing the goal of destroying the Armenian culture heritage, and, thus, a total denial of the existence of the people on their historical land. Its effects continue to increase during the time, meanwhile, the problems of preservation of these values inherent in the Armenian national identity, are essential for world civilization as well, and ways to return them to their real owners must be sought and found.

Գոհար Վարդումյան, Սուրեն Վարդումյան

Հ ԱՅՈՑ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԵՂԵՌՆԸ ԵՎ ԷԹՆԻԿ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայոց ցեղասպանությունը բնութագրվում է տարաբնույթ դրսևորումներով, որոնց թվում հույժ կարևոր է մշակույթի եղեռնը՝ ազգային կամ կրոնական խմբի վերացումը ոչ միայն նրա բնաջնջման, այլև մշակութային արժեքների ոչնչացման միջոցով, և սա համարվում է մարդկության դեմ իրականացված ոճիր: Ցեղասպանության այնպիսի երևույթները, ինչպիսիք են մայրենի լեզվով խոսելու արգելքը, բռնի իսլամացումն ու թուրքացումը, եկեղեցիների ու ձեռագրերի ոչնչացումը, ժողովրդի պատմության և մշակույթի յուրացումը և այլն, ժամանակի ընթացքում իրենց առավել են զգացնել տալիս, հատկապես՝ էթնիկ

հիշողության և ազգային ինքնության համապատկերում: Նման գործողությունները հանգեցրել են որոշակի էթնիկ ենթախմբերի կազմավորման, որոնցից են համշենահայությունը, Հայոց մշակութային արժեքների պահպանության խնդիրները, որ հայ ինքնության անբաժանելի մասն են կազմում, իրենց ուրույն տեղն ունեն համաշխարհային քաղաքակրթության համապատկերում, և անհրաժեշտ է ուղիներ փնտրել՝ դրանք իրենց իրական տերերին վերադարձնելու համար:

**ՊԱՏԿԵՐԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ Է.ԳՐՈՍՔԼՈՈՒՄԻ
«ԱՐԱՐԱՏ» ՎԵՊՈՒՄ**

Հիմնադրամեր՝ «Արարատ», եղեռն, պատկերային համակարգ, խորհրդանիշ

Կան գրքեր, որոնք լույսընծայման պահից դատապարտված են հավերժության: Ահա և դրանցից մեկը՝ ամերիկացի գրող Էլզին Գրոսքլոուսի⁴¹ «Արարատ» վեպը: Այս մեծարժեք հրատարակությունը, ցավոք, գրեթե անհայտ է հայ ընթերցողին, և չափազանց ողջունելի է Սվետլանա Թումանյանի թարգմանությամբ առաջին անգամ հայերեն հրատարակվող այս վեպի մուտքը հայ իրականություն:

«Արարատ» վեպը մի փոքր հայկական համայնքի պատմությունն է. Էլզին Գրոսքլոուսը ընտրել է հայ ժողովրդի կյանքի մի հատվածը՝ մոտավորապես 25 տարի /1895-1920 թթ./ և միահյուսելով աշխարհում կատարվող մեծ ու փոքր իրադարձությունները՝ ստեղծել մի զարմանահրաշ պատում՝ մարդ արարածի փառասիրության, մաքառումների, հուսահատությունների, հույսերի ու սպասելիքների մասին: Եվ այս պատումի բոլոր թելերն անտեսանելիորեն ձգվում են դեպի Արարատ լեռը՝ հեղինակին հուզող հարցի պատասխանի բանալին:

Նեղինակն իրադարձությունների իր սեփական արժևորումն է հնչեցնում, որը շատ կարևոր է հայերի կորստի մեծությունն ու ցավը գիտակցելու առումով: Այս պատումը հայի տեսակի, ինքնության մի փառաբանում է, հայ ժողովրդի մաքառումների, առաքինությունների և հույսերի սրտառուչ և ջերմ նկարագրություն:

Ցեղասպանության թեման իր արտացոլումն է գտել հայ և համաշխարհային գրականության բազմաթիվ երկերում: Նկարագրվել են հայերի կոտորածը, հարկադիր տեղահանումները, նսեմացման և տառապանքների բազմաթիվ դրվագներ ու տեսարաններ: Մակայն կան

⁴¹ Էլզին Գրոսքլոուսը ծնվել է 1899 թ. Ամերիկայում, Օքլահոմա նահանգի Վոկոմիս քաղաքում: Սկսած է Օկլահոմայի համալսարանը՝ հոգեբանի որակավորմամբ: Դասավանդել է Թավրիզում, ապրել Արևմտյան Հայաստանում և Խորհրդային Հայաստանում: Ձերբակալվել է և բանտարկվել չեկայի կողմից, աքսորվել է և վերադարձել Վաշինգթոն: «Արարատ» վեպը գրել է 1939թ.-ին, որի համար արժանացել է հեղինակավոր մրցանակների:

երկեր, որոնցում ցեղասպանության թեման նկարագրված է փոքր-ինչ այլ հարացույցում՝ առավել կարևորելով եղեռնը վերապրածների և նրանց սերունդների ձգտումը՝ եղածը վերախնամատվորելու, մորմոքող ցավն ու վիշտը, տառապանքն ու հոգեկան տվայտանքները թոթափելու և կյանքի ընձեռած ներդաշնակ ու գեղեցիկ հեռանկարները արժևորելու դիտանկյունից: Այս համատեքստում է ստեղծված «Արարատ» վեպը, որի նախաբանն արդեն իսկ ներկայանում է որպես այս դրույթի ապացույց.

...if life is to persist, if the earth is to bring forth her bud, and the garden to cause the things that are sown in it to spring forth, the forces of germination and growth must be ascendant. (xi)⁴²

...որպեսզի կյանքը շարունակվի, որպեսզի հողը ծիլ արձակի, իսկ այգում ցանված սերմը բուսնի, այն ուժերը, որոնք ստիպում են սերմին ուռչել, ծիլ տալ ու աճել, պիտի գերակայեն: (8)

Նման բառանկարը լիովին արտացոլում է հեղինակի վերաբերմունքը մարդկային ոգու, հավերժության և հարատևության գաղափարին: Օրինակ, վերը նկարագրված հատվածում և, այնուհետև, ամբողջ վեպում շարունակում է զարգանալ կյանքի հարատևության թեման և ներկայանում է գրողի կողմից վարպետորեն հյուսված բազմաշերտ պատկերների միջոցով, որտեղ ցորենը, ծիլը, սերմը հավերժության խորհրդանիշն են և ձոն վերակենդանացման ուժին, որը պիտի հավերժ ուղեկցի հայերին.

Վեպում ներկայացված պատկերային համակարգը, օգտագործված արտահայտչամիջոցները համարժեքորեն վերստեղծված են հայերեն թարգմանության մեջ: Թարգմանչին հաջողվել է հասնել բնագրի և թարգմանվածքի համապատասխանության՝ ոչ միայն լեզվական, այլ նաև գեղագիտական հարթույթում՝ փոխանցելով թարգմանվող երկի ոգին և հեղինակային ոճի առանձնահատկությունները:

Վեպում առկա է մի քանի սյուժետային գիծ՝ հայերի և թուրքերի տարաձայնությունները և եղեռնի որոշ տեսարաններ, 1918 թ. ռուսական հեղափոխությունը, դաշնակցության ստեղծման ծիլերը, և որն ամենակարևորն է՝ սիրո մի առինքնող պատմություն և Արարատ լեռի՝

⁴² Օրինակները բերված են Է. Գրոսքլոուսի «Արարատ» վեպից (*Groseclose E. Ararat, 1939*) և դրա հայերեն թարգմանությունից (Գրոսքլոուս Է. *Արարատ: անգլերենից թարգմ. Ս. Թումանյան, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 2005*): Հետայսու կնշվեն այն էջերը, որտեղից քաղված են օրինակները:

որպես Աստծո գոյության անհերքելի ապացույցի, ներկայություն: Այս դիտանկյունից էլ հեղինակը ստեղծել է պատկերների համակարգ, որտեղ առանձնանում են սիրո և ընտանիքի, հայի ինքնության և նկարագրի, և վերջապես, Արարատ լեռան՝ որպես հավերժական օրրանի գեղարվեստական պատկերները: Գրողի խոսքում հաճախ նկատելի են ոճական-լեզվական ուշագրավ դրսևորումներ, որոնք ոչ միայն ծառայում են ներկայացվող անձի կամ երևույթի բնութագրումներին, այլև հեղինակային խոսքին և ամբողջ պատումին հաղորդում են յուրահատուկ երանգավորում:

Օրինակ, նկարագրելով Էմանուել և Մարիամ Վերյանների սիրո պատմությունը՝ որպես հայ ընտանիքի կարևորության և գոյատևման շեշտադրում, հեղինակը գրում է՝

A home-that is, a consecrated home, where filial and marital love prevailed-was a holy of holies which he entered with reverence; and children were the angels of the Lord. (6)

Տունը՝ այսինքն օրհնված տունը, որտեղ գերիշխում էին որդիական և ամուսնական սերը, սրբության սրբոց էր, ուր նա պատկառանքով էր մտնում, իսկ երեխաները Տիրոջ հրեշտակներն էին: (16)

Արև, աղավնիներ, երփներանգ գույներ են ընտրված՝ բնութագրելու սիրառատ այս ընտանիքին, և ոճական բազմաթիվ հնարներն ու արտահայտչամիջոցները /փոխաբերություն, համեմատություն, մակդիր/, ոչ միայն բնագրում, այլ նաև հայերեն թարգմանությունում, ամբողջացնում են հեղինակի ստեղծած հովվերգական պատկերը՝

Բակում մի քանի աղավնի, որոնց Մարիամը սովորաբար կերակրում էր, հպարտ այս ու այն կողմ էին շրջում, հարդարում իրենց և գլուխները երկարում դեպի դուռը: Արևը պատի վերևից դեռ տաք շողեր էր նետում ներքև և երփներանգ գույներով արտացոլվում նրանց փետուրների վրա: (31)

Եվ այս պատկերին հակառակ՝ *անգղներն ու մուլթն* է ընտրված թուրքին բնութագրելու համար, որտեղ խավարը նույնպես ներկայացված է հյութեղ համեմատությունների օգնությամբ՝

Դեռևս փայլուն, սառը շողերով ողողված երկնքում անգղեր ու այլ գիշատիչ թռչուններ էին պտտվում: Օդը լիքն էր նրանցով, նրանք լռելյայն թափահարում էին իրենց սև թևերը՝ սև ինչպես, դժբախտությունը, անխուսափելի, ինչպես խղճի խայթը: Հնարավոր չէր նրանց վախեցնել կամ հեռու քշել, ճակատագրի համբերությամբ նրանք սպասում էին իրենց ժամին:(60)

Լույսի և խավարի պայքարը ներկայացնելու համար հեղինակը ստեղծել է նաև հայ երիտասարդ Էմանուել Վերյանի և թուրք հրամանատար Ֆարուք բեյի հակադիր կերպարները.

Էմանուելը ուժեղ մարմնով երիտասարդ էր, վարդագույն այտերով, շագանակագույն մազերով և մեղմ աչքերով: Ջբաղմունքով կառապան էր, բնությամբ՝ բանաստեղծ: (31)

Իսկ *Հաշիմ Ֆարուք բեյը՝ երեսունն անց երիտասարդ էր, կտրուկ, վճռական շարժումներով, անսասան նպատակներ ունեցող մարդու հպարտ կեցվածքով: Նա թուլակազմ էր, նեղ ու նիհար դեմք ուներ, աչքերն իրար շատ մոտ էին տեղադրված և ածխի նման սև էին, օբսիդիանի նման փայլուն ու դաժան: Նրա ձեռքերը նուրբ էին, ասես կնոջ ձեռքեր լինեին: Նա թաքուն նախանձում էր օտարերկրացիներին և հատկապես բարձրահասակներին: (22)*

Պոեզիայի, ծաղիկների և ժպիտների մասին նա ոչինչ չգիտեր: (62)

Բացի լույսի և խավարի պայքարն արտացոլող պատկերներից, վեպի խորհրդանիշերի համակարգում կենտրոնական է **«Արարատ լեռը մարդկության օրրանն է»** թեման, որը զարգանում է մի քանի ուղղությամբ:

Նախ, այն խորհրդանշում է երկրի վրա ապրող և բարձրյալի կողմից լքված մարդկանց ճակատագիրը: Առաջին անգամ խորհրդանիշ-պատկերը ներմուծվում է վեպ՝ բիբլիական լեռան նկարագրությամբ, որտեղ ամենատարբեր ոճական միջոցներն ու արտահայտչամիջոցները նպաստում են բիբլիական այս լեռան նկարագրության տարածական ընդգրկմանը.

Լեռան և հովտի աներևակայելի պատկեր՝ փառահեղ և սարսափազդու, ամեն ձևի ու տեսակի ապառաժներ, հավերժական լռության մեջ միայնակ վեհությամբ ընկղմված անդունդներ, հովիտներ՝ այնքան խոր, որ ասես հոսեին և աներևութանային, լայնատարած համայնապատկեր, որ շփոթեցնում էր այն միտքը, որ փորձում էր մի եզակի հայացքով ընդգրկել այդ ամենը: Այլ այդ ամենից վեր, ուսերին մի գաճաճ՝ փոքր Արարատ անունով հայտնի կատար շալակած, երկնակամարում ճախրում է Արարատի հզոր գագաթը՝ այնքան հստակ, որ մարդկային երևակայությունը լցվում է անպարփակ տարածության սարսուռով, հավերժական ձյունով պճնված կնճռապատ, միայնակ գմբեթ՝ ձերմակ ինչպես ծերունու գլուխ, իմաստությունից և կյանքի փորձից զառամած, ամպի քուլաները լուսապսակի պես ճակատին՝ աստվածային խաղաղության և ըմբռնման լռելյայն վկա: (144)

Արարատին նայելիս՝ Լայրլին թվում էր, թե զգում էր տիրոջ իրական ներկայությունը: Եվ նրա համար անանձնական ուրախություն էր հենց միայն այս լեռանը նայելը, զգալը, որ ինչպես Աստված խոսել է Նոյի հետ, այդպես էլ կարող էր խոսել իր հետ: Հիրավի, այս լեռը Լայրլի համար ողջ բնության միջով հոսող **Աստծու նպատակի հողեղեն ապացույցն** էր, և նա վստահ էր, որ իրեն արտոնված է ապրել աշխարհի վսեմագույն լեռներից մեկի տեսադաշտում:

America is a great country...But God has walked in this land. It has been His garden from of old, and He loves it. (149)

Ամերիկյան մեծ երկիր է, հնարավորությունների՝ երկիր...Բայց Աստված այս երկրի վրա է քայլել: Սա՛ է եղել Նրա այգին հնուց ի վեր, և Նա սիրում է սա: (150)

Արարատն իսկապես փառահեղ լեռ է, աստվածային խոստումի լեռ: Դա մի լեռ է, որի մոտ մարդ չի կարող ապրել առանց Աստծու ներկայությունը և Նրա հավերժական խոստումն զգալու: Մենք Աստծու զավակներն ենք, Նրա սիրո արարածները, որոնց Նա անդադար հետևում է, որոնց Նա այլևս չի ոչնչացնի, այլ կազատի և կտանի հավերժական փրկության: Եվ իսկապես, ողջ հավատը, ողջ խորհուրդը գալիսկենտրոնանում է Արարատի վրա, քանզի առաջին անգամ Աստված այստեղ է համաձայնություն կնքել մարդու հետ: Այդ գործողությամբ Ամենակարողը սահմանափակել է իր ամենակարողությունը, Անմահականը ճանաչել է մահկանացուին, աստվածայինը միացել է մարդկայինին, և մարդը բարձրացվել է առ Աստված: (117)

Արարատ լեռան՝ ռուս սպայի զգացողությունները նույնպես առինքնող են, և այն հավաստումը, որ Արարատը **ագատության և սիրո խորհրդանիշ** է՝ հասու է ոչ միայն հայերիս, այլ նաև ռուս սպային.

Արարատը մեր ամրոցն է. Արարատի պահապան այս պատկերի մեջ մեզ չի մտահոգում ոչ ցարի ուկազը, ոչ էլ սուլթանի իրադր , որովհետև այստեղ մենք ազատ ենք: Այստեղ ոչ ոք մեզ չի հետապնդում:

Անսահման ընդարձակ էր թվում աշխարհն Արարատի լանջից, անսահման սիրելի, կատարյալ մաքրության ու անմեղության մի անսպի օվկիան: (428)

In love were the Will of God and the will of man united, in love was the understanding from which all harmony proceeds, and in love was sanctuary and salvation which all men desire.(450)

Միրո՛ւմէջ է Աստծու Կամբքը և մարդու կամբքը միանում, սիրո մէջ է այն ըմբռնումը, որից սկիզբ է առնում ամբողջ ներդաշնակությունը և սիրո մէջ է այն սրբավայրը և փրկությունը, որ փափագում են բոլորը: (430)

Եվ այսպէս, ամերիկացի գրողը փաստում է՝ **Արարատը սեր է, ազատություն, փրկություն, հավերժության և հարատևության խորհրդանիշ՝ աշխարհի բոլոր ազգերի համար:**

«Արարատ» վեպը թե՛ գրական, թե՛ պատմագիտական արժէք ներկայացնող հուշարձան է, հայերի նկատմամբ իրականացված ցեղասպանության անժխտելի վկայություն, բոլոր հայ նահատակների սուրբ անվան արժանի տուրք: Պատկերային իր ողջ համընգրկուն ներկայացմամբ այն ուղղված է ապրողներին և ապացույցն է հայ ժողովրդի ապրելու ու հարատևելու իրավունք-հիմքի: Հենց դա է այս գրքի խորհուրդը:

Gayane Yeghiazaryan

THE IMAGERY IN THE NOVEL “ARARAT” BY E. GROSECLOSE

The paper aims at studying the imagery in the novel “Ararat” by E.Groseclose and in its Armenian translation. Numerous expressive means and stylistic devices are employed by the author to create images of light and dark, life and death. Central is the image of Ararat, which is presented as a symbol of love, salvation and eternity.

Гаяне Егиазарян

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА В РОМАНЕ Э.ГРОСКЛОУЗА «АРАРАТ»

В статье рассматриваются стилистические средства и приемы актуализации литературных образов в романе Э. Гросклоуза «Арарат» и в его армянском переводе. Автор создает образ света и тьмы, жизни и смерти. Центральным в романе является образ Арарата как символ любви, спасения и вечности.

ՄՈՒՍԹԱՖԱ ՆԷՏԻՄԻ «ՀԱՅ ԵՂԵՌՆԸ, ԻՄ ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՄ»
ԳՐՔԻ ՄԱՍԻՆ

Հիմնաբառեր՝ Նէտիմ, եղեռն, վկայություններ

Հայոց ցեղասպանության վերաբերյալ բյուրավոր աշխատություններ են լույս ընծայվել՝ ի հավաստիք Թուրքիայում հայերի հանդեպ իրագործված ոճիրների: Բազում թուրք գրողներ են անդրադարձել հայոց ցեղասպանությանը, և նրանց շարքին է դասվում պետական գործիչ՝ Մուսթաֆա Նէտիմը: Գրախոսվող սույն աշխատանքը ներկայացնում է անցյալի ու ներկայի սահմանագծում անմարդկային ոճրի դրդապատճառների, նպատակների և արևմտահայության զանգվածային կոտորածների մանրամասները:

Մուսթաֆա Նէտիմը՝ սուլթան Համիդի առաջին քարտուղարն է եղել: Իր ազատախոհ ոգու և մարդասիրական հակումների պատճառով 17 տարի արքայի ճամփան է բռնել, նախ Տիգրանակերտ, ապա, 8 ամիս անց՝ Խարբերդ, հետո՝ Իզմիր, Հալեպ և Դեր Զոր: Հալածվել է Համիդի, Էնվերի և Թալեադի կողմից, ինչպես նաև՝ Մուսթաֆա Քեմալի, որը երկու բուռ կարմիր ոսկի է խոստանում այն համարձակ թուրքին, ով կսպաներ Մ.Նէտիմին:

Ամենուր ականատես լինելով հայկական կոտորածներին, տեսնելով հայ ժողովրդի հոգում կատարվող ելևեջումները՝ հայերի հանդեպ տաժած հեղինակի հիացունքին փոխարինելու է գալիս օգնության պատրաստ իր ձեռքը: Հայերի մշուշոտ ապագան խոհերի տեղիք է տալիս զարմանքից քարացած պետական գործչին, ուստի նա գրի է առել իր հուշերը «**Հայ եղեռնը**» խորագրի տակ:

Գիրքն առաջին անգամ լույս է ընծայվել 1925 թ.-ին՝ Կահիրեում, «Հուսաբեր» հրատարակչությունում, 1936 թ.-ին թուրքերենից արևմտահայերեն է թարգմանել Ա.Ա.Շալճեանը (Սոֆիա, Բուլղարիա):

Ըստ բովանդակային հենքի՝ գրվածքը վերաբերում է 1880-1918 թթ.-ն ընկած ժամանակահատվածին, մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմի ավարտը և մինչև զինադադարը:

Նէտիմի գրվածքը ճշմարտություն է, և առանձնանում է նրանով, որ *գրում է թուրքը թուրքի մասին*: Գիրքը բաժանված չէ գլուխների, հեղինակը

համեմատաբար սեղմ ծավալում կարողացել է ներկայացնել անչափ կարևոր տեղեկանյութ: Շարադրանքից ակնհայտ է, որ փորձում էին բնաջնջել հայերին՝ թաղելու հայկական հարցը և հայկական ազատ պետություն ստեղծելու տենչանքը: Հեղինակը սկսում է իր շարադրանքը հետևյալ տողերով.

Մեկը չի մնաց, որ լսած չըլլայ եւ չգիտնայ քարերը սարսեցնելու չափ դառն աղէտները եւ զարհուրելի աստիճանը այն հարստահարութիւններուն, գորս թուրքերը իր գործ դրին հայերու նկատմամբ:

Իմ գրի առած իրողութիւններս կը պարունակեն անձամբ տեսած, տեղեկացած եւ կամ յոյժ հաւաստիօրէն իմացուած դէպքեր: Դիպուածը առմիշտ պահեց զիս Հայկական Հարցին մէջ:⁴³

Այնուհետև, գրքում խոսվում է քարտուղարության տարիներին (մասնավորապես 1890 թ.-ին) իրեն տրված հրահանգների, ավելի ուշ՝ իր արքայազնությունում, աննշան պատճառներով հայկական գյուղերի վրա հարձակումների, հայերի ունեցվածքը յուրացնելու և նրանց անօթի թողնելու, հայ ժողովրդի հույժ պատվախնդիր կեցվածքի, թուրքական յաթաղանից մազապուրծ եղած հայերի՝ Հալեպում և Դեր Ջորում հազիվհազ ծայրը ծայրին հասցնելու, թուրք պետական գործիչների՝ այդ ամենի վրա աչք փակելու մասին:

Գրքում անուն առ անուն հիշատակվում են մի շարք արևմտահայեր, որոնց մեծ մասը զոհ է դարձել թուրք յաթաղանին. (իր լավ բարեկամ) սրճարանապետ Վանեցի Հակոբ աղա, Արփիարեան Փիլիպոս, Փափազեան Քերոբ, Եազրճեան Հովհաննես, Ատանապեան Արթին, Միսակեան Պողոս, Եաղճեան Գրիգոր, Տեմիրճեան Միմոն էֆենտի, Գասպարեան Պետրոս, բժիշկ Ալթունյան (ով Դեր Ջորում և Հալեպում հազարավոր տկար հայերի կյանքեր է փրկել), Պոյաճեան Հովսեփ, Թարագճեան Գրիգոր, և այլք:

Ձուգահեռաբար պատմվում է ոճիրն իրականացնող, դրան այս կամ այն կերպ նպաստող թուրք պետական գործիչների մասին. Սուլթան Համիդ, ոստիկանության նախարար Նազրմ բեյ, ոստիկան Կարապետ էֆենտի, արաբ Մամի բեյ, Նեճիպ Մելիամե փաշա (Համիդի լրտեսները), քուրդ Մուսա բեյ, Սաբիթ բեյ, Մըսթօ փաշա և այլք:

Շարադրանքից պարզ է դառնում, որ փոքր գծությունները պատճառ էին դառնում հայերի դեմ բռնություններին. «*Բան մը չէ. Ռօտոյթօցի ձկնորսներէն անկիրթ մարդուն մէկը սիրահարուեր է իր ազգականներէն*

⁴³ Նեփոմ Մ. Հայ Եղեռնը. իմ վկայություններս, Երևան: ԵՊՀ հրատ., 2013, էջ 33 (հետապսու մեջբերումների էջերը կնշվեն տեքստում)

աղջիկի մը, ուզեր է պսակուիլ աղջկան հետ, պսակ չիյնալուն համար պատրիարքը արտօնութիւն չէ տուած, ան ալ քանի մը դատարկապորդներ գլուխը ժողովելով եկեր է, կանուխեն գլուխները տաքցուցեր են, այսօր տօն ըլլալուն, պատրիարքարանը բազմութիւն կ'ըլլայ. ճիշտ արարողութեան աստեն աղմուկ են հաներ, զէնք են պարպեր քանի մը անգամ...», -գրում է հեղինակը [39]: Մեկ այլ պարագայում, հայ վարսավիրը անելիով պատահաբար կտրել էր թուրքի դեմքը, և դա պատճառ էր դարձել հայերի վրա կրկին զէնք բարձրացնելուն:

Հեղինակը պատմում է նաև այն մասին, թե ինչպես էին քրդերը հարձակվում հայկական գյուղերի վրա, կրակի տալիս, թալանում: Հեղինակը վկայում է, որ բավական էր պատուհանից դուրս նայել, և երևում էր հայկական գյուղերից բարձրացող ծուխը, լսվում էին մարդկանց օգնության կանչող ձայները, այնինչ թուրք պաշտոնյաները հանգիստ նայում էին ու ասում՝ *ամեն ինչ կարգին է, ոչինչ չի պատահել*: Այնուհետև, խոսելով Արևմտյան Հայաստանում տիրող իրավիճակի մասին՝ Մ.Նէտիմը վկայում է, որ ամենուր իրականացվում էին արևմտահայության զանգվածային կոտորածներ: Մեջբերենք հեղինակի պատկերավոր շարադրանքից մի հատված.

Տունը, ուր կը բնակէի ես, լայն, պարտէզը ընդարձակ, պարունակութիւնը: Փողոցին դուռը բացի: Այր, կին, տղայ, եօթը ութը հարիւր հիւր ունեցանք: Իրարու ետեւէ փախչելով, գալու սկսան գիւղերէն: Ամէնուն ալ մարմիններն ու դէմքերնին արհունաթաթաւ ըլլալուն, յայտնի էր թէ դանակի տակէն ելած էին:

Քաղաքին մէջ ոստիկան մը իսկ չէր տեսնուեր կոր, բոլորն ալ գիւղերը գացեր էին թալանի, զեղծումի եւ ոճրագործութեան համար: Բացի փախստական վիրաւորեալներէն, ոչ ոք կը տեսնուեր փողոցներուն մէջ այն օրը, մինչեւ երեկոյ քաղաքը մխրճուած էր սուգի և ամայութեան մէջ:

Իրիկուան մուտք կոխելուն, Հին Խարբերդի մէջ հրդեհի բոցերը տեսնուիլ սկսան:

Այցելեցի մահմետականներու տուները սպաստանող շատ մը հայերուն: Թշուառները ինքզինքնին սպանդանոցի մէջ փակուած մսավաճառի հօտ մը կնատէին կոր:

Շատ զգացուեցայ: Միայն թէ այս զգայնութիւնը իմ մէջս յառաջ բերաւ հնարքի գաղափար մը: [59-60]

Տեսնելով հայերի անմխիթար վիճակը՝ հեղինակը հեռագիր է գրում Սուլթան Համիդին՝ երկյուղ ներշնչելով նրան, թե քուրդերը միացել են և անկախ պետականություն են ուզում ստեղծել: Հեռագիրն ունենում է իր

ազդեցությունը: Որոշ ժամանակ հայերի դեմ իրականացվող ոճրագործությունները նվազում են: Օտարագզի դիվանագետներից փոքրինչ երկյուղելով՝ թուրք գործիչները զապում են հայերի դեմ բռնությունները: Քրդերի հետ քաշվելուց հետո հայերը կարողանում են վերադառնալ իրենց տները, բայց բոլորն անասելի վատ վիճակում էին.

Ձմռան եղանակը ի գործ դնելու էր սկսած իր խստութիւնները, այն ատեն էր, որ մէջտեղ պիտի գար երկրորդ ողբերգութիւնը: Տղաքներ, որ կորսնցուցած էին իրենց հայրն ու մայրը, հայրեր ու մայրեր, որ լուր չունէին իրենց սրտահատորներէն, եղբայրներ՝ որ կորսնցուցած էին իրենց եղբայրներն ու քոյրերը, կը միտիթարուէին որ անոնք տեղ մը պահուըտած են: Բայց գիղերնին վերադառնալով անոնց հետքը չտեսնալով, կռահելով վախճանը, որուն ենթարկուած էին անոնք, կը սկսէին ողբի ու կոծի: [Էջ 65]

Խորիմաստ և խրատական է գրքում ներկայացված Սաբիթ բեյի պատմությունը: Վերջինս ոստիկան հրամանատար է եղել Խարբերդում, դատի տակ առնվել կաշառակերության և կողմնապահության պատճառով, հարցաքննությունը տևել է տարիներ, որի ընթացքում հասել է աղքատության և թշվառության ծայրագույն աստիճանի: Արդյունքում, Սաբիթ բեյը Խարբերդից Տիգրանակերտ է գնում՝ գրպանում մի դրամ անգամ չունենալով: Երբ Նէտիմը հյուրընկալում է իրեն, աչքերին չի հավատում: Սաբիթ բեյի տան 12 սենյակները կահավորված էին պարսկական գորգերով և ոսկեթել մետաքսյա կերպասներով, սեղանի սպասքն արծաթից էր: Կինը և դուստրը կրում էին ադամանդե զարդեր: Մ.Նէտիմը զարմանում է, քանի որ յոթ ամսվա ընթացքում անհնարին էր նման կարողություն ձեռք բերել: Նա անմիջապես գլխի է ընկնում, որ ամենը թալանված ու յուրացված հայերի գույքն ու ունեցվածքն էր: Հանկարծ ներս է մտնում մի քուրդ՝ ձեռքին խոշոր զմրուխտե մատանի: Քուրդը պատրաստ էր դա վաճառել երկու ոսկու դիմաց: Սաբիթ բեյը երկմտում է և խորհուրդ հարցնում իր հյուրից՝ Նէտիմից, որը վերցնում է մատանին և պատուհանի մոտ լավ գննելուց հետո ասում. «Իրաւամբ խիստ գեղեցիկ մատանի, ըսի, սակայն շատ գէշ տեսակէն արատ մը կայ մէջը: Ուշադրութիւն ըրէք: Երկու շատ գէշ տեսակէն արատ կայ մէջը, մին՝ արեան, միւսը՝ աչքի արտասուաց՝ ընդամէնը երկու շիթեր, կը վախնամ որ քաղցկեղ ունենայ այն մատը, որ պիտի կրէ զայն»: [80]

Դրանից հետո Սաբիթ բեյը ձևացնում է, թե չի գնում այդ մատանին, սակայն քրդի դուրս գալուց հետո անմիջապես մի պատրվակ է հնարում, դուրս գալիս: Չարմանալիորեն, այդ դեպքից մեկ տարի չանցած, Սաբիթ բեյը պաշտոնանկ է արվում և բանտարկվում: Բանտում հիվանդանում և մահանում է: Նրա կինն ամուսնանում է տանը ծառայող երիտասարդ մի

նստիկանի հետ: Վերջինս վաճառում է կնոջ ողջ գույքն ու ունեցվածքը և փախչում: Սաբիթ բեյի կինը հայտնվում է ծայրահեղ աղքատության ճիրաններում և մահանում է հիվանդանոցում: Աղջիկն էլ սկսում է անբարո կյանք վարել: Նետիմը վկայում է, որ նմանօրինակ դեպքեր շատ էին. թուրքերը յուրացնում էին հայերի ողջ հարստությունը, բայց շատերը չէին վայելում այն:

Հեղինակը վկայում է, որ արևմտահայերը հույժ պատվախնդիր էին, որ Խարբերդի հայերի շրջանում իրենք չէին ճանաչում գեթ մեկ հայ աղջկա, որ անբարո կյանք վարեր: Հեղինակը վկայում է նաև, որ հայերը գերադասում էին մեռնել, բայց պատիվը չկորցնել. կանայք իրենց գետը, ձորն էին զգում, միայն թե չընկնեին թուրք ժանդարմների ձեռքը:

Գրվածքի վերջին էջերում խոսվում է Հալեպում և Դեր Զորում մազապործ եղած հայերի ծանր կացության մասին, և իր՝ նրանց օգնության ձեռք մեկնելու մասին: Երկրորդ անգամ Հալեպ և Դեր Զոր արքայազնաց հետո, Մ. Նետիմը, առանց թուրք պաշտոնյաների գիտության, կարգվում է բարձրագույն վարժարանի տնօրեն: Դրվատանքի է արժանի այն, որ այդ օրերին Մ.Նետիմն իր տանն ապաստան է տվել հարյուրավոր հայերի, որդեգրել հայ երեխաներին և իր ընտանիքի անդամների, դասեր հետ ստանձնել նրանց խնամատարությունը: Նա նաև մահվան ճիրաններից փրկել է երկու քահանայի, թուրք պաշտոնյային մի կերպ համոզելուց հետո փողոցում պատի տակ նստած ցրտից դողացող կիսամերկ երեխաներին տուն է տարել: Անհնար է չզգացվել, չհուզվել, երբ կարդում ես, որ երեխաներից մեկը տուն հասնելուն պես անմիջապես նետվում է կրակի մեջ՝ տաքանալու համար. դրանից հետո, նրա մրսածությունը բուժելու փոխարեն սկսում են նրա այրված վերքերը բուժել: Հեղինակը բարձր է գնահատում բժիշկ Ալթունյանի գործունեությունը Հալեպում և Դեր Զորում, որը, զորուգիշեր աշխատելով, հազարավոր հայերի կյանքեր է փրկել:

Այսպիսով, գրվածքից տեղեկանում ենք, որ թուրք ժանդարմները հայերին հետապնդում էին նաև Հալեպում և Դեր Զորում: Հեղինակը փաստում է, որ նման վայրագություններ չէր տեսել երբեք. *«Իմ տկար գրիչս անգոր է նկարագրելու դեպքերն ու նախճիրները Տէր Զօրի, որոնց չէ տեսնուած նմանը պատմութեան գիրքերուն մէջ և տեսնուելիք պլ չունի ...»:* [124]

Մեջբերենք մի փոքր հատված վերոշարադրյալի առնչությամբ.

Արեւը չի ծագած, ոստիկանները կը ցրուէին փողոցները, հետերնին ունենալով տասներհինգ քսան մեթր երկատութեամբ պարան մը. ո՛ր հայուն որ պատահէին, առանց այլ ընդ այլոցի, կապելով կը տանէին ձոր, խեղճերը՝

«մենք զհնուորական ծառայութենէ փախած չենք, մենք տարագրեալներ ենք» չէին կրնար ըսել. զի «տարագրեալ ենք» ըսողը Գառլըք, իսկ ձայն չի հանողը կը տարուէր ոստիկանութեան պահականոցը: Կ'ազատէր միայն այն, որ ոստիկանին ձեռքը մէճիտ մը կուտար: Պատահեցավ ինձի, որ ուրն անգամ չուանէ ազատեմ մեր Արմենակ աղան: [126-127]

Մ. Նէտիմն ավարտում է իր գրվածքը՝ նշելով, որ ամեն ինչ չէ, որ գրի է առել: Հեղինակը վկայում է. *«Եթէ գրի առնէի իմ տեսածներս և իմացած բոլոր դէպքերս, քանի մը հազար էջնոց գիրք մը մէջտեղ կուգար»* [130]: Նշենք նաև, որ հեղինակն այս անպատմելի ոճիրն իրականացնողներին անվանում է *մարդու կերպարանքով զազաններ*, նույնիսկ գրում է, որ *զազաններն իրենցից լավն են*:

Անփութելով՝ նշենք, որ Նէտիմի գիրքը ներկայացնելը և գրախոսելը մեր բարոյական պարտքն է՝ արժանին մատուցելու հեղինակին և նահատակված բոլոր հայորդիների հիշատակին: Նէտիմը դրվատանքի է արժանի, մի կողմից, 1890-1918 թթ.ին հայերին օգնության ձեռք մեկնելու, մյուս կողմից՝ այդ դէպքերը գրի առնելու և մեզ ավանդելու համար:

Гаяне Барсегян

О КНИГЕ МУСТАФА НЕДИМА “АРМЯНСКАЯ РЕЗНЯ: МОИ СВИДЕТЕЛЬСКИЕ ПОКАЗАНИЯ”

Книга М. Недима “Армянская резня: мои свидетельские показания” представляет собой воспоминания автора, бывшего секретаря султана Амида, сосланного в Тигранакерт, затем в Харберд, Измир, Алеппо, Дер-Зор. Мустафа Недим лично свидетельствует об ужасах резни армян турками в 1880-1918 годы. Книга была издана в Каире в 1920 г., переведена на западноармянский Аршаком Шалджяном.

Gayane Barseghyan

ON MUSTAFA NEDIM'S BOOK “THE ARMENIAN GENOCIDE: MY TESTIMONIES”

The book “The Armenian Genocide: My Testimonies” by M. Nedim represents the memories of the author, a former secretary to uultan Hamid. He was exiled to Tigranakert, then to Kharpert, Izmir, Aleppo, Der-Zor. Mustafa Nedim witnessed the slaughter of Armenians by Turks in 1880-1918. The book was published in Cairo in 1920 and was translated into Western Armenian by Arshak Shaldjyan in 1936.

О ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ СВИДЕТЕЛЬСТВАХ
МАТЕРИАЛЬНОГО УЩЕРБА ЗАПАДНЫХ АРМЯН В КНИГЕ
АНАИТ АСТОЯН «ОГРАБЛЕНИЕ ВЕКА»

Ключевые слова: Анаит Астоян, «Ограбление века», геноцид, документальные свидетельства, материальный ущерб

В огромной литературе, посвященной армянскому геноциду, сравнительно мало работ, которые исследуют именно материальный ущерб, потери наших соотечественников в результате страшных событий.

До настоящего времени эти материалы были разбросаны в отдельных изданиях в США, во Франции, в Египте, на Кавказе и в разных изданиях армянской диаспоры.

В книге Анаит Астоян сделана попытка дать более полную картину награбленного имущества армян в Османской империи с 1914 по 1923 год. Автор книги использовал свидетельства американских и европейских послов, архивы правительства, данные резиденции премьер-министра Турецкой республики, архивы Матенадарана им. М.Маштоца, музея литературы и искусства им. Е.Чаренца, информации различных источников в Турции.

Вначале автор книги объясняет причины, по которым армяне сыграли такую важную роль в экономике Османской империи.

С первых дней своего основания Османская империя считала своим врагом Европу и ее цивилизацию. Следование политическим, экономическим, культурным традициям христианских государств, стоящих на более высоком уровне развития считалось изменой и страшным преступлением перед Кораном.

В середине 19 века 90 и более процентов турецкого населения было безграмотным, тогда как у греков в Османской империи безграмотность составляла- 50%, а у армян- 33%. Естественно, при

такой сплошной безграмотности в стране не могли развиваться наука, промышленность, ремесла, искусство, техника.

По свидетельству немецкого священника и общественного деятеля Иоганнеса Лепсиуса: *«Армяне, греки, евреи разделили между собой экспорт и импорт товаров в Османской империи, и почти вся промышленность находится в руках армян и евреев»*.⁴⁴⁴⁵

В начале прошлого века армяне открыли школы европейского типа, успешно вели торговлю. В промышленном производстве и в банковском деле Османской империи армяне стали занимать видное место, что, естественно, вызывало ненависть и негодование в правящих кругах Османской империи. Еще в 1894 году правящий султан Абдул Амид во время встречи с послом Германии в Константинополе сказал: *«Я предпочту умереть, чем позволю развитие экономической мощи армян, потому что при таком росте армяне будут иметь право равенства и своим умом, трудолюбием и предпринимательскими способностями пойдут настолько далеко, что мы сами турки скоро станем подданными армян»*.⁴⁶ Видя большую «угрозу» в росте экономической мощи армян, правительство Османской империи стало осуществлять последовательное массовое уничтожение армян и их имущества.

В конце 19 века было убито 300.000 армян, было сожжено 12.000 домов, было ограблено 47.000 магазинов и частных предприятий; 400.000 армян насильственно приняли мусульманство.

Массовое уничтожение армян в девяностых годах 19 века стало к большому сожалению «ярким» примером для последующих поколений Османской империи. «Эстафету» приняли младотурки, которые считали, что султан Абдул Амид оставил свое дело незаконченным, т.е. не истребил полностью армян, так как после физического уничтожения и огромных материальных потерь через 20 лет армяне, и не только возродились из пепла, но с каждым

⁴⁴ Աստոյան Ա. «Դարի կողմանակը»: Երևան. Նաիրի. 2013. Էջ 10

⁴⁶ Վահագն Տառնեյան, «Ակնարկներ Հայական ցեղասպանության մասին», Երևան, 2004, էջ 8-9

годом становились в экономике все могущественнее и могущественнее, и снова представляли «угрозу» в полуграмотной мусульманской стране.

И в 1908 году младотурки начали новую резню в Адане и в его округах. Этот район в 19 веке почти не пострадал во время резни в других губерниях Западной Армении, и младотурки решили «исправить ошибку» султана Абдула Амида. Во время пятнадцатидневной резни в Адане и близлежащих территориях было убито 30.000 армян, уничтожено 3.700 домов, 17 школ, 12 церквей, 595 магазинов, 265 ферм, 45 фабрик и заводов.

Но после, видимо, турки решили зачем все уничтожать, когда можно просто взять и отнять, и младотурки на своих тайных собраниях обсуждали вопросы освобождения от экономического соперничества и установления в стране экономической власти турок путем не только истребления, но и ограбления армян.

Перспектива столь легкого и быстрого обогащения сгруппировала вокруг младотурецких властей широкие массы и большую армию единомышленников.

Но для ограбления целого народа сначала необходимо было сделать имущество этого народа бесхозным. Преследуя эту цель, в 1915 году младотурецкое правительство опубликовало закон, который известен в истории как закон «О переселении». Этот закон позволил правительству насильственно депортировать армян из Западной Армении в Османской империи в арабские пустыни. Во время депортации сотни тысяч армян были убиты турецкими солдатами, полицейскими, курдами, другие умерли в пути от голода и эпидемии, тысячи армянских женщин и детей подверглись изнасилованию, и снова многих армян насильно заставили принять мусульманство. Полтора миллиона армян было истреблено во время этого страшного геноцида, армянского геноцида, первого геноцида 20 века.

Резня армян сопровождалась грабежом их движимого и недвижимого имущества, в котором участвовали буквально все слои турецкого общества. Чтобы узаконить свой вандализм, 10-ого июня

1915 года были опубликованы состоящие из 34-ех статей инструкции «О формах управления недвижимым имуществом и земельными участками переселенных в иные места армян». Через несколько месяцев турецкое правительство опубликовало временный закон «Об оставленном имуществе», а позже 26-ого октября 1915 года для применения этого закона – устав относительно имущества и долгов перемещенных в иные места лиц. Присвоив частное и совокупное имущество армянского народа, турецкие власти конфисковали также и вклады армян в османских банках и в иностранных страховых компаниях.

Кемалистские власти продолжили и довели до завершения программу младотурецкого правительства, приняв законы, лишившие армян гражданства и права возвратиться на землю их предков.

В заключительной главе автор книги приводит приблизительные цифры материального ущерба армян во время геноцида. Не хочу подробно останавливаться на данных, приведенных автором, но есть смысл обратиться к данным иностранных государств, опубликованных автором в своей книге.

В 1919 г. по инициативе представительства Объединенных Наций во Франции была организована комиссия для определения суммы материального ущерба армян в Османской империи во время геноцида. По их подсчетам сумма составила 145894460000 франков. В американском ежегоднике “Current History” в статье под заголовком «Германия и массовые убийства армян (Официальные документы из Берлина)» говорится, что по данным представленными И. Лепсиусом материальный ущерб армян составил 1 000 000 000 немецких марок.

Но все эти данные, естественно, приблизительные, так, как, отмечает историк Айказ Казарян, не учтены драгоценности, древние рукописи и другие богатства армянских церквей, соборов, храмов, которые в то время составляли один триллион долларов.

Автор книги Анаит Астоян отмечает, что награбленное у армян и хранящееся в министерстве финансов Турецкой республики

богатство не раз спасало Турцию, выводя государство из экономического кризиса. Как справедливо замечает турецкий историк Танер Акчали: «Турецкая Республика основана на Геноциде Армян 1915 года».⁴⁷

Хочу закончить свою статью словами выдающегося писателя В. Сарояна: *«Давайте, уничтожайте Армению. Уничтожайте этот народ. Выгоняйте их из своих домов в пустыни. Оставьте их без хлеба и воды. Сожгите их дома и церкви и посмотрите, не встретятся ли два армянина на земле через двадцать лет, не будут ли они смеяться и разговаривать на своем родном языке. И что вы сделаете с этим. Попробуйте снова уничтожить этот народ»*.⁴⁸

Սվետլանա Մարգարյան

**ՓԱՍՏԱԳՐԱԿԱՆ ԱՊՍՑՈՒՅՑՆԵՐ ԱՐԵՎՍՏԱՀԱՅԵՐԻ ԿՐԱՑ
ՆՅՈՒԹԱԿԱՆ ԿՈՐՈՒՍՏՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ Ա. ԱՍՏՈՅԱՆԻ “ԴԱՐԻ
ԿՈՂՈՒՊՈՒՏԸ” ԳՐՔՈՒՄ**

Հայոց ցեղասպանությանը նվիրված մեծածավալ գրականության մեջ բավական փոքր թիվ են կազմում Օսմանյան կայսրությունում 1914-1925 թվականներին արևմտահայերի կրած նյութական կորուստների մասին աշխատությունները: Մեր հոդվածում ներկայացվում է Անահիտ Աստոյանի “Դարի կողոպուտը” գիրքը, որտեղ հեղինակը փորձել է մեկտեղել արխիվային վավերագրերի հայկական, թուրքական և օտար աղբյուրների հիման վրա հայերի ունեզրկման մասին տվյալները Օսմանյան կայսրությունում 1914-1925 թթ.: Հեղինակը նշում է, որ ունեզրկելով մի ամբողջ ժողովրդի, տիրանալով նրա դարերի քրտինքով և տքնությամբ ստեղծած ունեցվածքին՝ թուրքական իշխանությունները հետագայում կարողացան լուծել թուրքական պետությանը և ազգային անվտանգությանը սպառնացող բազմաթիվ հարցեր: Նույնիսկ որոշ թուրք պատմաբաններ են արձանագրում, որ թուրքական ներկայիս տնտեսությունը հենված է հայերից բռնագրավված ունեցվածքի վրա:

⁴⁷ Акчан Танер Турецкое национальное «Я» и Армянский вопрос, Москва, 1980

⁴⁸ William Saroyan The Armenian and the Armenia. Ararat. A special Issue on William Saroyan. XXV. N 2.Issue N 98. Spring 1984. P.7

ON DOCUMENTARY EVIDENCE OF THE MATERIAL LOSSES INCURRED BY WESTERN ARMENIANS IN THE BOOK “THE PLUNDER OF THE CENTURY” BY A. ASTOYAN

Works on the material losses incurred by Western Armenians in the Ottoman Empire are relatively few in number within the voluminous literature devoted to the Armenian Genocide. This article presents the book “The Plunder of the Century” by Anahit Astoyan where the author tries to bring together the archive documents from Armenian, Turkish and other sources to depict Armenians’ dispossession in the Ottoman Empire in 1914-1925. The author mentions that by dispossessing a whole nation, taking possession of the property that Armenians raised by hard toil for centuries, the Turkish authorities were later able to solve many problems threatening the statehood and the national security of the Turks. Even some Turkish historians state that today’s Turkish economy is based on the assets expropriated from Armenians.

**ТЕМА ГЕНОЦИДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20 ВЕКА
(«Бабий Яр», «Жизнь и судьба», «Архипелаг Гулаг»)**

Ключевые слова: геноцид, русская литература 20 века, Булгаков, Шолохов, «Бабий Яр», «Жизнь и судьба», «Архипелаг Гулаг»

Понятие геноцид (от греческого γένος — род, племя и латинского caedo — убиваю) означает действия, совершаемые с намерением уничтожить, полностью или частично, какую-либо национальную, этническую, расовую или религиозную группу как таковую путём уничтожения членов этой группы. *«Слова геноцид не существовало очень долго: его выдумал юрист Лемкин между двумя мировыми войнами. Само же явление старо как человечество, и никогда не было такого общества, структура которого уберегла бы его от этого преступления».*⁴⁹

Прародителем этого страшного явления в истории человечества стал именно XX-й век, полный катаклизмов, смен режимов, гражданских воин. Геноцид армян в Османской Турции, уничтожение этнических греков, проживавших на территории Турции, еврейский холокост, истребление сербского населения Косово, геноцид этно-социальных групп в Руанде, чудовищное уничтожение населения Камбоджи при режиме «красных кхмеров» – география Катастрофы широка и многонациональна.

*«Любой геноцид – это продукт истории, и он несет в себе черты того общества, в котором возникает».*⁵⁰ Мировая литература как барометр социальной жизни мгновенно откликнулась на бесчинства эпохи целым шквалом документальной публицистики и художественных произведений. В разное время к теме геноцида

⁴⁹ Сартр Ж.-П. О геноциде (Извлечения из речи на Расселовском трибунале по военным преступлениям. 1968

⁵⁰ Там же

обращались Харис Циркинидис («Красная река»), Свен Линдквист («Тайна пустыни»), Веселин Джелетович («Сербское сердце Иоганна»), Пол Пот («Камбоджа-империя на костях»), Моримура Сэйити («Кухня дьявола»), Карла дель Понте («Охота. Я и военные преступники »)... Особняком стоит литература об армянском геноциде («Сорок дней Муса-дага» Франца Верфеля, «Зов Пахарей» Хачика Даштенца, «Горящие сады» Гургена Маари, «В стране ужаса. Мученица Армения» Анри Барби, «Моя бабушка Гегануш» Федхийе Четина, «Усадьба жаворонков» Антони Арслан, «Ереван» Жильбера Синуза) и еврейском холокосте («Отдайте мне ваших детей» Стива Сэм-Сандберга, «Убежище. Дневник в письмах» Анны Франк, «Храброе сердце Ирены Сендлер» Джека Майера, «Пианист. Варшавские дневники» Владисла Шпильмана, «Список Шиндлера» Томаса Кэнелли...

Термин «холокост» (от англ. holocaust, и греческого ὁλοκαύστος — «всесожжение», жертвоприношение с помощью огня) впервые появился в американской публицистике 1960-х годов как символ крематориев лагеря смерти Освенцим. Употребляется наряду с термином Шоа, взятым из иврита (Shoah – катастрофа).

Геноцид стал одной из важных тем кинематографа. В разных странах мира режиссеры пытались представить реальные события Катастрофы и подчеркнуть ее значимость в истории человечества. Ярким примером являются работы американского кинорежиссера Стивена Спилберга «Список Шиндлера», фильм-оскароносец польского кинематографиста Романа Полански «Пианист», фильмы французского режиссера Анри Вернейя «Майрик», «Улица Паради дом 588».

Применительно к русской литературе XX-го века, на наш взгляд, можно выделить два вида описания геноцида: «прямой» и «косвенный». Оба непосредственно связаны с тоталитарной эпохой правления большевиков.

Начало XX века в истории России – смутная эпоха политических и социальных катаклизмов. *«Великий и страшный*

год по Рождестве Христовом»,⁵¹ унесший жизни тысяч людей, положил начало новому курсу большевистского правительства. Лозунг: «Мы наш, мы новый мир построим» коснулся деятельности всех слоев советского общества. *«Социализм не нуждается в экономических предпосылках, сначала захват власти, прежде всего захват власти, все во имя политической власти, а потом уж можно строить предпосылки социализма».*⁵² Главную политическую доктрину Владимира Ильича воплотить в действительность удалось лишь Сталину. Захват власти и его последствия описаны практически в каждом произведении «возвращенной литературы». Именно «потаенная» литература, восстав в перестроечные годы из архивов КГБ, предъявила неоспоримые доказательства истребления большевиками собственного народа.

Исаак Бабель, будучи военным корреспондентом Первой Конной Армии, в романе «Конармия» один из первых показал изнутри реалистическую картину жизни «непобедимой» Красной Армии, после чего впал в немилость к Буденному и подписал себе приговор, лишь оттянутый во времени. Ощущая себя *«на большой непрекращающейся панихиде»* где *«запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу»*,⁵³ герой романа, простой красноармеец, с ужасом наблюдает за бесчинством сослуживцев, убивавших *«своих, советских людей за идею»*.

Михаил Булгаков, переживший тяготы и мучения в осажденном большевиками Киеве, отобразил в романе «Белая Гвардия» истребление городского населения, находящегося в эпицентре противостояния красных, белых и немцев. *«Кончено. Немцы оставляют Украину. Значит, значит - одним бежать, а другим встречать новых, удивительных, незваных гостей в Городе. И, стало быть, кому-то придется умирать. Те, кто бегут, те умирать не*

⁵¹ Булгаков М.А. Белая Гвардия. СС в 5 тт. Т.1.М. 1990. С.179.

⁵² Сванидзе Н. Исторические хроники. Ленин и Сталин. Эфир от 2 августа 2004

⁵³ Бабель И. Конармия. Одесские рассказы. М. 2013. С. 56

*будут, кто же будет умирать»?*⁵⁴ Впоследствии, по мотивам романа автором была создана пьеса «Дни Турбиных», которую вождь смотрел более двадцати раз. Борис Пастернак в романе «Доктор Живаго», глазами интеллигента-доктора описывает разворачивающееся кровавое полотно революции, в которой тысячи жертв, попадая под набравший ход бронепоезд Стрельникова, гибнут и исчезают во всепоглощающей метели истории. *«Какая великая хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые, вонючие язвы».*⁵⁵

Михаил Шолохов в романе-эпопее «Тихий Дон» показал братоубийственную войну между казацкими родами на Дону. Описывая семь лет лишений, смертей, болезней семьи Мелиховых автор ставит стоящую перед всей страной проблему выбора дальнейшего жизненного пути, строя, системы. Перечисленные произведения косвенно несут в себе подтверждения бесчеловечности большевистской системы правления, во имя власти стравившей огромные массы людей друг против друга и уничтожившей тысячи несогласных.

Собственная адская формула генсека: *«Нация и государство развиваются во имя силы и вопреки свободе»*⁵⁶ уже после прихода к власти превратилась в логическое продолжение эпохи «большого террора», в которой по достоверным документальным данным было расстреляно, убито или сгнило в лагерях 10-12 миллионов человек. Чистки 1929-го, 1937-го годов, создание централизованной машины смерти – ГУЛАГа, страшное слово «донос», стали инструментами для свершения теперь уже «прямого» геноцида над не принявшими власть. Тема геноцида представлена в романах «Бабий Яр» А.Кузнецова, «Жизнь и Судьба» В.Гроссмана, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына.

⁵⁴ Булгаков М.А. Белая Гвардия... с.203

⁵⁵ Пастернак Б. Доктор Живаго. Л. 2014. С. 146

⁵⁶ Гроссман В.С. Все течет. М. 2004. С. 110

В автобиографическом очерке «Бабий Яр» А.Кузнецов глазами 13 летнего подростка описывает трагедию жителей Киева, волею судеб оказавшихся между жерновами двух систем: сначала советской, «энкавэдэшной», затем фашистской, карательной. «Свои» убивали жителей Киева, предварительно минирова здания, улицы мосты, не задумываясь о том, что в осажденном городе остаются сотни тысяч граждан, фашисты убивали, расстреливая, сжигая и душа. Неудивительно, что «Бабий Яр» в полном варианте запрещался советской цензурой. Режиму неуютны были книги, заставляющие думать. Нужны были книги попроще, где есть «мы» и есть «они», и «они» - всегда нелюди, а «мы» - всегда на белом коне в доблестной атаке, отсюда и пресловутая «потрепанность» рукописи, которая создала удивительный эффект. Текст представляет собой одновременно три слоя. Первый – обычный шрифт, то, что было напечатано после цензуры. Курсив – то, что было вычеркнуто цензурой. А в квадратных скобках добавлены поздние мысли автора. Получается метатекст, части которого скрепляются через года, роман-документ, который позволяет читателю своими глазами увидеть дымящиеся развалины Крещатика, взорванные большевиками после отступления, здание гестапо на Владимирской, концентрационный лагерь в Дарнице, толпу людей, идущую в Бабий Яр навстречу смерти. Таким образом, прямое истребление жителей Киева показано на фоне бесчинств обоих режимов, то, *«...что для народа, начиная с 1937-го года, было уже знакомо, и чужеземное гестапо оказалось точнехонько таким же, как родимое НКВД. Горе, если у вас был враг или кто-то вам завидовал. Раньше он мог написать донос, что вы против советской власти, значит враг народа – и вы исчезали. Теперь он мог написать, что вы против немецкой власти, значит враг народа – и вас ждал Бабий Яр. Даже терминология у немцев была такая же: враг народа»*.⁵⁷

Известный антитоталитарный роман В.Гроссмана «Жизнь и Судьба», отнесенный к разряду запрещенной литературы, также

⁵⁷ Кузнецов А. Бабий Яр. М. 2014. С. 65

вырисовывает картину прямого губительного уничтожения советских людей. Случай с романом в истории многострадальной советской литературы уникален. До того случалось, конечно, что арестовывали автора и забирали все его бумаги, но здесь был арестован не автор, а сам роман. Именно не отобран, не изъят, не конфискован, а арестован, как живой человек. Судьба не миловала персонажей романа, *«не обошла тридцатым годом, — как писал Твардовский. — И сорок первым. И иным...»*. Личность Сталина не очень занимает писателя. У него в романе «свита играет короля». Это Гетманов, секретарь обкома на Украине, проныра, человек без биографии, это настоящий «сталинец», генерал Неудобное, нарком Ежов, руководитель физического института Шишаков и еще десяток им подобных придуманных и исторических персонажей. Все они шагнули в роман из жизни – ни малейшей карикатурности, ни тени романтического злодейства; страшны, но обыденно-серые, заурядные, хитрые и бессловесные. Гроссман тоже поставил в романе знак равенства между фашизмом и коммунизмом. Эта мысль прозвучала в диалоге гестаповца Лисса и большевика Мостовского. Отождествляя деятельность обеих партий, автор продолжает тему, поднятую Кузнецовым в очерке «Бабий Яр»: *«Вы наши учителя. Наши руки, как и ваши, любят большую работу, не боятся грязи... Вам кажется, вы ненавидите нас, но это кажется: вы ненавидите самих себя в нас»*.⁵⁸ И *«пропахший лагерным зловонием русский большевик»* Мостовский, и интеллигент, философ, гестаповец Лисс, олицетворяя разные системы, одинаково, своими изощренными методами уничтожали людей, как в подвалах Лубянки, так и в концентрационных лагерях.

Жизненный и творческий путь крупнейшего писателя современности, лауреата Нобелевской премии Александра Солженицына уникален и неповторим, и эта уникальность выражена в тяжести испытаний, выпавших на его долю. Война с фашизмом, сталинские лагеря, раковый корпус, внезапная слава,

⁵⁸ Гроссман В.С. Все течет. М. 2004. С. 285

связанная с опубликованием повести «Один день Ивана Денисовича», затем замалчивание, запреты, высылка из страны и вновь обретение российского читателя. Автор называет свой труд «опытом художественного исследования». При строгой документальности это художественное произведение, в котором, наряду с известными и неизвестными, но одинаково реальными узниками режима, действует еще одно фантазмагорическое действующее лицо – сам Архипелаг.

Все эти «острова», соединенные между собой «трубами канализации», по которым «протекают» люди, переваренные чудовищной машиной тоталитаризма в жидкость – кровь, пот, мочу; архипелаг, живущий собственной жизнью, испытывающий то голод, то злостную радость и веселье, то любовь, то ненависть; архипелаг, расползающийся, как раковая опухоль страны, метастазами во все стороны; окаменевающий, превращающийся в континент в континенте. Это была эпоха настоящего геноцида, когда человеку приказывали: предай, лжесвидетельствуй, рукоплещи казням и приговорам, продай свой народ... Жесточайший прессинг сказывался во всех областях жизни и деятельности, особенно в искусстве и науке. Ведь именно тогда уничтожали и сажали в лагеря талантливейших русских ученых, мыслителей, писателей (в основном тех, кто не подчинился «верхушке»). Во многом это происходило потому, что власть боялась и ненавидела их за намерение жить для других, за жертвенность. Пройдя сквозь все тяготы и лишения ГУЛАГа, Солженицын раскрывает чудовищные обстоятельства насильственного содержания и уничтожения сотен тысяч советских граждан.

«Если бы чеховским интеллигентам, все гадавшим, что будет через двадцать тридцать - сорок лет, ответили бы, что на Руси будет пыточное следствие, будут сжимать череп железным кольцом, спускать человека в ванну с кислотами, голого и привязанного пытаться муравьями, клопами, загонять раскаленный на примусе шомпол в анальное отверстие («секретное тавро»), медленно раздавливать сапогом половые части, а в виде самого легкого -

*пытать по неделе бессонницей, жаждой и избивать в кровавое мясо, - ни одна бы чеховская пьеса не дошла бы до конца, все герои пошли бы в сумасшедший дом».*⁵⁹

Таким образом, вопреки имеющимся описаниям геноцидов в мировой литературе, где, как правило, одно сильное национальное большинство выступает против другого малочисленного, этнического меньшинства, в русской литературе тема геноцида носит сугубо внутринациональный, окрашенный политическими оттенками характер. Темы «прямого» и «косвенного» геноцидов в произведениях непосредственно связаны с эпохой прихода к власти большевиков и их дальнейшего правления.

Շան Բաղիյան

ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՆ 20-ԸՂ ԴԱՐԻ ՌՈՒՄ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հոդվածը նվիրված է ցեղասպանության թեմայի ուսումնասիրությանը ռուս գրականության մեջ: Առանձնացվում է ցեղասպանության նկարագրման երկու տեսակ՝ «ուղիղ» և «անուղղակի», երկուսն էլ անմիջականորեն կապված բոլշևիկների կառավարման տոտալիտար դարաշրջանի հետ: Անուղղակիորեն ցեղասպանության թեման արտացոլված է «վերադարձված գրականությանը» պատկանող ստեղծագործություններում: «Ուղիղ ցեղասպանության» թեման կապված է խորհրդային միության հարյուր հազարավոր քաղաքացիների անմիջական ոչնչացմամբ՝ ֆաշիստների կողմից պաշարված Կիևում և քաղաքական բանտարկյալների համար նախատեսված ճամբարներում: Ցեղասպանություն հասկացությունն այստեղ քննվում է երկու՝ ֆաշիստական և բոլշևիկյան ռեժիմների կողմից կատարած դաժանությունների հավասարեցման ենթատեքստում:

⁵⁹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. М. 2008. С. 300

**THE THEME OF THE GENOCIDE IN THE RUSSIAN LITERATURE OF
THE 20TH CENTURY**

The article studies the theme of the Genocide in the Russian literature. Two types of Genocide description “direct” and “indirect” are differentiated in the Russian literature. Both of them are closely related to the totalitarian era of the Bolshevik regime. The indirect Genocide is reflected in the following works referring to the “returned literature”: “Red Cavalry” by I.Babel, “White Guard” by M.Bulgakov, “The Quiet Don” by M.Sholokhov, “Doctor Zhivago” by B.Pasternak. The theme of “the Direct Genocide” is presented by instant annihilation of hundred thousands of USSR citizens in Kiev besieged by fascists and in the camps created for political prisoners. The concept of Genocide is examined in the context of equating the outrages committed by both regimes: Fascist and Bolshevik.

ЖАНСЕМ. ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ НАРИСОВАЛ ТО, ЧТО НАРИСОВАТЬ НЕЛЬЗЯ



Ключевые слова: Жансем, Ованес Семерджян, геноцид, «Армянка», «Армянская свадьба», «Похороны»

Жансем - Ованес Семерджян – известный современный французский художник, в картинах которого каждый армянин видит отражение своего внутреннего мира, своих чувств и мыслей, тревог и трагических воспоминаний. Внутреннему миру Жансема, которому он оставался верным до конца, соответствовал его своеобразный выразительный язык, собственный стиль и манера письма, собственное виденье и отношение к окружающему миру или персонажам.

Ованес Семерджян - Жан Жансем родился 9 марта 1920 в селе Селез, близ Константинополя, в семье прядильщика шёлка. Под угрозой новых гонений на армян, спасаясь от преследований, семья с отступающей греческой армией эмигрировала в Грецию в Салоники в 1922 году. В 1931 году, после смерти отца, мать переезжает во Францию для лечения сложного перелома ноги сына. Семья поселяется в пригороде Парижа Исси-ле-Мулино.

С 1934 по 1936 годы Ованес посещает вечернее отделение свободных академий Монпарнаса, а в 1938 оканчивает Парижскую школу декоративного искусства. Здесь его преподавателями были Брианшон, Удон и другие известные художники. После окончания

Школы он целый год совершенствуется в мастерской «Сабатеи», где оттачивает своё мастерство и определяется в выборе тематики. С 1944 года работы Жансема, выпускника парижской высшей школы дизайна, начали выставляться в «Салоне независимых», а уже в 50-ые он удостоивается ряда премий во Франции, других европейских странах, в Мексике. К художнику пришел заслуженный успех, о нем заговорили, его картины стали покупать. С 1978 года работы художника постоянно экспонируются в семейной галерее «Матиньон» на одноименном авеню в центре Парижа, рядом с Елисейскими полями. Работы художника имеются во многих музеях мира. Его картины неоднократно выставлялись на персональных выставках, число которых давно перевалило за сотню, представлены также во многих известных частных собраниях. Вероятно, он единственный художник, которому при жизни были открыты два музея и оба – в Японии, в Токио. Жансем иллюстрировал и книги, среди которых книги Сервантеса, Шарля Бодлера, Мигеля де Сервантеса, Франсуа Вийона, Альбера Камю, Федерико Гарсиа Лорки.

Жансем – обладатель многих профессиональных наград, первой из которых стала *Prix populiste*. Начиная с 1951 года, молодой художник одерживает победы на конкурсах в Бельгии (биеннале в Брюгге) и Мексике (*Comparison*), удостоивается премии «Антрал», а в 1956 году избирается президентом салона молодых художников.

Заслуги Жансема были по праву оценены как во Франции, так и в Армении: «Орденом Искусств и литературы» (1953, Франция), «Орденом Почётного легиона» (2003, Франция), «Орденом Святого Месропа Маштоца» (2002, Армения), «Орденом Почёта» (2010, Армения).

В 2002 г. Жансем избирается иностранным членом Национальной Академии наук Армении, а в 2001 году по приглашению президента Республики Армения Роберта Кочаряна Жансем посещает Армению. К 90-летию геноцида в 2005 году художник привез в Ереван и подарил Музей-институту

Геноцида армян свою коллекцию из 34 картин, выполненных в 2000-2001 годах на эту актуальную тему.

Творчество Жансема является прямым наследием традиций реалистического искусства, замешанным на собственном мышлении и мировоззрении.

С самого начала Жансем избрал в качестве объекта вдохновения отверженных, опустившихся и несчастных людей. Выбранная художником творческая ниша, творческая направленность как нельзя кстати вписалась в новое направление послевоенного изобразительного искусства – мизерабилизм (от фр. *miserable - несчастный*). Основателем этого жанра является французский художник Франсис Грюбер. Мизерабилистами считались Бернар Бюффе и французский художник армянского происхождения Гарзу (Гарник Зулумян). Для живописи мизерабилизма типичны мотивы одинокой фигуры в интерьере. Истощенные, удрученно поникшие, освещенные холодным сумеречным светом, затерявшиеся в пустом пространстве люди. Настроения неудовлетворённости и разочарования, выраженные в аскетичной живописи мизерабилистов, были весьма популярны в послевоенной Франции и были по-своему интерпретированы и осмыслены Жансемом.

Художник-армянин является последовательным носителем национальной, исторической, генетической памяти о геноциде своего народа, которую он на протяжении всей своей жизни переносил на полотна. Первые работы в качестве самостоятельного художника Жансем начинал с армянских национальных мотивов («Армянка», «Армянская свадьба», «Похороны» и др.). Его персонажи – это хрупкие, словно воздушно-бисквитные фигурки балерин, танцовщиц после изнурительных репетиций, клоуны с печальными глазами, отверженные дети, отчаявшиеся простые люди, измученные трудом и нищетой. На первое место художником выносятся принцип фигуративности, сюжетно-драматическое начало в живописи и графике, с подчеркиванием трагической обреченности, «покинутости» человека в мире. Но Жансем пишет их, погруженных в одиночество, изящно и светло. Особенное место

в творчестве Жансема занимали образы женщин. Это чудесные создания, наполненные особым свечением. Несомненно, он блестящий живописец и рисовальщик, мимо его работ невозможно пройти индифферентно. Он с удовольствием изображал карнавалы, театральные действия, артистов и часто помещал их в некую «венецианскую» среду, но и тогда в глазах его персонажей неизбывная тоска и душевные страдания, одиночество, отрешенность и скрытая печаль. За долгую свою жизнь Жансем много путешествовал и использовал свои впечатления в различных циклах.

Жансеми было за восемьдесят, когда проснулся спящий в нем вулкан, он изверг из глубины души страшные образы геноцида родного народа 1915 года, мучившие его долгие годы... Мощнейшими лавовыми потоками один за другим стали изливаться многочисленные выбросы дремавшей магмы - «Голубой геноцид», «Эпизод резни», «Беженцы», «Уныние», «Насилие», «Мученичество», «Красное солнце», «Подготовка к убийствам», «Депортация», «Голгофа и Иисус», «Реквием», «Победа смерти», «Загубленные цветы», «Распятие», «Резня»... В общей сложности 34 полотна. Жансем говорил: *«Проблема эта всегда была во мне, но братья за нее не осмеливался»*.⁶⁰ Тема наитруднейшая, тем более, что проходит по художнику как по живому. *«Невероятно сложно воспроизвести в живописи общенациональную трагедию. Рассказы матери я пропускал сквозь себя, переосмысливал много лет и только два года назад позволил себе начать работу над циклом "Резня". Ничего другого я в это время не делал, да и делать не мог. Это, по сути, Реквием»*⁶¹. Описывая ужасы геноцида, трагедию и ужасы своего народа Жансем пропускал через себя, через свое сердце.

«Помню - тогда мне было три года - море было зеленым, небо красным, с лодок свисали руки, кругом же были кровь, огонь и

⁶⁰ Жансем. Исполнение долга. Независимая газета «Ноев ковчег», номер 6 (212), апрель (1-15), 2013

⁶¹ Там же

пламя. Да, я не видел резни и не был солдатом. Турки начинали не с Константинополя, ведь там было сосредоточено много дипломатических представительств разных государств. Начинали депортацию с сел. Моя мать рассказывала об этом. В первую очередь собрали молодых мужчин, среди которых был и мой дядя. Их всех, в том числе и дядю, повесили. Мои родители пешком добрались до Багдада. Меня всегда интересовало, как они прошли столь долгий путь. Постоянно выведывал у них подробности - что ели, где спали. Мне тогда было 7-8 лет, и мать часто рассказывала мне о пережитом. Сейчас не могу пересказать вам, потому что все это - фабула целого романа. Среди этих страданий случались и чудеса - единицам удавалось дойти до Дер Зора и остаться в живых. Мать моя дошла. В детском возрасте эти рассказы очень действовали на мою психику. Все это невозможно представить в живописи. Когда был молодым, мечтал представить. Однако сам себе говорил: это нельзя нарисовать, это нельзя сделать. Надо быть очень мощным, чтобы такое изобразить. Раньше я никогда бы не осмелился на такое».⁶²

В сознание Ованеса на всю жизнь врезались в память рассказы матери и смутные, трагические воспоминания бегства из родных мест. Как Анри Верней со своим гениальным фильмом «Майрик», так и Жансем сам должен был стать мощным, чтобы так пронзительно изобразить трагедию своего народа. И не только изобразить, но и, пользуясь своим именем, заставить европейцев идти и смотреть.

Внимание зрителя направляется на сконцентрированную в движениях людей суть. Эмоции художника передаются своеобразными выразительными средствами. В его полотнах преобладают желто-зеленые, с трепещущей поверхностью, тона, местами дополняемые яркими вкраплениями красного, зеленого, оранжевого. Световые аккорды обостряют выразительность образов, создавая одновременно гармонию света и тени, цвета и света.

⁶² Там же

Главное место в полотнах Жансема занимает графика, рисунок. Линия сразу открывает перед зрителями незаурядное мастерство и глубину творчества художника. Линии, слегка наполненные цветом в полотнах Жансема, проступают подобно кровеносным сосудам. Поющая и трепещущая линия царит в его холстах.

Жансем создает живописную среду, силе которой невозможно не подчиниться. Его полотна вызывают неоднозначные чувства, его герои, при всем драматизме их судьбы, не навязывают зрителю свое горе и страдание. В них нет пораженчества и безнадежности. Скорее образы отсвечивают каким-то холодным таинственным светом. Подобного эффекта художник достигает дрожащей графической линией и особым эфирным освещением. Входишь, углубляешься в мир Жансема и проникаешься его трагической поэтичностью. Герои его отличаются какой-то отчужденностью, живут в этом мире, и выпадают из него, устремляясь в другой мир. Кажется, что Жансем создает видения и бережно хранит их безмолвие и ощущение вечности. Эта особенность творчества художника, несомненно, восходит к национальной ментальности мастера: через обыденность – в вечность. Во всех работах художника присутствует драма жизни, достигающая пронзающей душу реальной страшной трагедии. Такой концентрации боли и ужаса в работах, посвященных этой трагической странице армянского народа, нет в армянском искусстве.

Жансем говорил: *«Бывает так, что пребываю в унынии, но по своей натуре я не пессимист, наоборот. Впрочем, если углубиться, то можно увидеть и во мне глубокую печаль – эта печаль есть в сердце всей армянской нации»*⁶³. И Жансем, уединившись в своей мастерской в небольшом живописном городе Исси-ле-Мулино, все же нет-нет и задается вопросом: *«Что я делаю во Франции с этими людьми? Ни голова моя на них не похожа, ни сердце, ни образ*

⁶³ Там же

жизни. В чем причина?». И сам себе отвечает: «Причина – в геноциде, который я так долго не осмеливался описать кистью».⁶⁴

Французский искусствовед К.Блан емко и точно сказал о Жансеме: «Сгинувшие души нашли прибежище в творчестве этого поэта-художника. Он запечатлел на полотне все то, чего мир так и не увидел. Картины Жансема – это трагическая память всего армянского народа».⁶⁵ Умер Жан Жансем 27 августа 2013 года в Исси-ле-Мулино.



⁶⁴ Там же

⁶⁵ Надгробная речь К.Блана

ԺԱՆՍԵՄ. ՄԱՐԴ, ՈՐ ՆԿԱՐԵՑ ԱՅՆ, ԻՆՉ ՀՆԱՐԱՎՈՐ ԶԷ ՆԿԱՐԵԼ

Ժան Ժանսեմը (Հովհաննես Սեմիրջյան) ամենահայտնի նկարիչ-միզերաբիլիստներից է (թշվառների նկարիչ), ում կտավներում յուրաքանչյուր հայ տեսնում է իր ներաշխարհի, զգացմունքների և խոհերի, տազնապների և ողբերգական հիշողությունների արտացոլանքը: Ժանսեմի աշխարհն իր հոգու հայելին է: Նրա հերոսների կերպարները լի են արժանապատվությամբ՝ անզամ ամենաողբերգական իրավիճակներում: Դրանք տեսիլներ են, և նկարիչը խնամքով փայփայում է նրանց լռությունն ու հավերժության զգացումը: Նկարչի ստեղծագործական մեթոդի այս յուրահատկությունը, անկասկած, սերում է վարպետի ազգային մտածողությունից առօրեականից դեպի հավերժություն: Եղեռնին նվիրված ստեղծագործություններում ցավի և սարսափի նման խտացում հայկական արվեստում գրեթե չկա:

Armine Babyan

**JANSEM: A MAN WHO HAS PAINTED WHAT IS IMPOSSIBLE
TO PAINT**

Jean Jansem (John Semirjyan) is one of the most famous miserabilist painters, whose works reflect the inner world, feelings and thoughts, fears and memories of each Armenian looking at these paintings. Jansem's world is the mirror of his soul. His characters preserve dignity even in the most tragic situations. They are visions and the painter carefully cherishes their silence and the sense of eternity. This peculiarity of the artist's creative method, no doubt, derives from his national thinking: from the routine world to eternity. One cannot find another such accumulation of pain and horror in Armenian art dedicated to Eghern.

Համաշխարհային գրականության հիմնախնդիրներ
Проблемы мировой литературы

809

Наталья Пахсарьян

СОЦИАЛЬНО-КРИМИНАЛЬНЫЙ РОМАН ВО ФРАНЦИИ И
РОССИИ: Э. СЮ И В. КРЕСТОВСКИЙ

Ключевые слова: социально-криминальный роман, Э.Сю, В. Крестовский, «Парижские тайны», «Петербургские трущобы»

Как известно, интенсивное культурное общение Франции и России в XIX в. было одним из факторов формирования в русской литературе беллетристики: не случайно В.Г. Белинский писал: «Беллетристика есть мерка богатства всякой литературы. И ни одна литература в мире не может равняться в этом отношении с французскою».⁶⁶ Ориентируясь на опыт французских создателей романов-фельетонов 1840-1850-х годов, русские писатели в 1860-1870-е гг. вполне сравнялись с ними в освоении различных жанров популярной литературы. Многочисленные переводы популярных французских романов – прежде всего, А. Дюма и Э. Сю, шумный успех, которых они имели не только на родине, но и в России⁶⁷, способствовали тому, что российских сочинителей ассоциировали с

⁶⁶ Белинский В.г. Карманная библиотека. Граф Монте Кристо, роман Александра Дюма // Современник. 1845. Т. XLIII. N 12. Отд. VI. С. 63.

⁶⁷ Покровская Е.Б. Литературная судьба Е. Сю в России // Язык и литература. Т. V. Л.: РАНИОН, 1920. С. 227 – 252;

Фролова Р.И. Э. Сю в русской литературе и критике // Романтизм и реализм в литературных взаимодействиях. Казань: Казанский ГУ, 1982. С.32 – 43; Александр Дюма в России: факты, проблемы, суждения. М.: Российское общество медиков-литераторов, 1996; Смолицкая О.

Феномен Дюма в России // Литературный пантеон. М.: Наследие, 1999. С. 284 – 290.

тем или иным французским писателем, желая определить степень его популярности: так, Евгений Салиас-де Турнемир (1840-1908) заслужил у читателей и критиков титул «русского Дюма», а Всеволод Крестовский (1839-1895) именовался «русским Эженом Сю»⁶⁸.

Стоит подчеркнуть, что «Парижские тайны» Э.Сю были не только чрезвычайно популярным романом-фельетоном, но и одним из тех произведений, которое считают «*первым случаем культурной глобализации*»⁶⁹: это сочинение было объектом подражания многих писателей разных национальных литератур, распространилось на различных континентах, его влияние ощутимо не только в конце XIX в., но живет и сегодня в европейских, азиатских и американских телесериалах⁷⁰.

Однако в России XIX в. ни сама популярность В. Крестовского не была непременно знаком высокой оценки его творчества, ни его сопоставление с Э.Сю не было только хвалебным. Так, видный журналист, сотрудник «русского слова» В.А.Зайцев полагал, что на вершину беллетристической литературы в России автора «Петербургских трущоб» вывели «скандалезные свойства» его пера и «полицейская эрудиция»⁷¹, а другой журналист и поэт-сатирик Д.Д. Минаев утверждал, что В. Крестовский прямо заимствует из «Парижских тайн» действующих лиц: «*Граф Каллаш есть принц Родольф, обратившийся в фальшивого монетчика, доктор Катцель,*

⁶⁸ Это выражение подхватили и французские историки литературы. См.: Niqueux M. Les bas-fonds de Pétersbourg de Vsevolod Krestovski, un Eugène Sue russe // Les imaginaires de la ville: entre littérature et arts /Dir. H.et G. Menegaldo. Rennes : Presses univ. de Rennes, 2007. P. 133 – 146.

⁶⁹ Thérenty M.-E., Kalifa D. Programme du colloque international « Les mystères urbains: circulations, transferts, appropriations // Medias 19 [En ligne]. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=9295>.

⁷⁰ См. подробно: Goulet A. Choréographie criminelles: Combat, chahut et danse apache, des Mystères de Paris à the Wire // Medias 19 [En ligne]. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>.

⁷¹ Зайцев В.А. Библиографический листок // Русское слово. 1865. № 7. С. 56 – 76. С. 70.

его сообщник, напоминает шарлатана Полидора из Парижских тайн»⁷².

Действительно, можно не только отнести роман В. Крестовского «Петербургские трущобы» (1864 – 1866) к тому же жанру социально-криминального романа, к которому относят роман Э.Сю «Парижские тайны» (1842–1843)⁷³, но и констатировать разнообразные точки схождения в развитии сюжета и характерах героев «Петербургских трущоб». Как и у его французского предшественника, у В. Крестовского сплетаются в фабуле романа плутовские, готические, детективно-криминальные, любовно-сентиментальные и скандальные мотивы; как и Э. Сю, автор «Петербургских трущоб» вводит темы преступления и наказания, любви и мести, среди его персонажей фигурируют преступники и жертвы преступлений, герои-мстители, падшие женщины⁷⁴ и утерянные дети. Можно также провести конкретные параллели между Ковровым (персонажем «Петербургских трущоб») и Поножовщиком (героем «Парижских тайн»), между внебрачной дочерью Анны Чечевинской Марией и Лилией-Марией, оказавшейся дочерью Родольфа. Наконец, оба писателя сходно изучали и применяли в своих романах язык социальных изгоев и

⁷² Минаев Д. Искра. 1866. № 6. С.88.

⁷³ См.: Цехновицер О.В. Достоевский и социально-криминальный роман 1860-1870 годов // Ученые записки Ленинградского университета. 1939. № 47. Вып. 4. С. 273-303 ; Угрехелидзе В.В. Жанр социально-криминального романа (к постановке вопроса) // Новый филологический вестник. 2006. № 1. URL: http://ifi.rsub.ru/vestnik_2006_1_2.html;

Messac R. Le roman criminel français. Genève : Slatkine Reprints, 1975; Glinoyer A. La littérature frénétique. P. : PUF, 2009. P.133.

⁷⁴ Присцилла Мейер полагает, что при всей популярности романа Э. Сю, ни один из русских «подражателей» французскому писателю (кроме Достоевского) «возможно, из-за цензуры, не поднимает тему проституции» (Мейер П. Русские читают французоз. Лермонтов, Достоевский, Толстой и французская литература. М.: Три квадрата, 2011). Исследовательница явно не берет во внимание сочинение В. Крестовского.

преступной среды⁷⁵, вводили в романную интригу мелодраматически окрашенный материал газетных происшествий, вели беседу с читателями по ходу повествования, иными словами – использовали жанровые приемы романов-фельетонов.

Однако верно и то, что для Крестовского было чрезвычайно важно выработать собственный вариант жанра⁷⁶, создать произведение не путем наложения популярной романной схемы на российские реалии, а, путем трансформации этой схемы, основываясь на специфике жизненного материала и с учетом опыта русской литературы середины XIX в.

Такая художественная задача заставила писателя отказаться от привычного для «романа городских тайн» заголовка⁷⁷, убрать из заглавия слово «тайны», заменив его на «трущобы»: В. Крестовский стремился показать в первую очередь «места преступлений»⁷⁸, криминальное пространство, в которое оказываются вхожи не только низы общества, но и его «верхи». «Книга о сытых и голодных», как гласит подзаголовок «Петербургских трущоб», описывает встречи людей разных социальных слоев по

⁷⁵ Безрукова В.В. Язык «арго» как национальный стереотип речевой характеристики в беллетристических романах Э. Сю «Парижские тайны» и В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4(22): В 2-х ч. Ч.1. С. 29 – 32.

⁷⁶ Шишкина И.Е. О традициях Э. Сю в романе В. Крестовского «Петербургские трущобы»// Русская филология. Харьков, 2005. № 3 (28).С. 62-65. С. 66.

⁷⁷ О том, как в Западной Европе под влиянием Э. Сю складывается особый жанр романа «городских тайн» и как в начале XX в. это жанр распадается на «сентиментальный» и «криминальный» подвиды, а из заголовков романов исчезает слово «mystère» см. :Letourneux M. La disparition du genre des mystères au début du XX siècle // Medias 19 [En ligne]. URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=20045>. См. также: Genevray F. Trois décennies de «mystères urbains» en Russie: de la peinture du peuple à l'inventaire des bas-fonds // Les Mystères urbains au XIX siècle: circulations, transferts, appropriations. // Medias 19 [En ligne]. URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>.

⁷⁸ См.: Перцева В.А. Роль художественного пространства в романе В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Филологические науки. 2011. № 8. URL: www.rusnauka.com/28_PRNT_2011/Philologia/8_95054.doc.htm.

преимуществу в злочных местах города: воровских притонах, кабаках, тюрьмах, публичных домах и т.п. Персонажи романа В. Крестовского не «прикреплены к определенному месту», и не характеризуются по тому, с каким местом они связаны, как считает В.А.Перцева⁷⁹: напротив, характеры персонажей, их нравственная слабость или ущербность притягивает их к злочным местам независимо от их социального статуса. Поэтому, в отличие от тесно связанных с эстетикой романтизма «Парижских тайн», в которых добродетельные и преступные герои выразительно противопоставлены, «Петербургские трущобы» описывают и жертв, и преступников как в той или иной степени запятнанных, развратных или нравственно слабых личностей, ни одна из которых не свободна от пороков.

При этом явно меняются характеры и функции персонажей-мстителей: если у Э. Сю мститель-аристократ, герцог Родольф Герольштейн несет в себе все признаки героя-демиурга, обладающего сверхчеловеческой мощью и «*властью, которой нет у читателя*»⁸⁰, может быть рассмотрен как воплощение идеального Правосудия⁸¹ то оба персонажа-мстителя у В. Крестовского – аристократ Николай Чечевинский (он же – мнимый граф Каллаш, ставший фальшивомонетчиком) и разночинец Морденко (бывший управляющий князей Шадурских, не знающий жалости ростовщик) – отнюдь не обладают демиургической силой и, по существу, не достигают цели. Более того, Николай Чечевинский в конце концов погибает, не в силах наказать обидчиков своей сестры, а задуманное Морденко разорение Шадурских после смерти ростовщика не осуществляется из-за наивной доброты его сына. Возможно, отсутствие могущественного персонажа, побеждающего несправедливость, в «Петербургских трущобах» связано с

⁷⁹ Перцева В.А. Указ.соч.

⁸⁰ Eco U. De Superman au surhomme. P. : Grasset, 1993. P. 16.

⁸¹ Bernard C. Les formes de la justice dans les Mystères de Paris // Poétique. 2007. N 4 (152). P. 403 – 422. P. 407.

консерватизмом романиста. Ведь, как заметила Э. Констанс, присутствие подобного супергероя в популярном романе обычно выдает включение романистов в романтико-революционные движения того времени⁸².

В самом деле, отличия в сюжетном развитии темы мести, как и в судьбах персонажей, не в последнюю очередь связаны с отличиями социально-политических взглядов французского и русского писателей. Как известно, Эжен Сю был в значительной мере увлечен социально-утопическими идеями Фурье и Сен-Симона, его роман не случайно привлек внимание К.Маркса, который, хотя и оценивал в «Святом семействе» (1845) социализм Э.Сю как форму буржуазного патернализма⁸³, но в процессе критического анализа романа «Парижские тайны» включался в дискуссию о типах социалистической идеологии. Роман французского писателя не только вызвал интерес читательской публики к «городским тайнам», но стимулировал широкое обсуждение общественных реформ в правительстве, способствовал появлению филантропических обществ.

Всеволод Крестовский писал свой роман в период крепнущих у него антинигилистических убеждений⁸⁴, он был противником демократических преобразований, и хотя Н.Лесков считал «Петербургские трущобы» *«самым социалистическим романом на русском языке»*⁸⁵, а сам В. Крестовский задавал себе и читателям острые социальные вопросы: *«Отчего эти голод и холод, эта нищета*

⁸² Constans E. Victime et martyre! Héroïne? La figure féminine dans le roman de la victime (1875 – 1914) // Douleurs, souffrances et peines. Figures des héros populaires et médiatiques. Lleida : L'UllCritic, 2003. N 8. p.16

⁸³ Charentenay A., Goudmand A. Fiction et idéologie : Marx lecteur des Mystères de Paris // COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature. 2014. Novembre. [En ligne]. URL : <http://contextes.revues.org/5991>.

⁸⁴ См. подробно: Шарифуллина С.В. Проза В.В. Крестовского в контексте антинигилистической беллетристики 60 – 80 – х годов XIX века. Дисс...канд.филол.наук. Череповец, 2003.

⁸⁵ Лесков А. Жизнь Николая Лескова. В 2-х т. М., 1984. Т.1. С.472.

разъедающая в самом центре промышленного, богатого и элегантного города, рядом с палатами и самодовольно-сытыми физиономиями? Как доходят люди до этого позора, порока, разврата и преступления? [...] Какие причины приводят человека к такой жизни? Сам ли он или или другое что виной всего этого?»⁸⁶, тем не менее писатель совсем не уповал «на филантропические возгласы, обеты и теории»⁸⁷, не симпатизировал утопическому социализму, надеясь лишь на то, что его роман «возбудит хотя малейшее существенное внимание»⁸⁸ к этим сторонам жизни, которые до сих пор публично не обсуждались. Жанр физиологического очерка был для В. Крестовского большим жанровым ориентиром, чем жанр романа-утопии.

Очень важным аспектом жанровой поэтики беллетристического романа является развязка. Традиционно ученые подчеркивают, что и развитие конфликта в массовой литературе, и его завершение призваны подтвердить истинность и неизбежность фундаментальных общественных ценностей и норм. Это определяет позитивный пафос популярной романистики, неизменность в ней счастливой развязки. Так, например, авторы книги «Литература и общество» пишут: *«Здесь [в массовой литературе – Н.П.] торжествует нескрываемая назидательность, подчеркнутая ясность моральной структуры повествовательного конфликта и всего повествования: злодейство будет наказано, добродетель вознаграждена. Массовая словесность – словесность не только жизнеподобная, но и жизнеутверждающая»⁸⁹*. О терапевтическом эффекте оптимистического разрешения конфликта говорит Марк Анжено: *«Развязка популярного романа обязательно счастливая. Happy-end очевидным образом является орудием социального*

⁸⁶ Крестовский В.В. Петербургские трущобы: В 2-х т. СПб.: Художественная литература, 1993. Т.1. С. 29.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же. С. 32.

⁸⁹ Гудков Б., Дубин Б., Страда В. Литература и общество. Введение в социологию литературы. М.: Изд-во РГГУ, 1998. С. 50.

консерватизма»⁹⁰. С точки зрения М.Анжено, популярный роман переворачивает сюжетную логику большого социального романа и демонстрирует победу нравственных ценностей и социальной справедливости.

Д.Куэньяс также согласен с тем, что популярный роман обычно хорошо заканчивается, он рассматривает счастливую развязку в качестве фундаментального стереотипа жанра⁹¹. В то же время Д.Куэньяс выделяет в качестве особого случая несчастливую развязку «Парижских тайн», тут же оговариваясь о том, что подобная развязка не разрушает общественный порядок. То, что обретшие не благополучие, а смерть Поножовщик и Лилия-Мария (она же – дочь Родольфа, Амелия Герольштейн) – невинные жертвы, по мнению Д.Куэньяса, означает лишь, что Э.Сю знает об ограниченных возможностях общественных реформ и полагает, что в конечном счете только Бог восстановит полную справедливость. Благородный аристократ Родольф выполнил для многих обездоленных и униженных свою миссию заступника и восстановителя справедливости, но не смог стать спасителем своей собственной дочери, идиллия ее счастливой жизни как принцессы Амелии осталась неосуществленной.

Если обратиться к развязке «Петербургских трущоб», то можно заметить, что она еще более очевидно несчастливая, хотя автор романа придерживается более консервативных взглядов, чем Э.Сю и по логике М.Анжено должен был бы использовать клише *happy end*. В «Петербургских трущобах» почти все преступники оказываются безнаказанными, а самые невинные жертвы – погибают. Парадоксальным образом последнее слово романа – это слово «счастье»: «*Оба вздохнули о чем-то, оба улыбнулись друг*

⁹⁰ Angenot M. Un état de discours social. Montréal : Ed. Balzac, 1989. Ch. 44. L'imprimé à l'usage du peuple // Medias 19 [En ligne]. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=12460>.

⁹¹ Couégnas D. Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIX siècle // Loxias. Revue électronique. 2007. N17. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637>

*другу, и [...] в этой улыбке сказалось тихое счастье»*⁹². Эта надежда на счастье дана покидающим Россию супругам Бероевым, спасение которых описано как почти фантастическая случайность, но не как восстановление справедливости.

Таким образом, отказываясь от счастливой развязки фабулы, В.Крестовский не подражает Э. Сю, а исходит из собственных представлений о логике развития романного конфликта. Но одновременно можно сделать заключение, что развязка популярного романа, конкретнее – социально-криминальной беллетристики и во Франции, и в России несет в себе расхожие моральные идеи, где оптимизм и пессимизм сходятся в амбивалентности банальных представлений. По существу, банальные идеи не являются в точном смысле слова консервативными или прогрессивными, специфический антропологический аспект массовой литературы позволяет обывателю, читающему подобные сочинения, подтвердить верность его моральных представлений, будь то убежденность в том, что добродетель и справедливость в конце концов побеждают, будь то, напротив, уверенность в том, что для добродетельных людей победа недостижима.

Natalya Pakhsaryan

**SOCIAL-CRIME NOVEL IN FRANCE AND RUSSIA: E. SUE AND
V.KRESTOVSKY**

The article deals with the phenomenon of literary transfer between France and Russia, genre and plot parallels in popular French novel “The Mysteries of Paris” by E. Sue and Russian novel “The Slums of Saint Petersburg” by V.Krestovsky.

⁹² Крестовский В.В. Петербургские трущобы. Цит.изд. Т. 2. С. 782

ИДИЛЛИЧЕСКИЙ МОДУС РОМАНТИЗМА

Ключевые слова: идиллия, пастораль, элегия, утопия романтизм, метажанровые системы

Проблема связей романтизма с поэтикой и эстетикой идиллии как жанровой и метажанровой формой художественного мышления, модификации которой сформировались на протяжении тысячелетий, сохраняет актуальность. Это связано со сложностью и противоречивостью трактовок каждого из феноменов, спецификой взаимодействия метажанровых систем и литературных направлений в эпоху романтизма. В отечественной науке к проблеме связей романтизма с идиллией обращались многие литературоведы⁹³. Особенно весом вклад Т.В. Саськовой в разработку методологических и историко-литературных аспектов подхода к изучению пасторальной традиции, в первую очередь в русской литературе XVIII – XIX вв., в том числе романтизма; в трудах ученого художественные формы идиллии, как жанра и метажанра, изучаются в широком общеевропейском контексте⁹⁴.

⁹³ Среди них: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм: [Сб. ст.]. Л., 1978; Забабурова Н.В. Соотношение понятий «буколика», «пастораль», «идиллия» в эстетике и художественной практике А.С. Пушкина // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. М., 1999. Пахсарьян Н.Т. Сентименталистский роман как литературно-культурная утопия // Литература в системе культуры. Вып.1. М., 1997; Сенчина Л.Т. Жанровая эволюция идиллии (на материале русской поэзии XVIII первой половины XIX века). Автореферат дисс. на соиск. ученой степени к.ф.н. - Тбилиси, 1990. Быченкова С.В. Жанр идиллии в русской романтической поэзии первой трети XIX века» автореферат 2006 <http://www.dissercat.com/content/zhanr-idillii-v-russkoi-romanticheskoi-poezii-pervoi-treti-xix-veka>

⁹⁴ Саськова Т.В. Пастораль в русской литературе XVIII первой трети XIX века. Дисс. на соискание уч. степени д. фил. н. М., 2000. Пастораль в художественной системе романтизма // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы международной научной конференции VII Гуляевские чтения. Тверь, 1998. Саськова Т.В. Идиллическое в системе художественного мирозерцания романтизма (П. Катенин) // Пастораль. Идиллия. Утопия. М., 2002.

У французских литературоведов связи романтизма с идиллией исследуются в ряде фундаментальных трудов, посвященных судьбам и истории жанра – от его возникновения до наших дней. Среди наиболее значимых, обобщающих работ последнего времени монография В. Боне «Идиллия во Франции в XIX веке» (2014)⁹⁵ В ней прослеживаются теоретические и историко-литературные аспекты изучения идиллии, ее многовековая эволюция, соотношение идиллии со смежными жанрами; рассматриваются онтологический, историко-литературный, психологический подходы, эволюция пасторально-идиллического мифа, пасторально-любковых тем. Изучение этих связей происходит в разных направлениях, в русле различных традиций, литературоведческих направлений и школ, отличается терминологической полисемией, складывавшейся на протяжении ряда эпох.⁹⁶ Литературовед констатирует исторически сложившуюся взаимозаменяемость терминов: «*idylle*», «*églogue*», «*bucolique*», «*bergerie*» et «*pastorale*», уточняя в интертекстуальном контексте семантику тех или иных категорий, выделяя те или иные формальные компоненты жанра, рассматривая идиллию как поэтическую форму, не сводимую к той или иной типологии и классификации⁹⁷. В этой связи актуален также подход Пьера Брюнеля, исследующего «мир

⁹⁵ Violaine Boneu. L'Idylle en France au XIXe siècle, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2014, 486 p.

⁹⁶ Ibidem, p. 19

⁹⁷ См. Цит. изд., p. 19, см. также Joël Blanchard, La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval, P., Honoré Champion, 1983, p. 9. selon Joël Blanchard. Dans les seuils de son Arcadie blessée. Le Monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours, », Pierre Brunel3 (Pierre Brunel. L'Arcadie blessée. Le Monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1997) вслед за Аленом, подчеркивал трудность установить «distinctions taxinomiques efficaces» между идиллией и эклогой. См. статью: Пахсарьян Н.Т. Миф, пастораль, утопия: к вопросу о дифференциации и взаимодействии литературоведческих понятий // Миф. Пастораль. Утопия. М., 1998.

идиллии»⁹⁸, позволяющий осмыслить пространство смыслов, сопряженных с горизонтальными и вертикальными художественными напластованиями эпох, обновляющихся и взаимодействующих ментальных и литературных, в том числе жанровых и шире – эстетических традиций.

В. Боне доказывает, что идиллия не завершила свой путь на эшафоте вместе с А. Шенье и успешно прошла тест современности (на современность)⁹⁹. В XIX веке литературовед фиксирует сосуществование нескольких разновидностей идиллии. В основе первой – символическая идеализация как наследие пасторального романа XVIII века, характерная в значительной мере для романтизма. Исследователь связывает с этой традицией сельские романы Жорж Санд, затем – комическую трансформацию (*déconstruction comique*) пасторали в водевиле, но также и разрушение романтического идеализма в «реалистическом романе Бальзака и Золя», где отсылка к идиллии приобретает другую – «неожиданную» символическую и мифическую ценностную семантику. Вслед за предшественниками литературовед обоснованно подчеркивает наличие аллегорических, философских и политических смыслов, на протяжении многих эпох сохраняемых идиллией, которая строится на несоответствии пасторального мифа и реальной действительности¹⁰⁰.

Изучение идиллии в силу специфики ее исторического функционирования, трансформации в русле различных эстетических систем – от античности до барокко, до «современности» – неизбежно порождает особый терминологический контекст, включающий смежные категории и жанры: пастораль, элегия, утопия, идеал, миф, роман; выдвигает в эпоху романтизма на

⁹⁸ См.: Pierre Brunel. *L'Arcadie blessée. Le Monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1997. P. 11),

⁹⁹ Попытки хронологически ограничить, сузить рамки идиллии В. Боне связывает ... с «органистической иллюзией», идущей от жанровой концепции Брюнетьера
См.: V. Boneu. p. 8.

¹⁰⁰ См.: V. Boneu... p. 34

первый план специфику идиллии как особого метажанра, и в этой связи дает основание говорить о модусах жанра.

Нас в рамках небольшой статьи интересуют некоторые элементы сходства, жанровой памяти, переключки с давним и недавним прошлым на уровне системных и внесистемных связей романтизма с предшественниками, между разновременными, частично взаимодействующими или соприкасающимися, жанрово маркированными феноменами.

Как любая жанровая форма идиллия вступает в новые связи в процессе формирования тех или иных направлений и жанровых систем. В области романистики, в процессе эстетической, той или иной жанровой идентификации она неизменно включает уходящие в древние пласты литературы архетипические, смежные и несмежные модели и компоненты жанра. Идиллия уже на ранних этапах своего существования подспудно или явственно – в разные эпохи по-разному – обнаруживает зазор, разрыв, существующий между идеальным и реальным миром, на более поздних этапах, в преддверии романтизма – между природой и развращенной цивилизацией, между индивидом, его идеалами и устремлениями – и социумом, окружающим его миром. На этой основе формируется утопический модус идиллии и «сознательное конструирование вымысла».

В XVIII веке нравственный идеал, как полагает Т.Павель, окончательно «вписан в сердце человека», отстаивает достоинство человеческой личности, независимо от социального статуса¹⁰¹. Формируемое идиллией семантическое напряжение между идеалом и действительностью, природой и цивилизацией уже в эпоху Просвещения спроецировано на социальную и личностную судьбу персонажа – мир его чувств и желаний, на "*enchantement de l'intériorité*". Потерянный рай или моральная и философская утопия, по мысли С. Старобински, выполняют «цивилизационную функцию», всегда связаны с несуществующим объектом «*objet*

¹⁰¹ Thomas Pavel. La Pensée du roman. Gallimard, coll. " NRF Essais ", 2003. P.141.

impossible » et une «*passion de l'absence*»¹⁰². В сентиментализме, в предромантическую эпоху, когда по-новому обозначился разрыв между художественно-идеологическими построениями и жизнью, между рационально понимаемыми смыслами бытия и реальностью, «прекрасная душа» в безнадежной борьбе с социальной действительностью, в отчаянном порыве к самореализации и счастью, пророчески ощутила близость катастрофы. Эти коллизии обозначены в трагической развязке романа «Поль и Виржини», в несостоявшейся «литературно-культурной утопии» в «Новой Элоизе»¹⁰³, в трагедии Вертера и даже Карла Моора. Не только в эпоху романтизма, но и ранее идиллический дискурс как составляющая форм метажанрового мышления вырабатывал психологическую специфику, формировал психологические модели максимализма и художественного постижения жизни – индивидуальной и общей.

Можно согласиться с учеными, которые считают, что в XIX веке, в эпоху разрушения устоявшихся жанровых канонов и нормативных эстетических представлений феномен идиллии отступает если не на периферию, то на второй план (Т.В. Саськова), но очевидно и другое: как составляющая новых ценностных представлений идиллия, идиллический дискурс обретают новую актуальность – в русле формирующегося нового эстетического, культурно-исторического опыта. Послереволюционная эпоха «натурализовала идеал»¹⁰⁴, в то же время разработала и обозначила новые стратегии использования идиллического дискурса для художественного воплощения идеала. Эта специфика проявилась в разных формах и жанрах романтической эпохи, в частности, при воплощении байронического мифа (воспоминания о рае в «Каине», вспышки памяти, воскрешающей Астарту в «Манфреде», в романтической

¹⁰² L'Invention de la liberté 1700-1789, 1964. См. V. Boneu... p.40

¹⁰³ Пахсарьян Н.Т. Сентименталистский роман как литературно-культурная утопия // Литература в системе культуры. Вып.1. М., 1997

¹⁰⁴ Thomas Pavel. La Pensée du roman, Gallimard, coll. " NRF Essais ", 2003. P.141

утопии Новалиса, в поэтических видениях П.Б. Шелли, в романах Жорж Санд, В. Гюго, в праздничной фантазмагории «Большого Мольна». На другом полюсе – окрашенная ироническим подтекстом рефлексия над «идеальным» в «Старосветские помещиках», «Обломове», «Буваре и Пекюше». Новая историческая эпоха по-новому осознает, трансформирует двойственную сущность идиллии в романтизме и реализме.

Исторически сложившиеся наивность и искусственность, обретая особый психологический статус, участвуют в формировании новой художественной реальности, трансформируются в парадигме исторического сознания, ищущего утраченные опоры, стремящегося преодолеть разрыв не столько между природой и «развращенной цивилизацией», сколько между индивидом, наделенным высокими духовными устремлениями, и обществом, социальной действительностью послереволюционной поры.

Важную роль в формировании идиллического дискурса, затрагивающего различные жанровые модификации, в том числе романистики, играет одна из основных концептуальных категорий романтического мышления – представление о творческом субъекте, творческом акте как первооснове бытия, о поэте, художнике как носителе той духовной энергии, которая возносит творца в область сакрального и бесконечного, сближая с богом. Можно согласиться с В. Боне, связывавшей новую специфику идиллии XIX века с романтической революцией, с литературой, вырабатывающей новые отношения с сакральным¹⁰⁵ (*sacré*). А сакральное, на архетипической основе, органично и естественно соприкасается с идиллией и раем – категориями, на протяжении многих веков вступающими в сложные семантические связи и отношения, моделирующих модус долженствования.

Идиллическое начало органично вписывалось в оптимистический, обладавший огромным утопическим потенциалом XIX век. Грандиозные социальные утопии Сен-Симона, Фурье, Дезами,

¹⁰⁵ См.: V. Boneu... l'introduction.

Анфантена, Оуэна казались осуществимыми. Жорж Санд в «Письмах путешественника» взывала к республике будущего, уверенная, что та не заставит себя ждать. Как и утопия, идиллия этого времени тяготеет к созданию идеального этического пространства, порой задумывается над проблемой «идеального политико-социального устройства, а также связанными с ним идеалами разума, истины, справедливости, равенства, труда, человеколюбия, свободы и счастья». Каждая группа перечисленных представлений, равно как и идеалов, – это своеобразный лабиринт смыслов, создаваемый поколениями писателей-утопистов, пишет М. Шадурский, добавим: и в романтизме¹⁰⁶. «Золотой сон» безумцев смешивал, сочетал христианские и социалистические утопии. А поиски гармонии неизбежно включали в утопическую картину мира элементы идиллии, восходящие, в том числе к мифу о потерянном рае.

Французские романтики устремились в пространство эстетической, этической, философской, социальной, лирически восчувствованной утопии, по-новому противопоставив землю и небо, ад и рай, высокое и низкое, реальность и поэтический вымысел. Этот контраст усиливала, подпитывала действительность, которая в условиях становления нового общественного уклада противопоставила идеалам и идиллии пошлую и агрессивную филистерскую, «атомизированную» реальность борьбы за выживание и успех. Это порождало разочарование, но и поиски новых способов и путей гармонизации взаимосвязей между природой, обществом и человеком. *«Было вожделение, а нужна любовь»*, – говорит об отношении к природе герой гелдерлиновской драмы. В этой концептуальной лирико-философской парадигме по-разному противопоставлены жители Агригента и Эмпедокл, Медора и Корсар, Лотарио и Антония, Евгения Гранде и

¹⁰⁶ Шадурский М. Литературная утопия от Мора до Хаксли http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shadurs/01.php

«мир пауков в банке», общество невидимых и двор короля Фридриха Прусского (в дилогии Жорж Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт»). Идиллия не только в эпоху Просвещения, но и романтизма не выдерживает столкновения с действительностью, обнаруживает свою несостоятельность или оборачивается поэтической робинзонадой, замыкает героев в духовном, искусственно культивируемом мире, как в «Гиперионе» или, рассеянная враждебными силами социума, проецируется в бесконечность будущего – в балладе полубезумного графа Альберта, или – в русле поэтики массового – формирует оазисы счастья (в сельских романах Жорж Санд, в «Отверженных» Гюго). И все-таки, при всех неисчислимых поражениях она остается высшей ценностной категорией.

Мир романтической идиллии разнообразен по тональности и настрою: он может быть неизменно печален, как в «Обермане», зыбок и тревожен, как в юношеских мечтаниях Рене, – или оптимистичен, как в произведениях Жорж Санд, он неизменно эстетизирован, притягателен и лишь на краткие мгновенья становится «реальностью», чаще – в пространстве воспоминаний. Ламартин пишет в «Озере»:

*Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé,
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!*

Отзвуки утраченной гармонии порождают у романтиков окрашенную сомнением музыку надежды – на счастье, гармонию, новое спасительное знание. Утраченное чувство надежды и любви несет в себе неистребимые отголоски, отзвуки идиллии, след которой запечатлела душа. Этот мотив по-разному звучит в поэзии Ламартина, Вордсворта, Мюссе, Байрона, Лермонтова... И однако многие романтики – Жорж Санд, Гюго, Шелли не утрачивали оптимизма, веры в лучшее будущее, и идиллия становилась для них средством обращения к широкому демократическому читателю, средством пробуждения рефлексии и надежды, вписывалась, уже

на другой основе в художественное пространство популярного искусства (Жорж Санд, Гюго).

Этический, как и эстетический дискурс романтизма потенциально или явственно амбивалентен. Он соединяет сентименталистские мотивы с романтическими, устремленность в прошлое с предощущением будущего, страх пустоты и веру.... Эта создает новую специфику проблематизации идиллии как психологического метажанрового модуса жанров.

Из весьма обширного материала мы остановим внимание на романе-эпосе В.Гюго «Отверженные» (1862), над которым писатель работал долгие годы. В огромном лиро-эпическом произведении автора «La Légende des siècles (1859, 1877, 1883) и «Chansons des rues et des bois» (1865) нашли проявление репрезентативно значимые векторы романтической разработки жанровых традиций и модусов идиллии, идиллического дискурса. Изучение этого аспекта вводит нас в пространство жанрового мышления писателя и эволюции романтического романа, специфику формируемого писателем историко-культурного мифа о народе, об эпохе – ее представлениях, устремлениях, иллюзиях и надеждах. Гюго – один из тех романтиков, для которых обращение к компонентам и традициям идиллического дискурса – не частный, но доминантный признак художественного восприятия мира. Это тем более важно, что «Отверженные», принадлежат к позднему этапу развития французского романтизма, и в силу этого, в силу масштабности замысла сосредоточили накопленные в эпоху романтизма, в творчестве писателя ресурсы использования и трансформации романских стратегий идиллического письма.

В романе-эпосе Гюго нашли воплощение столь значимые для писателя традиции шатобриановской эпопеи «Мученики» (1809). В этом романе, как ранее в произведении Мильтона, христианская эпопея-поэма рисовала мир идиллии как мир утраченного рая, но и как обетование будущего, где идеал соотносился с абсолютным божественным, будучи ценностно противопоставлен началу смерти и зла.

В романтическом романе-эпопее Шатобриана «Мученики» песнь любви к богу и Кимодокее – и реальность ненависти, войн и преследований, окружающих героев; гармония потерянного, в том числе эллинского рая, – и христианская страсть к мученичеству образуют нерасторжимое целое в судьбах героев и стилистике письма. Здесь идиллия – отправная точка и цель – любви и исповедуемых страстей, гармонии с собой и миром. В этом качестве она утрачивает функцию искусственности и обретает психологическую полноту и «историческую» убедительность – формирует новую художественную реальность.

Жанровый архетип идиллии всегда опирается на мифомышление – и тогда, когда источник или сущность мифа основывается на христианских представлениях об утраченном рае, и тогда, когда идиллия основывается на сложившихся в эпоху Просвещения представлениях о возделываемом саде, или на рубеже XVIII и XIX веков «золотых мифах» революции, социалистических утопиях разного толка. Романтическая эпопея и Шатобриана, и Гюго, по генезису своему уходящая в глубь веков и традиций, тяготеет к христианско-идиллическому мифу о воздаянии, жертве и спасении, который противопоставлен реальности и которому противопоставлена сама эта реальность, историческая и социальная.

В то же время «Отверженные» воплощают онтологический аспект идиллии как составляющей романтического мифа, который не только в романе противопоставляет миметическому принципу изображения метафоризацию и символизацию действительности. При всей устремленности к бесконечной самореализации романтического творческого духа, дух этот ищет опору в самом себе, в глубине себя он может обнаружить бесконечность творческой интенции, отрицание всего изжившего, омертвевшего или представляющегося таковым – во имя нового знания и новой полноты, но он ищет опору и в основополагающем принципе дискурсивного мышления. По логике многовековых христианских и общеевропейских традиций – это тяготение к бинарной модели противопоставления рая и ада, добра и зла, а рай – в его светских

формах многовековых культурных традиций преломлялся, воплощался в жанровых модусах и формах пасторали, эклоги, идиллии, утопии.

Обозначим основные проблемно-тематические пласты, связанные с использованием идиллической поэтики в романе-эпопее Гюго:

От социального к этической утопии и идиллии.

С этой проблемой связан центральный пласт повествования – христианско-мифологизированная, окрашенная утопизмом истории епископа Мириэля – Жана Вальжана.

В основе этой – основной – сюжетной коллизии поэтика идиллии обнаруживает контраст, противоречие христианского, естественного – и социально несправедливого, искусственного мира ценностей и отношений. Идиллия, тщательно выписанная, противопоставлена реальности и утверждает свою жизненность на основе такого противопоставления, сталкивается с социальной «реальностью», которая выступает в форме символизируемых и символических деталей, не разрушающих идиллию, но, напротив, удостоверяющих ее «невывымышленный» статус. Идиллия выступает как важнейший мифологизирующий структурный компонент, обладающий дальней эстетической, художественно прагматической перспективой, стягивающей проблематику в фокус.

Заявленная в предисловии социальная проблематика романа выступает как констатация вопиюще несправедливой социальной реальности, как антипод идиллии, которая мыслится автором как грядущий мир справедливости, как модель долженствования, общественного устройства, временные границы которого обозначены расплывчато, но убежденно – «до тех пор» книга будет полезной. Помимо конкретно идиллического плана истории жизни епископа Мириэля в романе формируется дискурс антиидиллии, гораздо более разнообразный, но выстроенный на основе резко обозначенного социально-этического романтического контраста.

Судьба Жана Вальжана – инвариант судьбы епископа Мириэля, христианское милосердие характеризует обоих персонажей, через

заблуждение (епископ Мириэль) и даже преступление (Жан Вальжан) завоевывающих ореол святости.

Бальзак неоднократно подчеркивал сложность и трудность изображения идеала, создаваемый им мир Гобсеков, Растиньяков, Вотренов, Лусто, Шардонов, Нусингенов, антиутопичен, антиидилличен. Устами повествователя писатель прямо или косвенно оплакивает судьбы героев, «предназначенных» для идиллии, утопии и счастья, таких как Евгения Гранде или Давид Сешар. Но очевидно и другое: разрушение личности, трагедия растрченных талантов, погубленных судеб и у Бальзака взывают к «другому миру», миру, взыскующему других ценностей.

От идиллии любви к мелодраме и «золотому горшку»

Любовная идиллия – один из архетипических сюжетов мировой литературы. В романе Гюго история любовных отношений распадается на два типа – идиллия – и антиидиллия, мелодрама. В первом случае это «правильная», чистая история любви (Козетты, которой будет даровано счастье), во втором случае – по контрасту – это ошибочный путь, любовная коллизия Фантины – путь, ведущий к катастрофе, – ей как «падшей» женщине Гюго не дарит реабилитации и счастья.

Сходный вариант падшей женщины, увиденной повествователем сначала как часть идеального мира юности, красоты и любви, затем – тоже по контрасту в условиях неизбежного падения – она погружается в ад проституции и преступления – создал Ж. Жанен в неистойвой романтической и иронической повести «Мертвый осел и гильотинированная женщина». У Гюго любовное увлечение Фантины – ложная, мнимая идиллия, подготавливающая мелодраматическую и трагическую развязку, тогда как любовная коллизия Козетты, опекаемой Жаном Вальжаном, – путь к истинной идиллии, которая, однако, асоциальна, это вариант романтического обыденного счастья, символом которого мог бы стать знаменитый иронически введенный Гофманом «золотой горшок». В романе Гюго к тому же это счастье героев, на время утративших чувство благодарности, гуманности. Этот аспект идиллии – в обоих

вариантах – дополняет заявленную в предисловии проблематику – увядания ребенка из-за мрака невежества и падения женщины из-за голода. Выстрадавшая прошедшими через жизненные испытания Мариусом и Козеттой идиллия подкрепляет скрытый социальный дидактизм, безусловно присущий трактовке демократических идей романтиком Гюго.

От социальной утопии к реальности.

Одна из важнейших в романе – социальная утопия господина Мадлена, сходная с теми экспериментами, которые стремились осуществить или осуществляли идеологи утопического социализма, – фабрика, справедливые порядки, продуманный, на нравственной основе выстроенный мир производственных отношений. Но оказывается, что социальная утопия обнаруживает свою несостоятельность, и забота Жана Вальжана о добрых нравах оборачивается для Фантины катастрофой. Социально окрашенная утопия, содержащая черты идиллии, оказывается невозможной: Жан Вальжан не может спасти не только Фантину, но и себя.

Разрушение утопического пространства жизнедеятельности героя происходит по воле случая, но случай в романтизме Гюго всегда провиденциален, воплощает действие не только психологических, но и социальных, общественных законов.

Утопия революции как путь к катастрофе.

Гюго создает образы идеальных революционеров, символически наиболее значимыми фигурами в этом ряду становятся Анжольрас и Гаврош. При всем различии каждый из них – носитель идеальных ценностей (хотя порой соотносимых по принципу контраста и иронической значимости с «реальной» действительностью (дилемма, стоящая перед Гаврошем, «починить штаны или свергнуть правительство»). Но и трагическая коллизия Анжольраса, стреляющего на баррикаде в своего брата, не разрушает в романе представления о ценностной гармонии, порождающей идиллический дискурс в изображении революции и ее героев. Это идиллия утопическая и героическая, уводящая героев в

пространство сакральной жертвы и жертвенности, как по-другому и члена Конвента, голосовавшего за казнь короля.

Исследуя роман Гюго с позиции этнокритики, Г. Друэ отмечает культурную полифонию произведения, синтез и синкретизм, явленные в напряженном взаимодействии между культурой сельской, народной – и городской, буржуазной, универсальной – и мифической, частной, локальной – и исторической¹⁰⁷. Жана Вальжана «окружают» «пасторальные метафоры», он предстает не только священником, но и пастухом – пастырем (berger), в христианском смысле этого слова¹⁰⁸.

Гениальность Гюго – в умении соотнести в параллельных, в кульминации пересекающихся мирах ценностные пласты идиллического, идеального, дискурса, окрашенного сакральностью, порой трагизмом, с социальной действительностью послереволюционной эпохи, с помощью деталей-символов, детективных, приключенческих, мелодраматических коллизий. Именно соотнести – в мифологизированных, символически окрашенных коллизиях.

«Отверженные» принадлежат «народному», массовому искусству романтизма, адресованному широкому демократическому читателю. Романтическая редукция, идеализация, использование идиллического дискурса, жанровых и стилистических компонентов идиллии, выстраиваемых по контрасту с трагическим и несправедливым социальным миром, формируют поэтику романтического романа-эпопеи Гюго.

Как и «большие романы-эпопеи» более позднего времени «Отверженные» выступали «транслятором мощных интегрирующих символов», тематизируя «конструирование новых социокультурных

¹⁰⁷ Guillaume Drouet, Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables. Nancy: Presses universitaires de Nancy, coll. "Ethnocritiques. Anthropologie de la littérature et des arts", 2011.

Отдельные разделы книги автор называет: 1. Compétences pastorales de Jean Valjean, 2. L'ethos pastoral de Jean Valjean...

¹⁰⁸ http://www.nonfiction.fr/article-5552-lethnocritique_appliquee_a_hugo.htm

общностей»¹⁰⁹, тех общностей, которые складывались на почве веры в социалистические мифы и идеалы.

Романтизм в устремленном в бесконечность, ускользающем от завершенности творческом акте в поэтике массового находил опору в самой отрицаемой им бинарности. В ее познавательной парадигме жанровые модели, трансформируясь, продолжали свое инобытие. Среди них, в том числе, идиллия как миф, как модус жанрового мышления, как модификация, а точнее, модификации метажанровых компонентов, сложившихся на разных этапах эволюции литературы и культуры.

Ninel Litvinenko

THE MODUS OF IDYLIC IN FRENCH ROMANTICISM.

The article looks at idyllic as a myth, as modus of genre of romanticism, as a modification of metagenre and studies the modus idyllic in the novel «Les Misérables» by V. Hugo

¹⁰⁹ Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт. М., 1994. С. 126.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО «СИНЕЙ СКАЗКИ» МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР

Ключевые слова: Маргерит Юрсенар, новелла, литературная сказка, Запад и Восток, «Синяя сказка»

Во французской литературе сложилась традиция рассматривать Восток как пространство экзотическое, противостоящее Западу так, как нехристианский мир противостоит христианскому, древняя культура – цивилизации современной, а сфера мистическая – материальной. При этом Восток воспринимается пространством не столько географическим, сколько историко-культурным. Сложилась и своеобразная география Востока, включающего в себя Ближний, Средний и Дальний Восток, Грецию и Балканы, *«которые уже современниками Байрона и Делакруа воспринимались как страны, давно принадлежащие Исламу»*.¹¹⁰

Но если в XVIII веке Восток отождествлялся, прежде всего, с исламской цивилизацией, то для писателей века XIX это пространство осознается, не только как *«магический Восток волшебников-народов»*,¹¹¹ но и Восток первых христианских святых. В творчестве Флобера, Нерваля, Лепуатвена возникает идея преемственности древней культуры Востока и цивилизации Запада. В XX веке эта идея находит воплощение в творчестве Маргерит Юрсенар. Синтез традиций Запада и Востока отличает поэтику одного из самых ранних ее произведений – драмы «Диалог в

¹¹⁰ Yourcenar M. Les yeux ouverts. Paris: Gallimard. 1980. P. 114

¹¹¹ Le Poittevin A. L'Orient // Poittevin A. Une promenade de Béliat et Œuvres inédites. Précédées d'une introduction sur la vie et le caractère d'Alfred Le Poittevin par René Descharmes. Paris: Les Presses Françaises, 1924. P. 65

трясине» (1929). В ней соединяются христианская символика, мотивы античного мифа и японского театра Но.¹¹²

Образ Востока возникает и в одном из ранних прозаических опытов Юрсенар – новелле «Синяя сказка».¹¹³ Точное время ее создания неизвестно. Впервые новелла была опубликована в 1993 году, спустя шесть лет, после смерти писательницы. На первой странице манускрипта есть пометка, оставленная рукой автора: «около 1930 года». Новелла должна была стать частью триптиха: вместе с «Синей сказкой» в него вошли бы еще две, оставшиеся ненаписанными сказки – «Красная» и «Белая».

Название «Conte bleu» представляет собою идиому – «волшебная сказка». Каждая фраза новеллы включает в себе законченную миниатюру, что придает повествованию некоторую «калейдоскопичность» и черты сновидения. Холодный синий колорит подчеркивает таинственный ирреальный характер происходящего.

Автор предисловия к первому изданию «Синей сказки», Жозиана Савиньо, предлагает видеть в ней «простую и известную схему восточной сказки, которой прилежно следует Юрсенар».¹¹⁴ Название, замечает она, определено не столько сюжетом, сколько желанием писательницы придать реальности волшебный оттенок, и не сюжет, а настроение этого, несовершенного с ее точки зрения, текста предваряет «Восточные новеллы».

Действительно, новелла имеет черты литературной сказки. Восток в ней представляется пространством экзотическим и условным. Это безымянный остров среди синего моря, покрытые синими узорами белые купола мечетей, пещера и сапфиры в синих водах подземного озера, дворец, где обитают одни женщины.

¹¹² Yourcenar Marguerite. *Le Dialogue dans le marecage*. Paris: Gallimard, 1971

¹¹³ Yourcenar M. *Conte Bleu. Le premier soir*. Maléficé. Paris, 1993. P. 29-39.

¹¹⁴ Sevigneau, J. Préface // Yourcenar M. *Conte Bleu. Le premier soir*. Maléficé. Paris, 1993. P.14.

Европейские купцы, ступив на остров, оказываются в призрачном мире: владелицы дворца не замечают купцов, не отвечают на вопросы и не принимают даров. *«В зале, затянутом коврами паутины»*, купцы тщетно пытаются привлечь внимания женщины в сером платье, *«бесперывно ошупывающей себя, чтобы увериться в том, что она действительно существует»*. Они в страхе бегут из зала цвета марены *«при виде женщины в красном наряде. Из разверстой раны на ее груди текла кровь, а она не обращала на это внимания, потому что платье оставалось незапятнанным»*, во время путешествия к пещере купцы замечают, что у служанки, показавшей им дорогу, нет тени.¹¹⁵

Магическому пространству острова противопоставлен иной мир – Европа, откуда прибыли семеро купцов. Путешественникам нужны сокровища сапфировой пещеры, и антитеза волшебного острова и Европы обнаруживает себя как противопоставление меркантильного Запада таинственному и мистическому Востоку.

Пространство Запада кажется более реальным в сравнении фантомным пространством Востока. В новелле названы не только европейские страны: Италия, Голландия, Ирландия, но и города: Тур, Базель, Дублин, Венеция. И хотя в тексте не упомянута ни одна дата, некоторые детали позволяют определить время Запада. Эти детали имеют характер подчеркнуто материальный. Греческий купец силой оставляет на корабле служанку, доставшую для них драгоценные камни из подземного озера, с тем, чтобы продать ее в Негропонте. Эта венецианская колония, расположенная на острове Эвбея, существовала до 1470 года.

Купец из Тура, сошедший на берег в Смирне, поменял сапфиры на десять тысяч круглых золотых монет с изображением Пресвитера Иоанна. Но, прибыв на родину после семи лет странствий, он узнал, что такие монеты больше не имеют там хождения. Действительно, и форма монет и стоимость турецкого ливра, долгое время бывшего во Франции расчетной единицей менялись на протяжении многих лет.

¹¹⁵ Yourcenar M. Conte Bleau. Le premier soir. Maléfice. Paris, 1993. P. 30.

При этом турецкий ливр падал безостановочно, начиная с XIII века. Одно из самых резких падений произошло между 1450 и 1500 годами.¹¹⁶ Оба эпизода позволяют отнести время действия ко второй половине XV века.

Остров с полуразрушенными храмами, кажется, существует в ином времени. Временная асимметрия подчеркивает фантастический и опасный характер его пространства. Погибает отравленный ядом скорпиона испанец. Итальянец, вздумавший прикоснуться к черепахе из лазурита, лишается пальцев – статуэтка оживает и кусает его за руку. Голландский купец, проголодавшись, пытается сорвать подернутые синеватой изморозью спелые смоквы, но сотни пчел, затаившихся среди сладких плодов, впиваются ему в шею и руки.

Цель путешествия – сокровища, и, кажется, что именно корысть заставляет купцов действовать, но каждый из них по-своему распоряжается добытыми сапфирами. Голландец все камни отдает за кружку пива в порту, грек опускает завернутые в льняную ткань сапфиры в морскую воду, они растворяются, *«ничего не добавив к морской синеве»*, а их владелец легко утешился.¹¹⁷

Так в опасном странствии обнаруживается не корысть, но иные черты личности каждого из путешественников – гордость испанца, осторожность туринца, тщеславие итальянца, жестокое коварство и детская беззаботность грека, доброта ирландского купца. Ему единственному не досталось сапфиров, и смертельно опасное путешествие для него стало своеобразным испытанием, необходимым для того, чтобы, подобно герою повести Новалиса «Ученики в Саисе», вернувшись на родину, найти там объект своей мечты и открыть истинное знание о самом себе. Так путешествие на Восток оказывается испытанием, необходимым для самопознания, а пространство Востока может восприниматься как метафора души познающего себя субъекта.

¹¹⁶ Бродель Ф. Что такое Франция? Кн. II: Люди и вещи. М. 1997. С. 349-359

¹¹⁷ Yourcenar M. Conte Bleu. Le premier soir. Maléfice. Paris, 1993. P. 29-39

В книге «Открытые глаза» Маргерит Юрсенар заметила: *«Изучение религий Востока оказало влияние на мои взгляды, так как заставило заглянуть в глубину собственной души и вновь принять раннее христианство моего детства»*.¹¹⁸ Восток для нее – понятие мифическое, легендарное, и обращение к нему в той или иной форме всегда связано с мифом.

Однако символический Восток в новелле Юрсенар – не полностью вымышленное и условное пространство. Образы острова, ослепительно синего моря, дворца, где обитают одни женщины, связаны, возможно, с известными писательнице легендами об острове Женщин (Isola delle Femmine), что находится у северо-западного побережья Сицилии.¹¹⁹ А мифологические сравнения: *«холмы, похожие на гладкие синие спины кентавров»*, небо, *«синее, как чешуйчатый хвост сирень»*, вызывают ассоциации с Грецией. Ассоциации становятся прочнее при упоминании о том, что корабль купцов был пришвартован к пальцу огромной бронзовой ноги, – единственному, что осталось от статуи, воздвигнутой в честь какого-то давно забытого божества у Ворот Сирены. Эти детали позволяют видеть в волшебном пространстве – собирательный образ греческих островов, завоеванных турками и ставших частью османской империи. Это случилось в середине XV века.

Так время Запада и Востока оказываются тождественными. И, внешне противоположные, Запад и Восток обнаруживают не только различие, но и сходство.

В финале новеллы это сходство становится особенно отчетливым. Корабль с единственным оставшимся на борту путешественником, ирландским купцом, приходит в порт Дублина. В описании города присутствуют намеренно обыденные детали: косые крыши низких домов, покрытая лужами мостовая. Однако здесь сходства с восточным островом не меньше, чем различия. Здесь возникают те же черты пейзажа: храмы, холод,

¹¹⁸ Yourcenar M. Les yeux ouverts. Paris: Gallimard, 1980. P. 43

¹¹⁹ Yourcenar M. En pèlerin et en étranger. Paris: Gallimard, 1989.

доминирование одного цвета – но теперь серого. Сходство подчеркивают и синеглазые героини – западная, немая, и слепая, восточная. Оба острова окутаны атмосферой несчастья, которая может ассоциироваться со следствиями войны – турецким вторжением в Грецию и противостоянием Ирландии и Англии, ставшим особенно острым в XV веке. Тогда временная асимметрия окажется иллюзией, а время синего острова и острова европейского будет тождественным.

Ирландия во многих деталях похожа на восточный остров, и герой получает возможность заново открыть ценность родного пространства. Так в финале новеллы возникает мотив глубокого внутреннего родства каждого из двух, внешне противоположных миров, и намечается характерная для всего творчества Юрсенар идея единства судеб Запада и Востока.

Galina Modina

THE PECULIARITIES OF THE FICTIONAL SPACE IN MARGUERITE YOURCENAR'S CONTE BLEU

The literary art of Marguerite Yourcenar is close to “traditional” modernism. The writer focuses on existential problems of life. She embraces Western and Oriental cultural traditions, values the importance of the past, and recognises a close alliance of opposite entities. These features determine special characteristics of “Conte Bleu”, Yourcenar’s early work.

ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОЗА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА. НЕОРОМАНТИЗМ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Ключевые слова: французский неоромантизм, декаданс, натурализм, реализм, символизм

В большинстве трудов, посвященных истории французской литературы, проза исследуемого периода представлена как история развития двух направлений – натурализма и реализма (Л.Г. Андреев), в некоторых случаях – и декаданса (Потапова, Н.И.Балашов), хотя причисление к декадансу таких авторов как Анри де Ренье или Марсель Швоб, нам представляется недостаточно обоснованным. Единственный ученый, признающий наличие в этот период неоромантического течения – В.А.Луков – ограничивается примерами из области драмы¹²⁰.

Французские историки традиционно выделяют в отдельную главу натурализм (причисляя к нему и Мопассана, и Гонкуров, и Флобера), отдельные главы, без определения творческого метода, отводятся крупным писателям (А.Франс, А.Доде, Р.Роллан, Ж.Верн и др.), менее же значительные авторы объединяются под общим заглавием (например, «Метаморфозы романа»,¹²¹ или «Романисты сверхъестественного»¹²²).

¹²⁰ Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. 6-е издание. М.2009. СС.390-392

¹²¹ Décaudin M. Métamorphoses du roman//Littérature française duXIX et XX siècles. P. Larousse. 1971.PP.159-165

¹²² Brunel P., Bellenger Y., Couty D., Sellier Ph., Truffet M. Les romanciers du surnaturel//Histoire de la littérature française. P517-524aris/Bruxelles/Montréal. 1972.PP.

С нашей точки зрения, во французской прозе последней трети XIX века можно выделить три течения: натурализм, реализм и неоромантизм (декаданс, как и символизм, в прозе не проявился, хотя в творчестве некоторых прозаиков можно обнаружить отражение некоторых их черт). Во избежание возникновения путаницы в терминах, оговорим, что применительно к натурализму мы допускаем как термин «течение», так и используемое многими литературоведами определение «направление», учитывая наличие философской базы – позитивизма, а также – биологического детерминизма, которые к реализму отношения не имеют. Это обстоятельство мы особо подчеркиваем, поскольку натуралистическая школа, просуществовавшая около 20 лет, порой (в основном французскими учеными) рассматривается в процессе имманентного развития реализма, «очищенного» от романтизма. Этой точки зрения придерживается и русский исследователь творчества Золя З.Потапова, которая рассматривает натурализм как *«ответвление реализма второй половины XIX в., окрашенное физиологичностью,отяжеленное постулатами детерминизма (которые Золя и сам ощущал как пути для творчества), несомненно, утратило некоторые замечательные возможности предшествовавшего этапа литературного развития»*¹²³ (выделено нами. Н.Х.) Противоречие позиции Потаповой заключается в том, что, считая Эмиля Золя «безусловно» основоположником натурализма, она все же отмечает, что *«его творчество выходит за рамки узко понимаемой натуралистической доктрины»*.¹²⁴ То же относится к крупным писателям, в творчестве которых критика традиционно видит влияние Золя: *«Творчество крупнейших писателей-реалистов Додэ и Мопассана решительно выходят за рамки “золаизма” и в особенности – натуралистической теории, а подчас и противостоит ей»*.¹²⁵

¹²³ Потапова З.М. Натурализм. Эмиль Золя. ИВЛ. Т.7. С. 289

¹²⁴ Там же

¹²⁵ Там же, с. 296

Определение натурализма не входит в цели нашего исследования, однако считаем целесообразным вкратце обозначить нашу позицию. Нам представляется, что натурализм во французской литературе носит предпочтительно декларативный характер, выраженный в манифестах и статьях («Экспериментальный роман», «Наши драматурги», «Натурализм в театре» и др.) или заглавиях (Ругон-Маккары. Биологическая и общественная история одной семьи в эпоху Второй империи). Конечно, те авторы, которые решительно следовали провозглашенным принципам натуралистической доктрины (речь идет о писателях «меданской группы» – Сеаре, Алексисе, Эннике, раннем Гюисмансе) и, в результате, сознательно выхолостили свое творчество, не создали произведений, сопоставимых в художественном отношении с романами Золя, Флобера, Мопассана, Гонкуров – крупных авторов, которых они пытались причислить к своему направлению. Права З.Потапова, которая отмечает типичные для романов Гюисманса, Сеара, Алексиса дегероизацию, *«безразличное, пессимистическое отношение к самой жизни, в которую даже война не смогла внести сильных ощущений и переживаний»*.¹²⁶ В результате это направление очень скоро исчерпало себя.

Очевидно, что (и здесь мы не можем не согласиться с Потаповой), в творчестве талантливых писателей, причисляемых к этому направлению, несмотря на наличие определенных натуралистических черт, преобладают художественные принципы **реализма**. Напомним, что некоторые из 20 романов Золя можно действительно считать по преимуществу натуралистическими, однако наиболее значительные его романы – реалистические. И если реализм **первой** половины XIX века, как известно, связан с романтизмом, то в реализме **второй** половины века отчетливо проявляются черты неоромантизма (иногда – и импрессионизма). Поэтому неудивительно, что в прозе даже теоретика натурализма Золя можно обнаружить неоромантические черты. Достаточно

¹²⁶ Потапова З.М. Романисты и драматурги 70-80-х годов. ИВЛ. Т.7. С. 309

вспомнить сюжетную развязку «Дамского счастья», хрестоматийные картины Парижа в разные времена года («Страница любви»), известную «симфонию сыров» («Чрево Парижа»), яркие краски, игру красного и черного цветов, описание страстей, символику образов – людей и вещей.

Разумеется, неоромантизм имеет свои достаточно определенные художественные принципы, позволяющие выделять его в контексте литературной панорамы эпохи как отдельное направление. Однако, как мы уже отмечали, будучи явлением родственным романтизму начала века, он представляет собой открытую универсальную систему, вбирающую в себя как художественный опыт предшествующих литературных эпох, так и определенные черты современных ему эстетических течений. Поэтому, для более наглядного обоснования наших положений, мы будем рассматривать эстетические особенности неоромантической прозы в сопоставлении с эстетикой других направлений эпохи – натурализма, декаданса, позднего романтизма.

Отношения **неоромантизма и натурализма** очевидно **антагонистчны**, поскольку постоянные черты натурализма – отрицание воображения, отрицание вымысла, отрицание идеалов, вульгарный материализм – были неприемлемы для неоромантиков. Совершенно естественно, что неоромантики отрицали такие основополагающие основы натурализма как биологический детерминизм и позитивизм, который *«повлек за собой утрату целостности видения мира, своего рода раздробление реальности. А главное, это учение не давало перспективы – ни обществу, ни индивидууму, кроме накопления научных и технических знаний»*.¹²⁷ Неоромантики же, наоборот, стремились воскресить исторический оптимизм, указать возможные перспективы для возрождения духовности, гуманистических идеалов, национальных культурных традиций.

¹²⁷ Бернштейн И..А. Введение к Разделу второму: Литературы Западной Европы. ИВЛ.Т.7.с. 236

Неоромантики не воспринимали человека как носителя биологически детерминированных, врожденных черт и склонностей, поэтому их персонажи представляют собой не темпераменты, а характеры, судьбу которых определяют не физиологические факторы, а социальные условия. Кроме того, судьба героев представляется им не как эмпирический документ, а как жизнь души личности, ее порывы, эмоции, настроения.

И, наконец, возвращая в литературу историческую тематику, изгнанную из нее реалистами и натуралистами, неоромантики тем самым признают и идею исторического развития.

Следует, однако, заметить, что кроме вышеперечисленных явных противоречий, в обоих художественных течениях можно выявить некоторые **общие положения**. Это объясняется прежде всего тем, что из трех этапов развития натурализма (50-60-е гг., сер. 70-х гг, рубеж 70-80 гг.) последние два хронологически совпадают с развитием неоромантической прозы, которая продолжала существовать и позже, вплоть до Первой мировой войны, тогда как натурализм исчерпал себя еще в начале 1880-х. При этом, в конце 70-х годов, уже после ожесточенных боев вокруг «Западни» Золя и борьбы против романтизма, в рядах самих натуралистов произошло расслоение, многие из них отказались от ограниченности и вульгарности натурализма, увлеклись мистикой и религией, обратились к изучению духовного и эмоционального мира личности, что часто приводило их, сознательно или бессознательно, к приятию эстетики неоромантизма. Речь, конечно, идет в первую очередь о таких крупных писателях, причисляемых к натуралистам, как Флобер, Мопассан, Гонкуры. Это дало основание некоторым критикам преувеличивать значение романтических черт в их творчестве. Так, например, Бернштейн пишет о горьком пессимизме, который пронизывает их романы: *«ни у какого романтика, подвергавшего сомнению все мироустройство, не найдется таких горьких и, добавим, таких безнадежных сетований по поводу бренности жизни и несовершенства человеческой*

природы».¹²⁸ Для возражения Бернштейну достаточно вспомнить произведения Мюссе или Виньи, тем более, что «сетования» указанных критиком авторов никогда не обретали вселенского звучания, свойственного великим романтикам. Однако нельзя и не заметить определенного изменения художественного метода Флобера в «Саламбо» или «Искушении святого Антония», Эдмона Гонкура в «Братьях Земганно» или Мопассана в ряде новелл.

Кроме того, натуралисты и неоромантики подчас опирались на теории одних и тех же идеологов, выбирая из них те положения, которые соответствовали их устремлениям. Так, общеизвестно, что одним из «отцов» натурализма считается *Ипполит Тэн* (1828-1893), который придерживался позитивистской теории трех факторов (расы, среды и момента) и распространял их на изучение явлений культуры и литературы, т.е. воспринимал гуманитарные науки через естественные. Благодаря эпиграфу Золя ко II изданию «Терезы Ракен» стала хрестоматийной фраза Тэна: *«Пороки и добродетели такие же неизбежные результаты социальной жизни как купорос и сахар – продукты химических процессов»*.

Однако анализ трудов Ипполита Тэна показывает, что одновременно с этими явно позитивистскими взглядами он призывал к сохранению верности политическим и культурным традициям («История английской литературы»), а это импонировало неоромантикам, для которых одним из основных принципов литературной деятельности было следование проверенным временем литературным традициям.

По мнению многих критиков, параллельно с натурализмом во французской прозе распространялся так называемый «*декаданс*». В нашем исследовании французской прозы конца века мы не обнаружили произведений, которых можно было бы отнести к собственно декадансу (за исключением разве что некоторых произведений Гюисманса). Однако в поэзии декаданс проявился достаточно ярко и, поскольку синхрония художественных

¹²⁸ Там же, с. 236

направлений ни в какие эпохи не способствовала существованию изолированного, «чистого» в эстетическом плане явления, в неоромантической прозе можно обнаружить некоторые черты, присущие декадансу, хотя и в более размытой, «смягченной» форме. Так, например, в неоромантизме не наблюдается чрезмерного увлечения изощренностью литературных форм, но новеллы и романы неоромантиков отличаются определенным изяществом, стройностью и подчеркнутым вниманием к композиции. Это проявляется и в вопросах стиля, о котором после Флобера во французской прозе заботились только неоромантики. Изысканность их языка, его метафоричность, яркость, живописность в сочетании с внешней обманчивой «простотой» выгодно отличают неоромантиков и от натуралистов, и от декадентов.

Конечно, в романах и новеллах неоромантиков можно обнаружить свойственные декадансу пессимизм, мистицизм, сексуальность, изображение «смутных» душевных состояний, но эти черты не становились основными, довлеющими в произведениях.

Принципиальное же отличие неоромантиков от декадентов в том, что действительность в их восприятии – не комплекс субъективных ощущений, не продукт личного сознания, а объективная реальность, поэтому и поиск идеала вполне может осуществляться в ее рамках.

Истинную картину литературных и эстетических течений конца XIX века нельзя представить без «позднего» *романтизма*, эстетика которого непосредственно связана с эстетикой неоромантизма, как, впрочем, и с другими нереалистическими течениями второй половины XIX века (декаданс, символизм, модернизм). Определенное сходство некоторых черт этих направлений позволяет некоторым критикам использовать термин «поздний романтизм» применительно как к продолжающим творить Гюго и Ж.Санд, так и к таким авторам как Вилье де Лиль-Адан, Барбе д'Обервильи, Пьер Лоти и др.

В соответствии с нашей концепцией неоромантизма, мы попытаемся обосновать причины, по которым творчество этих авторов невозможно объединять одним определением.

Представительницей позднего романтизма является, безусловно, Жорж Санд. Хотя она все еще оставалась символом своего направления, а Ноан – местом паломничества молодых авторов, последние, объективно малозначительные творения Ж.Санд откровенно уступают по художественной ценности ее романам 30-40-х годов. Поэтому, говоря о романтизме второй половины XIX века, мы имеем в виду прежде всего Гюго, который не только продолжал творить, но и испытал в эти годы новый творческий подъем: «Труженики моря» (18..), «Человек, который смеется» (18..) и итоговое прозаическое произведение – «93 год» (1874). Именно поэтому сторонники реализма и, особенно, натурализма, критиковали не столько Ж.Санд, сколько Гюго. *«Ромен Роллан с горечью отмечал, что самый верный путь в членство Французской академии – втаптывание в грязь Виктора Гюго»*¹²⁹.

В нашу задачу не входит обсуждение критики романтизма в трудах Брюнетьера, Жюля Леметра, Фаге, некоторых представителей «романской» школы (Шарль Моррас, Франсуа де Кюрель), которые обвиняли романтиков в подмене национальных интересов мировыми, в ослаблении патриотизма, национального духа французов, в отказе от традиций, религиозных основ жизни. Отметим только, что, во-первых, эта критика была на самом деле в большей степени направлена против Просвещения с его культом разума, космополитизмом, идеями равенства, свободы, революции. Призывы Морраса к возврату к монархическому строю, к католическим ценностям, на поверку оказываются перепевами идей Шатобриана, а сожаления де Кюреля о невозможности вернуть аристократии прежние блеск и славу, об утере дворянских представлений о благородстве и чести, сродни романтическому

¹²⁹ Наркирьер Ф.С. Творчество Виктора Гюго после 1848 г. С. 288 <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl7/vl7-2812.htm>

сожалению о прошлом и разочаровании в настоящем. Во-вторых, обвинения в отсутствии патриотизма или замене национальных интересов мировыми могут относиться скорее к английской, байронической модели европейского романтизма, но никак не к французской, тем более – к творчеству Гюго.

Конечно, в творческом методе Гюго, еще в начале 60-х годов, произошли определенные изменения, связанные как с социально-историческим и литературным контекстом эпохи, так и с эволюцией собственного мировоззрения. Можно говорить и о проникновении и усилении черт реализма в прозе Гюго (начиная с эпопеи «Отверженные»), об изменении направленности многих проблем, волновавших его в 30-е годы, однако творческий метод Гюго всегда оставался романтическим. Великий мэтр до конца своей жизни продолжал проповедовать принципы гуманизма, создавать образы исключительных героев, верных непреходящим возвышенным идеалам. Именно эти принципы оказали огромное влияние и на европейских писателей (Джованьоли, Войнич, Шарль де Костер), и, тем более, на своих соотечественников – неоромантиков.

Именно следуя Гюго, неоромантики постоянно обращаются к **проблеме Добра и Зла**. Отличие в том, что они не с такой масштабностью ставят эту кардинальную проблему, располагая в рамках не вселенского бытия, а более узко – современной жизни. При этом борьба эта не всегда заканчивается победой Добра. Однако, главное, чему они учились – это решение проблемы с этических, гуманистических позиций.

С таких же позиций неоромантики рассматривают взаимосвязь **Красоты и Добра**. Для них, как и для романтиков, культ Красоты имеет этическое измерение. Это отличает их от современников – декадентов и символистов, которые даже культивировали идею аморализма красоты.

Конечно, романтизм начала века и творчество Гюго второй половины века определили особенности неоромантической концепции личности, которую немногочисленные критики,

исследующие это направление, характеризуют по-разному. С основными положениями одних ученых (В.А.Луков) мы согласны, мнения других принимаем с принципиальными оговорками. Так, И.А.Бернштейн считает, что «...романтического воспевания человеческой активности тут, по существу, нет. Нет ни титанических личностей, ни пафоса борьбы с действительностью или даже мироустройством, нет и резкого противопоставления действительности и идеала, хотя бескрылому натурализму и упадничеству декаданса неоромантизм пытается противостоять своими поисками прекрасного и яркого в жизни».¹³⁰ Мы не можем согласиться с первой частью этого высказывания, поскольку, во-первых, романтизм в своем многообразии не всегда воспевал «титанические личности», во-вторых, в неоромантизме очень часто (особенно – в драме) воспеваются именно «человеческая активность» и «пафос борьбы с действительностью». В неоромантической прозе достаточно вспомнить образ капитана Немо.

Мы попытались показать, что эстетические принципы французской неоромантической прозы формировались как в борьбе с художественными системами литературных направлений во французской прозе в последней трети XIX века, так и в результате их творческого переосмысления.

Նախալիցա Խաչատրյան

**XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԸ:
ՆԵՌՈՌՄԱՆՏԻԶՄԸ ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

Հոդվածում ներկայացվում է 19-րդ դարի վերջին տասնամյակների ֆրանսիական արձակում գոյություն ունեցող ուղղությունների համայնապատկերը, հաստատվում է, որ նեոռոմանտիզմի գեղագիտությունը ձևավորվել է ինչպես ժամանակաշրջանի գրական այլ ուղղությունների (նատուրալիզմի, ռեալիզմի, ուշ ռոմանտիզմի) հետ

¹³⁰ Бернштейн И.А. Введение к Разделу второму: Литературы Западной Европы. ИВЛ.Т.7.с. 251

պայքարում, այնպես էլ դրանց գեղարվեստական համակարգերի ստեղծագործական վերախմաստավորման արդյունքում:

Natalya Khachatryan

THE FRENCH PROSE OF THE LATE 19th CENTURY.

NEO-ROMANTISM IN THE CONTEXT OF LITERARY TRENDS

The article represents the panorama of trends existing in the French prose in the last decades of the 19th century. It is stated that the neo-romantic aesthetics was shaped both in the struggle with other literary trends (naturalism, realism, late romanticism) of that time and as a result of the creative reinterpreting of their artistic systems.

**ԲՆՈՐԴՈՒՅԻ – ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉ – ԱՐՎԵՍՏ ՀԱՐԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԳՈՆԿՈՒՐՆԵՐԻ «ՄԱՆԵԹ ՍԱԼՈՍՈՆ» և ՋՈԼԱՅԻ
«ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ» ԵՐԿԵՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ բնորոշիչի – գեղանկարիչ – արվեստ, «Մանեթ Սալոմոն», «Ստեղծագործությունը», բացահայտում

Գեղանկարչի մասին վեպը՝ Künstlerroman-ը, ձևավորվել և զարգացում է ապրել XVIII դարում՝ Գերմանիայում, ի դեմս Գյոթեի «Վիլհելմ Մայսթերի ճանապարհորդության տարիները» (1796), Նովալիսի «Հենրի ֆոն Օֆթերդինգեն» (1800-1802) երկերի: Հարյուրամյակ անց Ֆրանսիայում վեպի այս տեսակը մի շարք հեղինակների ոգեշնչել է Գեղանկարչի մասին ազգային վեպեր ստեղծել՝ հանձին Բալզակի «Անհայտ գլուխգործոցի» (1831), Էդմոն և Ժյուլ դը Գոնկուրների «Մանեթ Սալոմոնի» (1867), Էմիլ Ջոլայի «Ստեղծագործության» (1886), Մուպասանի «Մահվան պես հզորի» (1889):

Գեղանկարչի մասին՝ մեկը մյուսին հաջորդած վեպերի ստեղծումը համընկնում է քաղաքակրթության պատմության այն ժամանակաշրջանին, երբ արվեստի գործերը՝ մասնավորապես գեղանկարներն ու քանդակները դադարեցին պալատական մենաշնորհի համարվելուց և ցուցադրվեցին հանրային սրահներում, ինչը մեծապես նպաստեց արվեստի, ինչպես նաև արվեստագետների կյանքի, որոնումների հանդեպ հետաքրքրության մեծացմանը:

Այս երևույթը հանգեցրեց գրականության ու գեղանկարչության մերձեցմանը՝ բազմաթիվ գրողներ հաճախելով գեղանկարիչների արվեստանոցները, ոգեշնչվելով նրանց կտավներից, դարձան արվեստի քննադատներ: Այդ շրջանում Մուպասանն ու Միլբրոն հողվածներ, քրոնիկներ են գրում գեղանկարչության վերաբերյալ, Շանֆլերին պաշտպանում է Կուրբեին, Հյուսմանսին առինքնում են Սեզանը և Դեգան, Գոնկուր եղբայրները Ֆրանսիայի արվեստասեր հանրությանը հաղորդակից են դարձնում ճապոնացի գեղանկարիչների գործերին, Բողլերը և Գոթիեն տպագրում են «Սալոնները», Ջոլան հրապարակումներով, բանավոր ելույթներով սատարում է գեղանկարչական նոր ուղղությունը՝ իմպրեսիոնիզմը, ինչի պերճախոս վկայությունն է «Էդ.

Մանե՝ գեղանկարչի ինքնակենսագրությունից ընդհուպ կտավների վերլուծականը ներառնող աշխատությունը: Հարկ է նշել, որ գրականության և գեղանկարչության սերտաձուճմը արտահայտվում է նաև փոխազդեցություններով՝ գեղանկարչի կտավը շունչ է առնում, բառերով ներկայացվում տեքստում, գեղանկարիչն էլ իր հերթին, իր պատկերացմամբ, փորձում է վրձնահարվածով հավերժացնել իրեն ոգեշնչած գրական երկի տողերը:

Վերոնշյալի ապացույցն են հանդիսանում Էդմոն և Ժյուլ դը Գոնկուրների «Մանեթ Սալոմոն» (*Manette Salomon*) և Էմիլ Չոլայի «Ստեղծագործությունը» (*L'Œuvre*) վեպերը, որոնց և անդրադառնալու ենք ստորև: Փորձենք այս երկու վեպերով ներկայացնել բնորոշում ոգեշնչող և կործանող դերը:

Նախ վերհիշենք վեպերի լույս ընծայման ժամանակաշրջանն ու լրագրային արձագանքները: «Մանեթ Սալոմոնի» հրատարակումը 1867 թվականի նոյեմբերին մամուլն անուշադրության մատնեց: Երկը հետաքրքրություն չառաջացրեց ո՛չ լրագրողների և ո՛չ էլ մինչ այդ Գոնկուրների այլ վեպերին անդրադարձած հեղինակների միջավայրում:¹³¹ Ինչ վերաբերում է Չոլայի երկին՝ այն բացառիկ աղմուկ բարձրացրեց ոչ միայն գրական, այլև արվեստագետների՝ գեղանկարիչների, քանդակագործների շրջանակում: Բազմաթիվ գրախոսականների, տարբեր հոդվածների հեղինակներն իրենց միահամուռ հիացմունքն էին արտահայտում: Թեոդոր դը Բանվիլը՝ վիպասանի մտերիմ ընկերներից մեկը, գրում է. «Ես երախտապարտ եմ ձեզ և ամբողջ սրտով շնորհակալությունս եմ հայտնում “Ստեղծագործությունն” ինձ ուղարկելու համար: Երջանիկ եմ ձեռքերումս պահելու և ևս մեկ անգամ կարդալու համար այս գեղեցիկ գիրքը, որտեղ դուք պերճախոս ոճով պատմում եք ամենազմայլելի և զարհուրելի մարտիրոսների նահատակությունը»:¹³² Օկտավ Միրբոյի համար Չոլան ժամանակի մեծ արվեստագետն է ու փառաշուք անհատը: Նա իր նամակում գրում է. «...Իմ ուսուցիչ, որքա՛ն մեծ և գորեղ եք դուք, չնայած ձեր յուրաքանչյուր նոր գրքի հաջողությանը, ավելի ու ավելի եք բարձրանում և ոչինչ ձեզ չի շեղում ձեր նպատակից: Պայքարը, որ դուք մղում եք, ձեզ միշտ կանգուն է

¹³¹ Goncourt Ed. et J. de, Manette Salomon, Gallimard, 1996, Réception de *Manette Salomon*, p. 556 Այս և հետագա թարգմանությունները հեղինակային են

¹³² Ibid, La reception de *L'œuvre* p. 519

պահում...»:¹³³ Ոմանք՝ օրինակ Մոնեն, երախտագիտությամբ ընդունելով գիրքը, համենայն դեպս տագնապում է. «...*Դուք ատանձնահատուկ զգուշավորությամբ արել էք հնարավորինը, որ ձեր կերպարները մեզինք ոչ մեկին նման չլինեն, բայց, չնայած դրան, ես վախենում եմ, որ մամուլը, հասարակությունը, մեր թշնամիները հանկարծ կարատավորեն Մանեի կամ մերոնցից որևէ մեկի անունը՝ որպես ձախողված նկարչի, ինչին, ուզում եմ հավատալ, դուք միտված չէք եղել*»:¹³⁴ Ցավոք, վեպը վերջ դրեց Ջուլայի և Սեզանի վաղեմի մտերմությանը: Սեզանը վեպի հերոսի ձախողված նկարչի կերպարում իրեն տեսավ, և նամակը, որ գրքի առիթով նկարիչը հեղինակին գրեց, իրենց ընկերության վերջակետը դարձավ: Վեպի ամենաուշագրավ բանավեճերը տեղի ունեցան Գոնկուր եղբայրների և Ջուլայի միջև: Եղբայրներն հերթական անգամ իրենց գրչընկերոջը մեղադրեցին գրագողության մեջ: Էդ. դը Գոնկուրը, չընկալելով «Ստեղծագործության» բացառիկ հաջողության պատճառը, 1886 թվականի ապրիլի 5-ին, իր «Օրագրում» գրում է. «*Այսօր ժիլը Figaronում տպագրած հոդվածում Ջուլայի “Ստեղծագործությունը” համարում է գլուխգործոցների գլուխգործոց: Այն ժամանակ, երբ ես լույս ընծայեցի “Մանեթ Սալոմոնը”, որը, կարծում եմ, որոշ ընդհանրություններ ունի Ջուլայի գրքի հետ, Figaro-ի ամենաաչքի ընկնող՝ “Ստեղծագործության” երջանիկ հեղինակին հատկացված մասում Վուլֆը հայտարարեց, որ իմ գրքը զերծ է ամենաչնչին տաղանդից: Իրոք, մեծ անարդարություններ կան այս աշխարհում...»:¹³⁵ Սրան հաջորդեց Ջուլա-Գոնկուրներ բախումը:*

Իրականում ինչո՞վ էր պայմանավորված «Մանեթ Սալոմոնի» աննկատ մնալն ու տասնինը տարի անց «Ստեղծագործության» հարուցած աղմուկը, կարելի՞ է արդյոք, ինչպես ակնարկում է Էդ. դը Գոնկուրը, լրջորեն քննարկել գրագողության վարկածը: Ակնհայտ է երկու դեպքում էլ մենք գործ ունենք Գեղանկարչի մասին ծավալուն վեպերի հետ, որոնք իրավամբ կարող են համարվել տվյալ ժամանակի գեղանկարչության տեղեկատվության նշանակալի աղբյուրներ: Երկու դեպքում էլ մտացածին կերպարների հետևում թաքնված են ժամանակի արվեստի խոշոր գործիչներ՝ հիմնականում գեղանկարիչներ, ովքեր նոր էջ էին փորձում բացել գեղանկարչության պատմության մեջ: Երկու դեպքում էլ նշվում են կտավների անուններ, որոնց բնօրինակները

¹³³ Ibid, p. 520

¹³⁴ Ibid, p. 521

¹³⁵ Ibid, p.523

կարելի էր գտնել ժամանակի գեղանկարիչների արվեստանոցներում, ցուցասրահներում: Երկու դեպքում էլ գեղանկարներն իրենց նորարարական բնույթի պատճառով մեկնաբանության կարիք ունեին, ինչը փորձել են անել հեղինակները: «Մանեթ Սալումոն» վեպում խոսքը Արևելքից եկող ազդեցության մասին է, «Ստեղծագործության» դեպքում՝ պլեներիստների: Թե մեկ, թե մյուս դեպքում մենք գործ ունենք ձախողված նկարիչների կերպարների հետ, ովքեր ի սկզբանե մեզալուման են, բայց, այնուամենայնիվ, բնության, կյանքի ուժի առջև անգոր լինելով՝ սպառվում են: Երկու ձախողված նկարիչ, որոնցից մեկին հոգեկան մահն է փրկում դեզերումներից՝ նա այրում է կտավները («Մանեթ Սալումոն»), մյուսին՝ ֆիզիկականը, կախվում է իր անավարտ կտավի առջև («Ստեղծագործությունը»): Չնայած վերոնշյալ թվարկված, ինչպես նաև չթվարկված մյուս ընդհանրություններին, կարծում ենք, անհիմն է գրագողության մասին ակնարկելը: Ժամանակի հրատապ հիմնախնդիրները անտարբեր չեն թողել նույն գրական ուղղությանը պատկանող երկու գրողի: Ինչ խոսք՝ Ջուլյայի գրական տաղանդը ահերքելի է, հենց այդ պատճառով «Ստեղծագործությունը» սովերում թողեց «Մանեթ Սալումոնը» և դիմացավ ժամանակի քննությանը:

Քննվող երկու վեպերն էլ, անշուշտ, յուրովի, փորձում են պատասխանել նույն հարցին, բնորոշուհին՝ կինը, ինչ դեր է խաղում նախ գեղանկարչի արվեստում, ապա կյանքում՝ հարցադրում, որը դեռևս Պիգմալիոնի մասին առասպելից հուզել է բազում արվեստագետների և քննադատների:

Ի սկզբանե Գոնկուր եղբայրները որոշել էին իրենց վեպը վերնագրել «Լանժիբուլի արվեստանոցը» և միայն ավարտվելուց հետո այն կրեց գլխավոր հերոսուհու անունը: «Մանեթ Սալումոնում» Մանեթը հայտնվում է վեպի կեսերից, ինչը պատահական չէ, գլխավոր հերոսը՝ նկարիչ Կորիոլիսը, այդ ժամանակ իր արվեստի ծաղկման գագաթնակետին էր և ցուցադրության էր պատրաստում հերթական կտավը:

Հարկ է նշել, որ երկու վեպերում էլ առաջին հանդիպումը բնորոշուհիների հետ տեղի է ունենում լարված պահի ցուցադրությունը մոտենում էր, իսկ նկարիչները չէին կարողանում ոգեշնչող կերպար գտնել: Եվ ահա՝ մենք ակնատես ենք լինում շլացնող այն տպավորությանը, որ առաջին իսկ հանդիպման ժամանակ կանայք թողնում են նկարիչների վրա: Պահը կարելի է կոչել *Բացահայտում*:

«Կորիոլիսը դեռ երբեք չէր տեսել նման դեռատի ու փարթամ մարմնածներ, նման սլացիկ ու ճկուն վայելչություն, սեռային նման

քնքուշ նրբազգացություն, նա պահպանելով հանդերձ կանացիությունը դաստակներին ու սրունքներին, պահպանել էր նաև մանկական դյուրաբեկությունն ու նորատիությունը: Մի պահ տղամարդը ինքնամոռաց շլացավ այդ կնոջով, նրա մարմնով, թուխ, փայլատ, լույս կլանող Հարավի այն տաք ձերմակությամբ, որն ի չիք է դարձնում Արևմուտքի սառափե ձերմակությունը, արևային այն մարմիններից մեկով, որոնց լույսը մարում է թեյավարդի կիսագույնի ու համպարի ստվերների մեջ»: ¹³⁶

Չուլայի վեպում նկարիչ Կլոդի և Քրիստինի հանդիպումը սկսվում է առաջին իսկ էջերից, Կլոդը ևս պատրաստվում էր «մերժվածների ցուցասրահում» իր «Պլեներ» կտավը ներկայացնելուն և բնորոշուհիներ էր փոխում՝ երագած կնոջ կերպարը պատկերելու համար:

«Լուսամուտներից ներս հորդացող տոթի պատճառով օրիորդը վրայից դեն էր նետել սավանները և անքուն գիշերներից ուժասպառ՝ լույսով ողողված՝ նա քնած էր, այնքան անհաղորդ, որ ոչ մի էլևէջ չէր խաթարում մաքրամաքուր մերկությունը: Գիշերային իր տապում գիշերազգեստի կոճակներն արձակվել էին, ձախ թևքը սահել էր՝ ի ցույց դնելով պարանոցը: Դա մետաքսե նրբության, ոսկեշող, փթթող մաշկ էր, երկու փոքրիկ՝ ավիշից ուռճացած, պիրկ կրծքերով, որոնցից դուրս էին ցցվել երկու դժգույն վարդ: Նա աջ թևն անց էր կացրել ծոծրակի տակ, քնատ գլուխը թեքվել էր, կրծքավանդակը տրվել էր շենշող մոռացության, մինչդեռ խառնված սև մազերը նրան կարծես հազգրել էին մուգ թիկնոց:

-Ահ, գրողը տանի, չափազանց լավն է:

Մա էր, հենց սա, այն կերպարը, որ նա անընդհատ փնտրել էր իր կտավի համար, ու հենց այս դիրքով»: ¹³⁷

Առաջին հանդիպումը **Բացահայտումը**, ճակատագրական է դառնում երկու վեպերի հերոսների համար: Մանեթը և Քրիստինը մարմավորում են դարի գույգ մեծագույն կտավների կերպարները: Առաջին դեպքում խոսքը Ժան-Օգյուստ-Դոմինիկ Էնգրի «Թուրքական բաղնիք» (1862), երկրորդում՝ Էդուարդ Մանեի «Նախաձաշ խոտի վրա» (1863), թերևս նաև «Օլիմպիա» (1863) կտավների մասին է: Այս երկու գեղանկարներն էլ ժամանակին մեծ աղմուկ են բարձրացրել, վեպերի հեղինակները փորձում են սատարել քարկոծվող նկարիչներին և ներկայացնել նրանց

¹³⁶ Goncourt Ed. et J. de, Manette Salomon, Gallimard, 1996, p.273

¹³⁷ Zola, L'Oeuvre, Le livre de poche, 1996, p.69

փնտրտուքները, դեգերումները՝ կտավը կերտելու ճանապարհին: Ինչպես արդեն նշել ենք, թե՛ Գոնկուրները և թե՛ Ջուլան իրենց ստեղծագործություններում դառնում են արվեստի քննադատներ և նկարչի կերպարների միջոցով փորձում են ներկայացնել իրենց ժամանակի արվեստի հրատապ հիմնախնդիրներն ու նորարարական միտումները:

Երկու վեպերում էլ *Բացահայտմանը* հաջորդում է գոհունակությունը՝ արվեստագետը հենց այդ կնոջն է փնտրել ուզած կերպարը պատկերելու համար: Այսինքն, կինը վերածվում է *Քնորդուհու*: Այս դեպքում խոսքը հերթական բնորոշուհու մասին չէ, որոնց թե՛ Կորիոլիսը և թե՛ Կլոդը հեշտությամբ գտնում, փոփոխում էին: Թե՛ «Մանեթ Սալոմոնում» և թե՛ «Ստեղծագործությունում» նկարիչ-հերոսները առանձնահատուկ մոտեցում են ցուցաբերում իրենց կտավներին, որոնք իրենց ստեղծագործական հավատամքն էին դառնալու: Ստացվում է, որ Մանեթը և Քրիստինը լինելու էին գալիք գլուխգործոցների մոդելները, ուստի արվեստագետները իրենց բոլոր հույսերը կապում են երկու կանանց հետ: Եթե Մանեթը մինչ Կորիոլիսը բազմիցս բնորդել էր այլ կտավների համար, ապա Քրիստինի կյանքում սա առաջին դեպքն էր:

*«Երկուշաբթի Մանեթը պարտաճանաչ գտնվեց: Մի քանի բարից հետո նա սկսեց դանդաղ հանվել՝ հետև-հետևի օրոցին կանոնավոր ծալելով հանած հագուստները: Հետո բարձրացավ բնորոշուհիների համար նախատեսված սեղանին՝ մինչև կուրծքը վեր քաշած վերնաշապիկով, որի ասեղնագործ ծայրը պահում էր ատամների արանքում՝ այնպիսի զուսպ, հավաք, ամաչկոտ շարժումներով, ասես պարկեշտ մի կին ներքնազգեստն էր փոխում»:*¹³⁸

*«Առանց շտապելու նա հանեց գլխարկն ու մորթեկար թիկնոցը, հետո նույն հանգիստ շարժումով կրծկալը, հետո սեղմիրանը, իջեցրեց փեշերը, արձակեց ներքնազգեստի թևքերը, և այն սահեց կոնքերին: Ոչ մի խոսք չարտասանեց, թվում էր այլ տեղ էր, ինչպես այն երեկոներին, երբ երազանքներով տարված, իր սենյակում, անտարբեր, ինքնաբերաբար հանվում էր»:*¹³⁹

Հարկ է նշել, որ թե՛ Մանեթը և թե՛ Քրիստինը հետագայում հպարտությամբ զմայլվելու են կտավում պատկերված իրենց մերկ

¹³⁸ Goncourt Ed. et J. de, Manette Salomon, Gallimard, 1996, p.270

¹³⁹ Zola, L'Oeuvre, Le livre de poche, 1996, p.191

մարմիններով, որոնք ի ցույց էին դրված ողջ արվեստասեր հասարակությանը:

Մանեթը՝ Կորիոլիսի, Քրիստինը՝ Կլոդի կյանքում լինելով սուկ **բնորոշուհիներ**, աստիճանաբար դառնում են **Միրուհիներ**, ապա և **Կողակիցներ**: Երկու կանայք էլ իրենց երիտասարդությամբ, գեղեցկությամբ մրցակից չունեին և հեռացնելով նկարիչների նախկին բնորոշուհիներին, շարունակում էին կեցվածք ընդունելու մենաշնորհը վայելել:

Ինչպես Գոնկուր եղբայրների, այնպես էլ Ջուլյի վեպերում բնորոշուհի-սիրուհի-կողակցուհի կերպարին հաջորդում է **մոր** կերպարը:

Կորիոլիսը և Կլոդը ներքուստ չեն համակերպվում հայր դառնալու իրողության հետ: Ջավակները նրանց համար արվեստի գործեր էին հանդիսանում՝ առաջինը տարված էր երեխայով, երբ վերջինս դեռևս փոքր էր ու «անուշիկ», երկրորդը, երբ որդին մահանում է, դիակը դարձնում է կտավի, պատկերման նյութ: Նա, մինչ կտավում հավերժացնելու պահը, անհաղորդ է մնում վաղամեռիկ որդու հանդեպ: Ցուցադրության ժամանակ, հենց հազարավոր այցելուներից հագիվ երկուսը նայեցին կտավին, Կլոդը ողբաց, ողբաց իր գավակի՝ կտավի մահը:

Այլ է Մանեթի և Քրիստինի հոգեվիճակը: Երկուսի դեպքում էլ մայրացման բերկրանքին հաջորդում են մարմնի ձևախախտման ապրումները: Նրանք զգում են, որ երեխաների աշխարհ գալուց հետո հետո նկարիչ-սիրեցյալները դժգոհ են նայում իրենց մայրացած մարմիններին:

*«Մենդաբերելուց հետո Մանեթը դարձել էր այլ կին: Բնորոշուհին անսպասելի սպանվել, մեռել է նրա մեջ: Մայրացումը՝ մարմնանալով կլանել էր նախկին վեհությունը»:*¹⁴⁰

*«Առաջին մեկ ժամում նկարիչը, առանց բառ արտասանելու, իր սանդուղքի վերից նրան հայացքներ նետեց, որոնք սրախողիտող արեցին կնոջը՝ ուսերից մինչև ազդրերը: Քրիստինին աննկատ համակեց մահվան թախիծը, չհասկացավ՝ տառապում է ցրտի՞ց, թե՞ հուսահատությունից, որը հեռվից մոտենալով, վերածվում էր դառնության: Նա այնպիսի հոգնություն զգաց, որ սայթաքեց և թմրած ոտքերը դժվարությամբ շարժելով, հեռացավ»:*¹⁴¹

¹⁴⁰ Goncourt Ed. et J. de, Manette Salomon, Gallimard, 1996, p.424

¹⁴¹ Zola, L'Oeuvre, Le livre de poche, 1996, p.344

Վեպերի ավարտին արդեն Մանեթը և Քրիստինը գիտակցում են իրենց անգորությունը նկարիչ-ամուսինների, արվեստի հանդեպ: Հերթական անգամ հարց է ծագում՝ արվեստը կհաղթի կյանքին, թե՞ կյանքը՝ արվեստին: Երկու նկարիչներն էլ, չկարողանալով դիմագրավել կյանք-արվեստ պայքարին, ընդունում են իրենց պարտությունը: Այդ պահից նրանք ձախողված նկարիչներ են: Նրանք մեռնում են, ինչպես վերը նշվեց՝ մեկը հոգեպես, մյուսը՝ ֆիզիկապես: Մահվան այդ հանգրվանին նրանք հասնում են իրենց արդեն օրինական կանանց պատճառով, որոնք վերածվել էին **Բռնաստիքուհիների**:

«Եվ դանդաղ, այնպիսի դեմքով, որն ասես հրճվում էր իր կտավների գոհաբերությամբ ու հոգեվարքով, նա շարունակեց այրել գեղանկարները: Երբ վերջինը մոխրացավ, ուշադիր գննեց, թե ի՞նչ էր մնացել վառված բոլոր կտավներից՝ հանքանյութի նմանվող արծաթագույն մի նստվածք. նա այն վերցրեց վրձնի երկու կողուկով, գնաց դեպի Մանեթն ու անսպասելի նետեց հագուստի բացվածքը»:¹⁴²

«Կողքը կախվել էր երկարաձիգ աստիճանից՝ իր ձախողված գեղանկարի դիմաց: Պարզապես վերցրել էր հանդիպակաց պատի շրջանակը պահող պարաններից մեկը, ելել էլ կանգնակին, որպեսզի հենասյուններն ամրացնելու համար պարանի ծայրն անցկացնի այն օղակի միջով, որ մի օր ինքն էր մեխել: Հետո, բարձրությունից, ցատկել էր պարասպրոյան մեջ: Շապիկով, ռոտաբրֆիկ, սահազրու սևացած լեզվով ու ակնաբիբերից դուրս պրծած արնակալած աչքերով նա կախված էր սարսափելիորեն ձգված իր անշարժ ընդարմածությամբ, դեմքով դեպի գեղանկարը, չափազանց մոտ առեղծվածային վարդը ցայլքին ծաղկած Կնոջը. ասես վերջին շնչով նրան էր փոխանցել իր հոգին, և այժմ էլ շարունակում էր նրան նայել սևեռուն ակնաբիբերով:

«Օ՛, Կողք, օ՛ Կողք...նա քեզ իլեց, քեզ սպանե՛ց, սպանե՛ց, պոռնիկը»¹⁴³:

Երկու ձախողված նկարիչների սխալը նույնն էր՝ նրանք ներշնչանքի աղբյուր կնոջը շփոթել էին կյանքի առօրեականության կնոջ հետ:

Այսպիսով սույն հոդվածով մենք փորձ արեցինք ներկայացնել բնորոշուհու ոգեշնչող և կործանող դերը գեղանկարչի մասին պատմող վեպերում: Մանեթ Սալոմոնը՝ Էդ. և Ժ. դը Գոնկուրների համանուն և Քրիստինը՝ Զոլայի «Ստեղծագործությունը» վեպում, աստիճանական զարգացում են ապրում՝ բնորոշուհի-սիրուհի-կողակից-մայր-կին-բռնակալ

¹⁴² Goncourt Ed. et J. de, Manette Salomon, Gallimard, 1996, p.516

¹⁴³ Zola, L'Oeuvre, Le livre de poche, 1996, p.476

հերթագայությամբ: Երկուսն էլ ի սկզբանե փորձեցին սատարել ու ոգեշնչել նկարիչներին՝ իրենց փնտրտուքներով լի արվեստի դժվարին աշխարհում: Սակայն, վերջում, անգիտակցաբար մղեցին վախճանի: Բնորոշիչների ոգեշնչումը տևում է մինչև կտավի արարումը, մինչ այն պահը, երբ երկուսն էլ իջնում են իրական կյանք: Չգիտակցելով և չընդունելով արվեստ-կյանք պայքարը՝ նրանք ինքնստինքյան մնում են այս կյանքում: Իսկ ինչ վերաբերում է Կորիոլիսին և Կլոդին, նրանք որպես նկարիչներ իրենց հերթին ներշնչվեցին բնորոշիչներով այնքան ժամանակ, որքան վերջիններս ի գորու էին ոգևորելու արվեստագետների երևակայությունը: Ի վերջո թե՛ Կորիոլիսը և թե՛ Կլոդը, ինչպես Պիզմալիոնի պարագայում, պաշտեցին իրենց կտավի, այսինքն արվեստագետի երևակայած, տենչացած կնոջը: Կյանք–արվեստ հավերժական հակամարտությունում, որն ի դեպ գեղանկարչի մասին վեպի հիմնական թեմաներից է, հերթական հաղթանակը արվեստինը եղավ:

Նույն այս գաղափարը հատուկ է Գեղանկարչի մասին այլ, ինչպես օրինակ Բալզակի «Անհայտ գլուխգործոց», Սոպասանի «Մահվան պես հզոր» վեպերին, սակայն դա արդեն այլ ուսումնասիրության նյութ է:

Ани Джаникян

ПАРАДИГМА: НАТУРШИЦА – ХУДОЖНИК– ИСКУССТВО В РОМАНАХ «МАНЕТ САЛОМОН» БРАТЬЕВ ГОНКУР И «ТВОРЧЕСТВО» ЗОЛЯ

В статье определяется роль и значение натурщицы в жизни и творчестве художника, прослеживается развитие образа (натурщица – любовница – сожительница- мать - жена- тиран) в романах «Манет Саломон» братьев Гонкур и «Творчество» Э.Золя.

Ani Janikyan

MODEL - ARTIST - ART PARADIGM IN “MANETTE SALOMON” BY GONCOURT BROTHERS AND “THE OEUVRE” BY E.ZOLA

The article defines the role and importance of Model in artist’s life and works, shows the development of the image of Model (model - mistress - concubine – mother – wife - tyrant) in “Manette Salomon” by Goncourt brothers and “The Oeuvre” by E.Zola.

**ԺԱՆ ԺՐՆԵՒ ԾԻՍԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԾԱԾԿԱԳՐԵՐԸ
(Ժեստեր, սիմվոլային կերպարներ)**

Հիմնաբառեր՝ երևակայություն, անհրական աշխարհ, ժեստ, սևամորթներ, սպիտակամորթներ, սիմվոլային կերպարներ

Ժեստը կարող է սիմվոլ ստեղծել և կարող է դառնալ իր իսկ ոչնչացման «գործիքը»: Այն կարող է թե՛ ստեղծել, թե՛ կարգավորել բեմական տարածքը: Ժեստը կարող է աջակցել բառերին, որպեսզի ընդգծի արտահայտած մտքերը, դրանք դարձնի ավելի զգայական և շեշտի վերջիններին նշանակությունը:

Թատերական ժեստի բազմաթիվ դրսևորումներ և դրանք հստակ կատարելու պարտադիր պահանջը դերասաններից՝ տեսնում ենք Ժան Շրնեի ցանկացած պիեսում, քանի որ Շրնեի կարծիքով դերասանները բեմի վրա պետք է կատարեն ոչ թե գործողություններ, այլ ժեստեր, չխաղալ ներկայացում, այլ իրականացնել ծես: *«Ուրեմն անհրաժեշտ է դերասաններին և դերասանուհիներին [...] ստիպել դիմել դժվար գործողությունների, անել, հիասքանչ ժեստեր, բայց չվերաբերող սովորական կյանքի իրադարձություններին, քանի որ մենք հակադրում ենք կյանքն ու բեմը, ուրեմն կանխազգում ենք, որ մահը բեմին հարակից է և ցանկացած ազատություն թույլատրելի է»¹⁴⁴*: Առհասարակ Շրնեն խառնաշփոթ ու երկիմաստություն է սփռում իր պիեսներում, ինչը ցույց է տալիս, որ մենք գտնվում ենք մի աշխարհում, որն արմատապես տարբերվում է մեր առօրյա աշխարհից:

Շրնեի «Ադախիները» պիեսը սկսվում է անսովոր ժեստերի դրսևորմամբ, որոնք ներկայացնում են կերպարների փոխհարաբերությունները, պատկերում են նրանց երկրնտրանքը, դժվարին ընտրությունը: Շրնեն ընդգծում է. *«Դերասանուհիները, հետևաբար հարկ է, որ գսպեն իրենց ժեստերը, դրանցից յուրաքանչյուրը դարձնելով կախվածի, կամ բեկվածի պես: Յուրաքանչյուր ժեստը առկախված վիճակում կդնի դերասանուհիներին: Լավ կլինի, որ որոշ պահերում նրանք քայլեն ոտքի մասնների վրա՝ մի կամ երկու կոշիկը հանելուց հետո, որը նրանք կպահեն ձեռքում, զգուշությամբ, որպեսզի դնեն կահույքի վրա՝ առանց*

¹⁴⁴ Genet J. Lettres à Roger Blin. Paris. Gallimard. 1968. P 11.

որևէ բանի բախվելու [...]»¹⁴⁵: Երկու աղախինները՝ Սուլանժը և Քլերը, ծես-խաղի միջոցով փորձում են իրենց Տիկնոջ երևակայական սպանությունը, ինչը միանգամայն բավարարում է նրանց խաղի սկզբնական փուլում: Վիճում են, մեղադրում են մեկմեկու, պատմում են դեպքեր Տիկնոջ և իրենց կյանքից, խառնում են իրականն ու ֆանտազիան, հնարավորն ու անհնարինը: Պիեսի վերջում ծիսական խաղը շուտ է գալիս սպասուհիների դեմ: Քլերը վերջ է տալիս իր կյանքին, խմում է Տիկնոջ համար նախատեսված թունավորած լոբենու թեյը, դրանով կարծես թե սպանում է նաև իր Տիկնոջը: Այս պիեսը ներկայացնում է մի սպանություն, ըստ էության ոչնչի համար, որը երկու աղախինների համար, համաձայն Ժընեի, սահմանված էր ճակատագրով, եթե ոչ Տիկնոջ, ուրեմն՝ իրենցից մեկի:

«Աղախինները» պիեսում բոլորը խաղում են՝ իրական Տիկինն ազնվական տիկնոջ դեր, Քլերը խաղում է իր Տիկնոջ դերը, իսկ Սուլանժը՝ իր քրոջ Քլերի դերը:

Իրական Տիկինը՝ ամեն օր խաղալով մեծահոգի և բարի տիկնոջ իր դերը, միաժամանակ անընդհատ նվաստացնում է աղախիններին, այդ է պատճառը, որ թվացյալ Տիկնոջ ժեստերը հատկապես պեսք է ընդգծեն արհամարհական վերաբերմունքն աղախինների նկատմամբ: «Աղախինները գոյություն ունեն իմ շնորհիվ, միայն իմ շնորհիվ: Իմ ճիշերի և վարմունքի շնորհիվ»¹⁴⁶: Քլերը, ով մարմնավորում է Տիկնոջը, պարզում է ձեռքը. «*նրա ժեստը՝ ձեռքը և տոնը կլինեն ծայրահեղ ողբերգական*»¹⁴⁷: Քլերի խնդիրն է Սուլանժին հասցնել կատաղության այն աստիճանի, որ վերջինս ընդունակ լինի նույնիսկ խեղդամահ անել իր տիրուհուն, մինչդեռ Սուլանժը, ով մարմնավորում է իր քրոջը՝ Քլերին, խաղում է իր ձեռքերի հետ. «*զննելով իր ձեռքերը՝ ձեռնոց հագած, նրանց տալով մեկ փնջի, մեկ էլ հովհարի ձև*»¹⁴⁸: Ռետինե ձեռնոցները տհաճորեն հիշեցնում են խոհանոցը՝ աղախինների տիրույթը, ուր անցնում է նրանց կյանքի մեծ մասը, կեղտոտ սպասքաջուրը, լվացարանի խողովակի գլխոցը: Ռետինե ձեռնոցներով արգելված է ներս մտնել ննջասենյակ, ինչն էլ զայրացրել է թվացյալ Տիկնոջը: Ձեռքերը փակել-բացելու շարժումները ընդգծում են Սուլանժի զգայական հոգեվիճակը,

¹⁴⁵ Ժենե Ժ. Աղախինները, Երևան, Ակտուալ Արվեստ, 2014, էջ 11:

¹⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 37:

¹⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 21:

¹⁴⁸ Նույն տեղում:

ցանկությունը՝ մեղմելու, հուզմունքը և շեղվել նողկալի իրակա-
նությունից:

Այսպիսով՝ աղախինները փորձելով ազատվել իրենց ստորացուցիչ
վիճակից, հորինում են մի խաղ-տեսիլք՝ տիկնոջ երևակայական
սպանությունը, որը հետզհետե վերածվում է ծիսական խաղի՝
ծիսակարգի: Լինելով անսահման հավատարիմ՝ աղախիններն ամեն օր
Տիկնոջ աչքերում տեսնում են իրենց չնչինությունը, բայց նրանց
կատաղության է հասցնում ոչ թե Տիկնոջ խստությունն ու արհամա-
րհական վերաբերմունքը, այլ կեղծ բարեսրտությունը: «Տիկինը բարի է:
Տիկինը գեղեցիկ է: Տիկինը քնքռւշ է»¹⁴⁹, - սարկազմով ասում են
աղախինները և ամեն անգամ չեն կարողանում վտանգավոր խաղն
ավարտին հասցնել:

Կոշիկները փայլեցնելու գործողությունը թավշյա կարմիր զգեստի
գուգորդմամբ՝ կազմում են հաջորդ ժեստային բարդ սիմվոլը:
Գործողությունը սկսվում է Սուլանժով, ով պագում է գորգի վրա, հետո
ծնկի է գալիս և թքելով փայլեցնում է տիկնոջ լաքած կոշիկները: Ծնկի
գալը՝ հնազանդության, խոնարհության և նույնիսկ հիացմունքի նշան է:
Թուքը, ընդհակառակը, արտահայտում է ասելություն, մերժում,
ըմբոստացում: Այս կրկնակի ժեստը ցույց է տալիս հուզական
զգացումների երկակիությունը, որը զգում է Սուլանժը Տիկնոջ հանդեպ:
Քլերը, ով Տիկնոջ դերն է խաղում, մի ժեստ է անում, որն էլ ավելի է
հարստացնում այս սիմվոլային կերպարը: Նա մեկնում է ոտքը Սուլանժին
և հրամայում է գննել իրեն հենց նոր փայլեցրած կոշիկների մեջ: Մինչդեռ
Սուլանժը ենթարկվում է, կեղծ տիկինը հիանում է իրենով դիմացի հայելու
մեջ: « Ես Ձեզ ասել եմ, Քլեր, խուսափեք թուքումուրից: Թող դա ննջի ձեր
մեջ, աղջիկս, թող այնտեղ փտի: Ա՛հ, ա՛հ: Դուք սոսկալի եք, գեղեցկուհիս:
Ավելի կոացեք և ձեզ նայեք կոշիկներինս մեջ: (Նա պարզում է ոտքը,
Սուլանժը գննում է այն): Կարծում եք՝ ինձ համար հաճե՞լի է զգալ, որ
ոտքս պատած է ձեր թքի ծածկույթով: Ճահճային մշուշաքողո՞վ»¹⁵⁰:
Տիկինը կարծում է, որ աղախինը պետք է գոհանա իր տիկնոջ կոշիկի
արտացոլանքով: Հերթական նվաստացում ... և աղախինը ենթարկվում է
Տիկնոջ նողկալի քմահաճույքին և հանդես է գալիս ամենաստորացված՝
«շատ խոնարհ» վիճակում, իսկ փայլեցրած կոշիկից երևացող Սուլանժի
խեղաթյուրված արտացոլանքն արտահայտում է այն ասելությունը, որ

¹⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 129:

¹⁵⁰ Նույն տեղում, էջ 25:

աղախինը զգում է տիկնոջ հանդեպ: Վերջապես փոխադարձ վիրավորանքներից հետո տեղի է ունենում մի ժեստ, որը լրացնում, ամբողջացնում է «Աղախինները» պիեսի տիրուհի-աղախին սիմվոլային հարաբերությունների կառույցը: Սուլանժն այս անգամ թքում է կարմիր թավշյա զգեստի վրա, որ հագել էր Քլերը, որպեսզի վերափոխվի իր Տիկնոջը. «*Ձեր կուրծքը՝ ... փղոսկրյա: Ձեր ազդրերը ... ոսկյա: Ձեր ոտքերը ... սաթե: (Թքում է կարմիր զգեստի վրա:) Ատում եմ ձեզ*¹⁵¹: Այս դեպքում թուքը, միաժամանակ նշանակում է, թե՛ արհամարհանքի և ըմբոստացման դրսևորում և թե՛ պատկերի խեղաթյուրման միջոց: Այս ըմբոստացմամբ Սուլանժը վերադարձնում է թվացյալ տիրուհուն (իր քրոջը՝ Քլերին) աղախնի իր խղճուկ ինքնությանը: Թեև ժեստերի միջոցով «հեքիաթի հյուսվածքով» սիմվոլային կերպարների կերտումը ցայտուն արտահայտված է «Աղախինները» պիեսում, այնուամենայնիվ այս դրամայի կերպարները ամբողջովին չեն վերածվել սիմվոլի, հարաբերականորեն պահպանել են իրենց ինքնությունը: Կերպարների անձնավորումը և փոխհարաբերությունները սահմանափակվում են դերասանների ժեստերով և կեցվածքով: Միայն Շընեի ավելի ուշ գրված պիեսներում՝ «Նեգրերը»-ում և «Շերտավարագույրները»-ում, ժեստերը գերակայում և զրկում են կերպարներին իրենց ինքնությունից՝ վերածելով այդ կերպարները սիմվոլների:

«Նեգրերը» պիեսում ինտրիգ չկա՝ ավելի շուտ մտահոյացում, գաղափար կա: Այդ է պատճառը, որ Ժան Շընեն «Նեգրերը» պիեսը որակել է որպես զավեշտախաղ (կլոունադա): Իր պիեսում Շընեն ստեղծել է իրականության բազմաթիվ մակարդակներ, որոնք պետք է ներկայացվեն բեմի վրա՝ շեշտելով ներկայացման ծիսական բնույթը: Նեգրերը հավաքվել են իրականացնելու ծես՝ սպիտակամորթ կնոջ սիմվոլիկ սպանությունը, որը նրանց համար համարժեք է Սպիտակամորթների քաղաքակրթության ոչնչացմանը, նաև ցույց տալու, թե ինչպես են Սպիտակամորթները պատկերացնում Սևամորթներին: «*Այս երեկո մենք մտադի ենք միայն զվարճացնել ձեզ: Դե, մենք Սպիտակամորթ մի կնոջ ենք սպանել: Նա այնտեղ է (ցույց է տալիս դիակառքը): Ողջ դատարանը սրբում է արցունքները՝ խիստ ընդգծված թատերական ժեստով և ցավագին երկար հեցկլտոց է*

¹⁵¹ Նույն տեղում, էջ 41:

արձակում, որին հաջորդում է Նեգրերի կատարելապես համակարգված շատ սուր ծիծաղը»¹⁵²:

Օեսի ընթացքում Նեգրերը վիճում են՝ սե՛ր թե ատելություն են զգում սպիտակամորթների հանդեպ: Գտնում են, որ ատելության պատճառը մաշկի տարբեր գույն է: Ստրկությունը, որից տանջվում են նեգրերը ամենևին էլ ֆիզիկական ազատության սահմանափակումը չէ, որին ենթարկվում էին անցյալ դարում, այլ մտավոր օտարումը, որը նրանց թուլյլ չի տալիս լինել այնպիսին, ինչպիսին որ կան: Օիսակատարության բեմադրիչը՝ Արշիբալը, ամփոփում է ներկայացված ծեսի նշանակությունը. «Մենք այն ենք, ինչ-որ ցանկանում են, որ լինենք, ուստի կլինենք անհեթեթ մինչև վերջ»¹⁵³: «Նեգրերը» պիեսի սկզբում տեսնում ենք ժեստերի օրինակ, որոնց իմաստն անհատի հոգեբանության ոչնչացումն է: Նեգրերը պարում են մենուետ, իբրև թե նեգրի սպանած (հանուն ընդհանուրի) սպիտակամորթ կնոջ դիակառքի շուրջը. նախ՝ ընդգծված հարգալից ժեստերով ողջունում են բեմի վերին հարթակում գտնվող պալատական հանդիսատեսին՝ ծաղրապատկերված Թագուհուն, Դատավորին, Միսիոներին, Կառավարչին, որոնց մարմնավորում են կրկին Սևամորթները, բայց սպիտակ դիմակներով, հետո խոնարհվում են իրական հանդիսատեղի առջև: Նրանց ժեստերը հեռու են առօրյա կյանքում կիրառվող ժեստերից, որոնք էլ պիեսին անմիջապես հաղորդում են անհեթեթ հանդիսավորություն: Նեգրերը իրենց սեղմիրանների և հագուստների վրայից պոկում են ծաղիկներ, (Ժընեն շեշտում է՝ պոկել arracher բայը, որը բռնություն է հիշեցնում, ընդգծում է այն ջանքը, թե ինչպիսի արժեք ունի այս ժեստը սևականների համար), որպեսզի դնեն դիակառքի վրա: Դիակառքը, որտեղ չկա դագաղ այս պիեսում ներկայացվում է որպես երկրպագության խորան: Օեսի մասնակիցներն ազատվում են իրենց անհատականությունից, որպեսզի դառնան ծիսական խմբի ամբողջական և լիարժեք մասնակիցը և իրենց ողջ հոգևոր ուժը կենտրոնացնեն ծեսի արդյունավետության վրա: Օեսի նախապատրաստման ընթացքում Վիլաժը հանում է ծխախոտը իր գրպանից: Սա սովորական ռեֆլեքսային, կենցաղային գործողություններից մեկն է և կարծես թե կարող է խափանել ծեսը, ցրել պատրանքը: Բոբոն կռահում է վտանգը. «Դուք իրավացի եք, ծխե՛նք»,- ասում է նա: Սները կաշկանդված անշարժ են մնում: Միայն Արշիբալն է հասկանում

¹⁵² Genet, Jean, Les Nègres. Paris, Édition de Michel Corvin, 2005, p. 27-28.

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 122.

Բոբոյին. «Օխենք բոլորս ծխախոտ և ծխով լցնենք այստեղ»¹⁵⁴: Մյուսները ենթարկվում են նրան՝ հանելով սիգարետները իրենց գրպաններից, և դիակառքը պատվում է ծխախոտի թանձր ծխով: Ոչինչ չպետք է խափանի ծխական արարողակարգը: Երբ Վիլաժը պատմում է, թե ինչպես է գայթակղել և հետո սպանել սպիտակամորթ կնոջը, Նեժը նրան մեղադրում է, որ նա սպանվածի մասին խոսում է քնքշությամբ, նույնիսկ սիրահարվածի տոնով:

*Նեժ – Երբ դուք խոսում եք նրա մասին ձեր հաստ շրթունքների և ձեր հիվանդ աչքերի միջով այնպիսի մեղմ և այնքան տառապալից տխրություն է անցնում, որ ես նկատում եմ Պարոն՝ ն, երբ մարդու մեջ կարոտն է բույն դնում: Հեռվից գալով Ուրբանգիից կամ Տանգանիկայից անսահման մի սեր այստեղ մահացավ, լիզե՛ք սպիտակ կրունկները: Դուք սիրահարված եք, նե՛ գր: Երդվե՛ք, որ չեք մտածել փոխել ձեր գույնը, ինչպես ուրիշները փոխում են ընտանիք, երկիր, անուն, դուք էլ կփոխեք ձեր աստծուն, որպեսզի հասնեք նրան*¹⁵⁵:

Հանցագործությունը, որը կատարվել է քնքշանքով, կխափանի արարողակարգը, քանի որ նեգրերը խմբվել են դիակառքի շուրջը, որպեսզի փառաբանեն իրենց աստելությունը և պահանջեն, որ ընդունեն իրենց մաշկի գույնը, որը վաղուց արհամարհվում էր Սպիտակամորթներից և վկայակոչում են. *«իրենց մարդախույս լինելը, դաժանությունը, գույնը, դեղին աչքը, ստրկական անցյալը, իրենց աֆրիկյան ժառանգությունը»*¹⁵⁶: Նրանք հասկանում են, որ միայն աստելության միջոցով կարող են հասնել իրենց պահանջներին: Ահա թե ինչու է Արշիրալը խորհուրդ տալիս Վիլաժին. *«Հորինե՛ք, ոչ թե սեր, այլ աստելություն, ուստի նաև պոեզիա, քանի որ սա միակ ոլորտն է, որ մեզ իրավունք է տրված կատավարելու»*¹⁵⁷: Եվս մեկ ժեստ, որ ընդգծում է գոհաբերության կարևորությունը իրագործելու ծխական սպանություն: Նեժը դիակառքի վրայից ետ է վերցնում մի հիբիկ իրեն զարդարելու համար: Օտսի մասնակիցները զայրանում են. *«Երեսառած երեխայի այս ժեստը վայել չէր ծեսին»*¹⁵⁸: Նեժի մեղքը շատ լուրջ է: Ոչ միայն, որ նա

¹⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 34:

¹⁵⁵ Genet, Jean, Les Nègres. Paris, Édition de Michel Corvin, 2005, p. 57-58:

¹⁵⁶ COE. Richard. "Pouvoir noir et poésie blanche, Cahiers Renaud- Barrault, 74. Quatrieme trimestre, 1970. P. 13.

¹⁵⁷ Genet, Jean, Les Nègres. Paris, Édition de Michel Corvin, 2005, p. 37-38.

¹⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 29:

ցանականում է գեղեցկացնել իր անձը, այլ նաև որ ձգտում էր իրականացնել այդ այն ծաղիկներից մեկով, որ ծեսի մասնակիցները դրել էին դիակառքի վրա, որպեսզի իրենց անձի գոհաբերության նշան, ի օգուտ համայնքի և ծեսի միասնականությանը:

Այսպիսով՝ կերպարները զրկվելով իրենց անհատականությունից, կարող են վերափոխվել ուրիշ կերպարի կամ էլ վերածվել սիմվոլի: Այս ձևափոխությունը իրականացվում է բազմաթիվ տպավորիչ ժեստերի օգնությամբ: Միմվոլային շարժումներով սևամորթները Դիուֆին դարձնում են երիտասարդ սպիտակամորթ աղջիկ, ով իր մոր հետ կրպակ ունի: Մինչդեռ Դիուֆը կանգնած է մնում դիակառքի մոտ, նեգրերը, հետ-հետ գնալով և թաշկինակը թափահարելով, հրաժեշտ են տալիս աղջկան: Հրաժեշտի այս ժեստերն ամրապնդում և հաստատում են կերպարի անցումը «սև մեծ աշխարհից՝ նոր սպիտակ աշխարհ»:

Վերածվելով սպիտակամորթի՝ Դիուֆը ձեռք է բերում նոր ռասսային բնորոշ վարքագիծ: Դիուֆը նմանակում է լավ դաստիրակված սպիտակամորթ աղջկա կեցվածքն ու սովորույթները՝ ոչ միայն պարզաջրում է բաժակները, այլև այնպիսի ժեստեր է անում, որ կարծես թե նկարում, գործում և դաշնամուր է նվագում: Նա վերածվում է սպիտակների արժեքներ կրողի:

Ժընեի թատրոնում ծիսական ժեստերի ուժը չի սահմանափակվում միայն կերպարների ձևափոխմամբ, այլև դերասանների անսովոր ժեստերն ու շարժումները մեծացնում են բեմի չափերը մի քանի անգամ, որը իրականում ընդհամենը մի քանի մետր քառակուսի է: Այսպես, երբ նեգրերը հրաժեշտ են տալիս Դիուֆին, նրանք հեռանում են նրանից անաղմուկ և դանդաղ: Նեգրերը հեռու չեն գնում, բայց նրանց քայլը զգալիորեն դանդաղում է՝ ակնհայտ դարձնելով աճող հեռավորությունը, որը նրանց ավելի ու ավելի է բաժանում Դիուֆից: Ժան Ժընեն գնտում է, որ բեմը զարմանքի, թովչանքի և գմայլանքի վայր է: Եվ այս երևակայական տարածության մեջ անձրևում է, քամի է, գիշերն ու ցերեկը հերթափոխում են իրար, աճում են բույսեր՝ համաձայն դերասանների պատկերած տպավորիչ ժեստերի:

«Շերտավարագույրները» պիեսի առաջին արարում Սաիդը ժեստերի միջոցով «նմանակում է որոտ և կայծակ», իսկ նրա մայրը. « [...] ծիծաղելով պարզում է ձեռքը, որպեսզի որսա անտեսանելի կաթիլները: Բոլոր հարսանքավորները կթրջվեն:

Նրանք դողացնելով դուրս են գալիս բեմի ձախ կողմով»¹⁵⁹:

Հատկապես այս պիեսի բեմադրման փորձերի ընթացքում է, որ ժրնեն մանրամասնորեն մեկնաբանում է, թե ինչպես պետք է դերասանները ժեստերի միջոցով պատկերեն կերպարների վրդովմունքն ու տագնապը: 14-րդ արարում կերպարների մի մասը շտապում է դեպի բեմի աջ կողմ, մյուս մասը՝ ձախ կողմ, քանի որ անձրևում է: Նրանք այնպիսի ժեստեր են անում, ինչպիսին որ կանեին քիվի տակ գտնվող մարդիկ, վախենալով, որ կթրջվեն: Դերասանների ժեստերը միայն բնության տարերքը չէ, որ պատկերում են, նաև զիջերը՝ հստակ և տպավորիչ: Չորս լեզեռներն են հենց նոր մտան բեմ: Նրանց ժեստերը պետք է հուշեն, որ զիջեր է: «Բեմ են մտնում չորս լեզեռներ: Նրանցից մեկը՝ Հելմուտը, մաքրում է իր հրացանը, Պիեռը մաքրում է իր կոշիկը, Ֆելտոնը խմում է բաժակից: Այս բոլորը անադմուկ է տեղի ունենում»¹⁶⁰: Դատելով նրանց շարժումներից, կարելի է ենթադրել, որ այժմ զիջեր է: Նրանք պետք է խոսեն խլացված ձայներով: Հետո խարխափելով հայտնվում են լեյտենանտն ու Գեներալը: Նրանք շատ դանդաղ են առաջանում՝ մեկը մյուսի հետևից խարխափելով և կռացած: Գիջերը պետք է հստակ պատկերվի զինվորների «կույր ժեստերով»: Ժրնեի այս պիեսում նույնիսկ հողն ու բնությունն են կենդանանում դերասանների ժեստերի միջոցով: 13-րդ արարում լեյտենանտը նկարում է շերտավարագույրի վրա լեռնային տեղանք և մեկնաբանում է. «Մենք գտնվում ենք այստեղ՝ մեծ մայրու ետևում [...]»¹⁶¹: Մայրը, ով մոլորվել և թափառում է խավարում, դիմում է գոյություն չունեցող ծառին. «Մի կողմ քաշվիր, թող անցնես: [...] Քո շունչը կմաքրի իմ շնչադիները, էվկալիպտը կլցվի իմ թոքերի մեջ, իմ շնչառությունը [...]»¹⁶²: Նրա բոլոր ժեստերը,- ճշգրտում է ժրնեն,- պետք է տեսանելի դարձնեն անտեսանելի ծառը: Մայրը նույնիսկ ծամում է երևակայական ծառից պոկած երևակայական տերևը:

Ամփոփենք: Ինչպես տեսանք ժեստը ժան ժրնեի թատրոնի անմիջական տեսանելի և կարևոր տարրն է: Նախ ժրնեն՝ դրամատիկակորեն ձևափոխելով անհեթեթ ժեստերը, դրանք բարձրացնում է էսթետիկ մակարդակի: Ժրնեի թատրոնում ժեստերը գրկում են կերպարներին իրենց անհատականությունից՝ վերածելով

¹⁵⁹ Genet, Jean, Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 24.

¹⁶⁰ Genet, Jean, Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 176.

¹⁶¹ Նույն տեղում, էջ 179.

¹⁶² Նույն տեղում, էջ 180:

սիմվոլների, իսկ թատերական գործողությունները՝ հանդիսավոր ծեսերի: Ժեստերը ընդարձակում են բեմական տարածքը, ուր ամեն ինչ հարաբերական է, նաև «կահավորում են» բեմը ծիսականության համար անհրաժեշտ երևակայական իրերով: Եվ վերջապես ժեստերը բառերն օժտում են հոգևոր, քնարական և կախարդական զորությամբ՝ միահյուսելով խոսքի գեղեցկությունը երևակայական աշխարհի հետ, կրկնապատկում են զգայական տպավորությունները, որպեսզի հայտարարեն՝ դուք թովիչ ժեստերի երևակայական աշխարհում եք թատրոնում:

Лилит Барикян

КОДЫ РИТУАЛЬНОГО ТЕАТРА ЖАНА ЖЕНЕ

(жесты, символические персонажи)

Статья посвящена художественным принципам Жана Жене, создавшего свое представление о театральном искусстве, которое основывается на общении со зрителем на языке символов, с применением яркого грима, сценических костюмов и жестов, контрастирующих с обыденностью реальной жизни.

Lilit Barikyan

THE CODES OF JEAN GENET'S RITUAL THEATER

(gestures, symbolic characters)

The article deals with the scenic principles of Jean Genet, who created his idea of theater based on communication with the audience in the language of symbols, with the usage of bright make-up, costumes and gestures, contrasting with the commonplace reality.

**ԱՆՐԻ ԹՐՈՒԱՅԱՅԻ «ՑԱՆՔ ՈՒ ՀՈՒՆՁ» ՇԱՐՔԻ ՎԵՊԵՐԻ
ԱՌԱՆՁԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հիմնաբառեր՝ Անրի Թրուայայի «Ցանք ու հունձ», ընտանեկան խրոնիկա, ժամանակագրություն, պատմական իրադարձություններ

Ընտանիքը և ընտանեկան փոխհարաբերությունները տարբեր հումանիտար առարկաների ուսումնասիրության նյութ են՝ հոգեբանության, փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, պատմության և այլն: Սակայն առավել ցայտուն այս հասկացությունները պատկերվել են գրական ստեղծագործություններում. «Գեղարվեստական ամեն գործ ընտանիքի, ցեղի ճակատագրի հետևանք է կամ նկարագիր»¹⁶³:

Ընտանիքի թեման գրականության մեջ հնագույններից է, անշուշտ. հիշենք հենց միայն Աբրահամի մասին աստվածաշնչյան պատումը: Ընտանիքն անհատի միկրոաշխարհն է, որը հաճախ խորհրդանշում է հայրենիքի հավաքական կերպարը, ազգին, որը թեև ճգնաժամային շատ փուլեր է ապրում, սակայն վերջնականապես չի մասնատվում:

Մասնագետների կողմից ընտանեկան թեմայի մանրամասն ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս ստանալ գրական նոր՝ **ընտանեկան խրոնիկայի** ժանրի սահմանումը, որի հիմնական բնորոշիչը սերունդների հերթափոխումն է դարաշրջանի նկարագրության համատեքստում: Այս ժանրի աշխատություններն ստեղծվում են՝ հիմնականում «ներկայացնելու համար սերնդից սերունդ անցնող հոգևոր, մտավոր ու ճակատագրային ժառանգությունը, որը կապող օղակ է հանդիսանում կենցաղավարման ու գաղափարական որևէ ընդհանրություն չունեցող սերունդների միջև»¹⁶⁴: Հարկ է նշել, որ ընտանեկան խրոնիկայում իրենց արտահայտումն են գտնում պատմավեպի որոշ առանձնահատկություններ, օրինակ՝ պատմական և հասարակական համատեքստի սերտ համադրումը գրական պատումին: Սակայն ընտանեկան վեպի պատմականությունն առանձնահատուկ է. «*Խոշոր իրադարձությունները, իսկ հաճախ նաև իրական պատմական դեպքերը, որպես կանոն, չեն հետաքրքրում հեղինակին. դրանք արտահայտվում են զուտ այնքանով, որքանով հատվում են նկարագրվող ընտանիքի պատմությանն ու*

¹⁶³ Косиков Г.К. К теории романа, М., 1994. С. 75.

¹⁶⁴ Bradley K.R. Discovering the Roman Family, Oxford University Press, 1991, p. 78

ճակատագրին (հայացքների ձևավորում, կատարված քայլերի պատճառ, կարևոր որոշումներին ծառայող հանգամանքներ և այլն)»¹⁶⁵:

Այդպիսով հեղինակն առաջարկում է պատմության ներկայացման այլ տեսանկյուն՝ ոակուրս՝ նվազեցնելով դրա ծավալը կամ «մարդկայնացնելով» այն: Արդյունքում ընտանեկան վեպը (կամ «ընտանեկան սագան», որը ժամանակակից գրականագիտության մեջ կիրառվող եզրույթ է) դառնում է պատմավեպին հաճախ համարժեք այն ժանրը, որը պատկերում է կայսրության անկումը, պետության վախճանը կամ պետականության ձևավորումը: Մա ունի շատ պարզ բացատրություն. գաղափարախոսությունների փոփոխությունն առավել ակնհայտ կարելի է պատկերել սերնդափոխության, հայրերի և որդիների միջև ծագող կոնֆլիկտների օրինակով, իսկ պետության անկումն ավելի պատկերավոր նկարագրություն է ստանում, երբ արտահայտվում է մեծ գերդաստանի մասնատման օրինակով:

Ընտանեկան վեպը, որպես առանձին ժանր, կարևոր տեղ է զբաղեցնում 20-րդ դարի ֆրանսիական գրականության մեջ, ինչի մասին են վկայում մեծ հոշակ ու տարածում գտած ստեղծագործությունները՝ «Ռուզոն-Մակարները» (Էմիլ Զոլա), «Թիբոների ընտանիքը» (Ռոժե Մարտեն դյու Գար), «Պասքյո ընտանիքի պատմությունը» (Ժորժ Դյուամել), «Բուսարդելների ընտանիքը» (Ֆիլիպ Էրիա), «Ռեզոների ընտանիքը» (Էրվե Բազեն) և այլն: *«Ընտանեկան վեպի ժանրի կայացման գործում մեծ ներդրում են ունեցել Օ. դը Բալզակը և Է.Զոլան. հենց նրանց ստեղծագործություններում են ընտանիքի պատմության օրինակով ներկայացվում հասարակական, բարոյահոգեբանական ու տնտեսական իրավիճակը և զարգացումները»:*¹⁶⁶

Ընտանեկան սագայի ժանրին պատկանող ստեղծագործությունների առանձնահատկություններն են **հստակ ժամանակագրության** գծային սկզբունքի պահպանումը, որը տեքստում ձևակերպվում է իրադարձություններն ըստ ամսաթվերի նշելու միջոցով (Թոմաս Ման, «Բուդենբրոքներ»), **գլուխների պատկերավոր վերնագրերի միջոցով** (Քոլին Մաքալոու, «Տատասկներում երգող թռչունները»), **պատմական**

¹⁶⁵ Уваров Ю.П. Французский реалистический роман 60-х -80-х годов XX века (идейно-тематические и жанровые тенденции): Дисс. М. 1986

¹⁶⁶ Симонова Л. А. Трилогия Э.Базена "Семья Резо" в контексте французского семейного романа, М. 2005, С. 3

իրադարձություններն ու ընտանեկան դեպքերը համադրելու (Մաքսիմ Գորկի, «Արտամանովների գործը»), ինչպես նաև ուղղակի կերպարների հասունացումը կամ ծերանալը նկարագրելու միջոցով: Գծային սկզբունքը պայմանավորում է ընտանեկան խրոնիկան որպես ժանր, թեև սերունդների պատմությունը կարող է ներկայացվել նաև այլ եղանակներով (*ռեսրոսպեկցիա* կամ հիշողություններ, հիմնական սյուժեի հետ կապ չունեցող պատմությունների ներմուծում և այլն):

Ընտանեկան խրոնիկայի գեղարվեստական ժամանակը ներկայացվում է 2-4 սերունդների կյանքի տևողությամբ և զբաղեցնում է հասարակության պատմության նշանակալի մի հատված՝ պատմական իրադարձություններով ու փոփոխություններով հարուստ: Ընտանեկան վեպի հիմնական խնդիրն անհատի գոյության ու կազմավորման պատկերումն է ընտանիքի միկրոմիջավայրում, ինչպես նաև առանձին ընտանիքի (կամ առանձին դասակարգի) կենցաղի ու կյանքի նկարագրությունը հասարակական տարուբերումների համատեքստում:

*«Ընտանեկան վեպերում հիմնականում ներկայացվում է ընտանիքի դիմադրության, վերապրելու պատմությունը շատ դրամատիկ իրավիճակներում»:*¹⁶⁷ Օրինակ՝ Գերմանիայի ճգնաժամն իր արտահայտումը գտավ Թ.Մանի «Բուդենբրոքներում», բրիտանական կայսրության ճգնաժամը՝ «Ֆորսայթներում»:

1940-կան թթ. ֆրանսիացի մեծանուն գրող, Ֆրանսիական ակադեմիայի անդամ Անրի Թրուայան գրեց Ռուսաստանի վերաբերյալ իր առաջին ընտանեկան էպոպեան՝ ներշնչված ծնողների ու հարազատների պատմածներից («Քանի աշխարհը կանգուն է», 3 հատոր), որի յուրատեսակ «ֆրանսիական տարբերակն» է «Ցանք ու հունձ» վիպաշարը: Այն բաղկացած է 5 ստեղծագործությունից՝ «Ցանք ու հունձ» (1953), «Ամելի» (1955), «Կեռնեխը» (1956), «Քնքուշ ու բիրտ Էլիզաբեթը» (1957), «Հանդիպում» (1958) և ժամանակագրորեն ընդգրկում է համաշխարհային երկու պատերազմների միջակայքը:

Համաշխարհային ու ֆրանսիական նոր պատմության կարևորագույն էջերն ընդգրկող այս վիպաշարի հիմնական նպատակը սոցիալ-քաղաքական ծանր ու բեկումնային ժամանակներում նոր մտածելակերպով հասարակության ձևավորման ներկայացումն է: Մեկ ընտանիքի, ավելի ճիշտ՝ գերդաստանի երեք սերունդների կյանքն է պատմում հեղինակը նրբորեն ընդգծելով արժեհամակարգերի հերթա-

¹⁶⁷ Косиков Г.К. К теории романа, М. 1994. С. 79

փոխումը, գյուղական-քաղաքային միջավայրերի տարաձև ազդեցությունը, համաշխարհային պատերազմների քառսում ձևավորված հասարակության երազանքները:

Վիպաշարի *Ժամանակը գծային* է. հեղինակը կիրառում է առաջընթաց ժամանակագրությունը¹⁶⁸, ներկայացնելով պատմական իրադարձություններին զուգահեռ ընտանեկան դիմագծի վերափոխումը:

Վիպաշարի առաջին գործողությունները զարգանում են Շապել-օ-Բուա ավանում, որտեղ նկարագրվում է գավառի ավանդական ընտանիքում հասունացող աղջնակի՝ Ամելիի կյանքը: Հեղինակը ներկայացնում է 19-րդ դարավերջին Ֆրանսիայի գյուղերի կենցաղավարությունը, ավանդապաշտ հասարակությունը և ընտանիքի՝ որպես բարձրագույն արժեքի պահպանման կարևորությունը: Ամելիի մոր՝ Մարիայի կերպարը պատկերվում է կին միապետին բնորոշ հատկանիշներով՝ ազդեցիկ, սկզբունքային, պատկառելի, իմաստուն ու քմահաճ: Մա ընտանեկան վեպին բնորոշ առանձնահատկություններից է՝ «գերդաստանի կեցվածքը կանխորոշող դոմինանտ կերպարի ներմուծում»:¹⁶⁹

Ամելիի ծնողների փոխհարաբերությունները լի են քնքշությամբ, որը հմտորեն քողարկվում է շրջապատից ու երեխաներից, և հեղինակը միայն իրավիճակային նկարագրությամբ է ներկայացնում այն. «Տերմի մեկնումից հետո տունը հայտնվեց լռության մեջ: Խանութն էլ ավելի մոայլ էր թվում, սովորականից ավելի տխուր: Մարիան՝ ծայրահեղ գունատ, աչքերը խոր ընկած, հաշվում էր թափանցիկ տարայի մեջ լցված գունավոր կոնֆետները: Նա հաճախ էր հառաչում. տեսնողին կրկար՝ օղը չի հերիքում»:¹⁷⁰ Հետաքրքրական է, որ ընտանեկան վեպերին բնորոշ է լարված, խնդրահարույց իրավիճակով սկիզբը, իսկ Թրուայան օգտագործում է խաղաղ կառուցման սցենարը՝ վեպն սկսելով ընտանեկան բարօրության մթնոլորտի նկարագրով:

Զգայական դաստիարակության առումով էլ Մարիան խոր գիտելիքներ չի փոխանցում և Ամելին առաջին սիրահարությունն

¹⁶⁸ Առաջընթաց կամ պրոգրեսիվ ժամանակագրությունը ենթադրում է իրադարձությունների ժամանակային հստակ հերթականությամբ նկարագրելը

¹⁶⁹ Никольский Е. В. Жанр романа семейной хроники, *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*, 2011, С. 37

¹⁷⁰ Troyat H., *Les Semailles et les Moissons*, Paris, Librairie Plon, 1953, p. 62

ապրում է հուզական նուրբ բացահայտումներով. Թրուայան ժանրի կանտոններին համաձայն պատկերում է Ժան Էռոլի հետ ժամադրություններն ու Ամելիի դեռատի անմեղությունը. «*Ջրասանքի ժամանակ Ժանը խուսափում էր Ամելիին շատ մոտենալ և միայն զգուշությամբ ձեռքն էր բռնում՝ օգնելով առվակի վրայով թռչել կամ փոքրիկ բլրակը մազլցել*»:¹⁷¹

Մոր կորուստն Ամելիի կյանքի «առաջին ողբերգությունն»¹⁷² էր. ընտանիքի համար ծայրահեղ տխուր ու հոգեբանորեն անելանելի այս իրավիճակում հեղինակը կարողանում է հայր-զավակներ հարաբերությունների նուրբ նկարագիրը տալ: Գյուլի ավանդական միջավայրը զսպում է երկու սերունդների մտածողության միջև տարբերությունը, և հերոսները կարողանում են խուսափել միջսերնդային բախումներից, որոնք համարվում են ընտանեկան վեպի հիմնական առանձնահատկություններից:

Հուզական աշխարհի մասին միայն զրքային պատկերացում ունեցող Ամելին միանգամայն այլ զգացմունք է սկսում տածել Պիեռ Մազալեգի հանդեպ՝ կայացած ու բիրտ տղամարդու, ով ինքն էլ սիրո նոր տեսակ ու ամուսնություն է առաջարկում աղջկան. «*Ամելին գլուխը հենել էր Պիեռի ուսին ու առանց շարժվելու հայացքով շոյում էր նրա կիսասափրված այտերը՝ լողալով չգիտակցված երջանկության մեջ*»¹⁷³: Վեպի առանցքը չկառուցելով սերունդների միջև տարաձայնությունների վրա Թրուայան կիրառում է ավելի նուրբ հնարք. նա պատկերում է բնական հակադրությունները, որ առկա են այդ սերունդների միջև՝ սիրո ամոթխած արտահայտում ու կրքերի բացահայտ առատություն, պահպանողական կենցաղավարում ու ռիսկային գործարքների նախաձեռնում և այլն:

Պիեռ-Ամելի գույգի՝ Փարիզ տեղափոխվելու պատմությանը զուգահեռ Թրուայան նկարագրում է գյուղից արտագաղթելու երևույթը. գավառացու՝ մեծ քաղաքում արված բացահայտումները ոչ միայն մեզ ծանոթացնում են 1910-ական թթ. Ֆրանսիայի մայրաքաղաքի անցուդարձին ու իշխող տրամադրություններին, այլև կենցաղի, բարքերի տարբերությունն է ընդգծում: Երիտասարդ աղջնակի պատկերացումները վերափոխվում են նոր միջավայրում, ու նրա զգայական հասունացմանը

¹⁷¹ Ibid., p.8

¹⁷² Ibid., p.173

¹⁷³ Ibid., p.358

զուգահեռ զարգանում է նաև աշխարհայացքը. «Կար մի ժամանակ, երբ սրճարան այցելելն անգամ ամոթալի էր թվում նրան, իսկ այսօր կանգնել էր իր և Պիեռի նորոգած սրճարանի տարածքում ու պատրաստվում էր կյանքի համար վաստակել խմիչք վաճառելով»:¹⁷⁴ Սպասարկման ոլորտի բարեփոխումներն ու դրանց վերաբերյալ հասարակության վերաբերմունքի փոփոխությունն է այդկերպ ներկայացնում հեղինակը, որին անմիջապես հաղորդում է Առաջին համաշխարհային պատերազմի սկզբի մասին բոթը:

Վիպաշարի հաջորդ մասում Թրուայան հմուտ վավերագրի նման նկարագրում է պատերազմի արհավիրքները և թիկունքում առկա իրավիճակը: Պատմական իրադարձությունների նկարագրությունն այս ժանրի առանձնահատկություններից է, թեև Թրուայան հարցին մոտենում է գիտնական պատմաբանի վարպետությամբ՝ պատումը հիմնելով փաստագրական տեղեկությունների, իրական կերպարների ներմուծման ու հստակ վիճակագրության վրա: Գեղարվեստական առումով էլ տեքստն արժեքը չի կորցնում, որովհետև հեղինակը կիրառում է իրեն հատուկ՝ հակադիր իրավիճակների նկարագրումով տպավորությունը սաստկացնելու հնարը. նորածին դստեր հետ փողոցում զբոսնող Ամելին և մարտի դաշտում գտնվող ամուսնու մասին նրա մտածումնաբանությունը տպավորիչ հակապատկերների տեսքով են ներկայացվում. «Ամելիի շուրջ Փարիզը շարունակում էր տարածել իր միալար բզզոցը, և փոքրիկ էլիզաբեթի քունն իր խաղաղությամբ ասես հերքում էր քանդարար մեքենայի գոյությունը... Այնինչ Ամելին զգում էր սառը քրտինքի պես երկրի մեջքով իջնող արյան հոսքն ու սարսռուն»:¹⁷⁵

Պատերազմական պատկերներն ավելի վառ ներկայացնելու համար Թրուայան Ամելիին ներկայացնում է ամուսնուն այցի գնացած. վիրավոր ու կիսակուշտ զինվորների նկարագրությունը հաճախ է նատուրալիստական երանգ ստանում՝ կուլմինացիային հասնելով վիրավոր Պիեռի նկարագրով:

Վիպաշարի հաջորդ հատվածում հեղինակն անցնում է ընտանիքի հաջորդ սերնդի կայացման պատմությանը, որտեղ թեև առկա են կրկնվող մոտիվները (դաստիարակություն, աստվածապաշտություն), սակայն դրանք ընդամենը ֆոն են հանդիսանում հակադրություններն ընդգծելու համար: Ժամանակային-տարածական գործոնները գալիս են այլ ուղի

¹⁷⁴Ibid. p. 405

¹⁷⁵ Henri Troyat, Les Semailles et les Moissons/Amélie, Paris, Librairie Plon, 1955, p.31

թելադրելու նոր հերոսուհուն՝ արդեն պատանի Էլիզաբեթին. մայրաքաղաքում մեծացող աղջնակը սեփական տեսակետն ունի սիրո, հարաբերությունների, կյանքի վերաբերյալ:

Շատ են նախորդ սերնդի հետ նաև իրավիճակային հակադրությունները՝ կրոնական-աշխարհիկ կրթություն, գյուղական-քաղաքային միջավայր, նախապատերազմյան-հետպատերազմական իրադրություն և այլն: Պատերազմական տարիներին ինքնուրույնություն ստացած կանայք հասարակությանը թելադրում են նոր կանոններ՝ սիրո վրա հիմնված ամուսնություն, նախատինքի չարժանացող ամուսնալուծություն և այլն: Անհատն սկսում է դիտարկվել որպես հասարակության մաս, ոչ թե նույնականացվել վերջինիս հետ: Ընտանեկան արժեքների հիման վրա դաստիարակություն ստացած մարդն ստիպված չէ կուրորեն դավանել դրանց կամ անպայմանորեն հպատակվել. ընտանիքից առանձին կայացման հարցը վիպաշարի հաջորդ մասերի համար դառնում է կենտրոնական: Այս գծի ժառանգումով Թրուայան մտենում է ընտանեկան վեպի ժանրին՝ ընտանեկան միկրոաշխարհից, սահմանափակումից, սովորականից հանելով իր հերոսներին ու «փորձարկելով» նրանց այլ միջավայրերում:

Էլիզաբեթի զգայական բացահայտումների և Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիների նկարագրությունը կառուցվում է նախորդ համակարգի վրա՝ ճակատագրերի զարգացման համար առաջարկելով արդեն այլընտրանքային ուղիներ:

Ընտանեկան այս վիպաշարում ցայտուն ընդգծում չի ստանում ընտանիքի անդամների միջև բախումների նկարագրությունը, *«ինչը լավագույնս ներկայացնում է հասարակության զարգացմանը զուգընթաց հին կարգերի վերացումը»*¹⁷⁶: Հեղինակն ընտանիքի պատմությունը կառուցում է շատ ավելի սահուն ու անբախում՝ դրան հակակշռելով ժամանակի հասարակական-քաղաքական բուռն զարգացումները և այդպիսով խուսափելով բովանդակության երկու «պայթյունային» գիծ տանելու ավելորդությունից:

Այսպիսով, կարող ենք փաստել, որ Ա.Թրուայայի «Ցանք ու հունձ» վիպաշարը 20-րդ դարում մեծ տարածում վայելած ընտանեկան վեպի լավագույն ավանդույթների շարունակողն է՝ մինևույն ընտանիքի մի քանի սերնդի կյանքի նկարագրություն, հստակ ժամանակագրություն, հասարակական-տնտեսական զարգացումների ներկայացում, ընտանե-

¹⁷⁶ Magny Cl.-Edm. Histoire du roman francais depuis 1918, Paris. 1950. p. 305

կան միկրոաշխարհում անհատի կայացման ու գոյության խնդրի պատկերում: Լինելով գիտակ պատմաբան ու մարդկային հմուտ հոգեբան՝ Թրուայան իր ստեղծագործությունը համեմել է պատմական փաստերի համաժամանակյա մեջբերումով և դրանց ֆոնին կառուցել մեկ ընտանիքի երեք սերունդների ճակատագիրը:

Карине Эвоян

Жанровые особенности пенталогии А.Труайя «Сев и жатва»

В статье рассматривается специфика особого типа романа - семейной хроники - в пенталогии А. Труайя "Сев и Жатва", выявляются определяющие черты данного жанра: линейная хроникальность и семейная проблематика (наличие нескольких поколений одного рода, микроклимат семьи, отношения между поколениями), специфика историзма и т.д.

Karine Evoyan

Genre Peculiarities of "Sowing and Reaping" by Henri Troyat

The article discusses the specifics of a particular type of novel - a family chronicle - in the pentalogy "Sowing and Reaping" ("Les semailles et les moissons") by Henri Troyat. The author of the article reveals specific features of the mentioned genre: linear narrative and family relationship problems (presence of several generations of one family, the microclimate of the family, intergenerational relations), specifics of historicism, etc.

**ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ ՇԱՌԼ ԴԸ ԿՈՍՏԵՐԻ «ԹԻԼ
ՈՒԼԵՆՇՊԻԳԵԼԻ ԵՎ ԼԱՄՍԵ ԳՈՒԴՋԱԿԻ ՄԱՍԻՆ
ԼԵԳԵՆԴՈՒՄ»**

Հիմնաբառեր՝ Շառլ դը Կոստեր, պատմության հայեցակարգ, Ուլենշպիգել, պատմական իրականություն

Բելգիական գրականության ձևավորման գործում իր մեծագույն ներդրումն ունեցավ մեծ ռոմանտիկ Շառլ դը Կոստերը, ով իր «Թիլ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդում» ժողովեց ֆլամանդական ժողովրդի ազգային ավանդույթներն ու բարքերը:

Հաշվի առնելով, որ Բելգիան որպես ինքնիշխան պետություն իր անկախությունը ձեռք էր բերել միայն 1830 թ. և այն, որ նորաստեղծ պետությունը չուներ սեփական լեզուն, մեծագույն խնդիր էր դրված հեղինակների առջև՝ ստեղծելու այնպիսի գրականություն, որն ազգային ինքնագիտակցության ամուր հենք կլիներ: «Ազգը մեռնում է, եթե չգիտի իր անցյալը»¹⁷⁷, ասում էր դը Կոստերը:

19-րդ դարի առաջին տասնամյակներին Բելգիայում ի հայտ եկան մի շարք գրողներ, ովքեր, ընդօրինակելով համաշխարհային հռչակ վայելող ֆրանսիացի հեղինակներին (հատկապես ռոմանտիկներին), փորձում էին գրական աշխարհում սեփական խոսքն ասելու իրավունք ձեռք բերել: Նրանց մի մասը տարված էր «ֆլամանդական շարժման» գաղափարներով՝ այդպիսով փորձելով վերակենդանացնել ֆլամանդերեն գրված գրականությունը, մյուս մասը՝ վալոնների հետևորդները, նպատակ էին դրել համաշխարհային հարթակ դուրս բերել ֆրանսալեզու բելգիական գրականությունը:¹⁷⁸ Մենք համակարծիք ենք այն հեղինակներին, ովքեր համարում են, որ Շառլ դը Կոստերի ստեղծագործությունը միավորում է այս երկու ուղղությունները, քանի որ այն գրված է ֆլամանդական արխաիզմներով համեմված ֆրանսերենով: Բազմաթիվ քննադատների բնորոշմամբ՝ Շառլ դը Կոստերի «Թիլ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդը» իրավամբ առաջին ստեղծագործությունն է, որը թույլ

¹⁷⁷http://www.e-reading.club/chapter.php/86033/1/de_Koster_-_Legenda_ob_Ulenshpigele.html

¹⁷⁸ Лукон В.А. Французский неоромантизм, Москва. 2009.С. 65.

տվեց խոսել բելգիական գրականության՝ որպես առանձին, ինքնուրույն երևույթի մասին:

«Թիլ Ուլենշպիգելը» հեղինակի թվով երրորդ ստեղծագործությունն է «Ֆլամանդական լեգենդներ» (1858) և «Բրաբանտական հեքիաթներ» (1861) ժողովածուներից հետո:

Վեպի ստեղծման նախադրյալները տեսնում ենք հեղինակի և իր գաղափարակիցների կողմից 1856 թվականին հիմնված «Ուլենշպիգել» շաբաթաթերթի էջերում: 1860 թ. դը Կոստերը ծառայության է անցնում Բրյուսելյան թագավորական արխիվում՝ ուսումնասիրելու վեպի ստեղծման համար անհրաժեշտ պատմական փաստաթղթերը: Համարյա տաս տարի տևած տքնաջան աշխատանքներն իրենց արդյունքը տվեցին. 1867 թ. դեկտեմբերի 31-ին լույս տեսավ «Թիլ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդը», որը հեղինակին կենդանության օրոք փառք ու ճանաչում չբերեց:

Դը Կոստերի վեպին նվիրված ուսումնասիրություններում շեշտը հիմնականում դրվել է դրա ժանրային առանձնահատկությունների (արկածային խաբեբայապատման, ֆաբլիոյի, հերոսապատման և առասպելի տարրերի սինթեզի) վրա, սակայն գիտական ոչ պակաս հետաքրքրություն է ներկայացնում պատմավեպում անպայմանարեն արտացոլվող պատմության հեղինակային հայեցակարգը:

Հայտնի է, որ, չնայած բազմաթիվ խեղաթյուրումներին ու պատմագիրների անհատական մոտեցմանը, պատմությունը, («ιστορία» հարցաքննում, ճանաչում, սահմանում) գիտելիքը պահպանելու և փոխանցելու միջոցներից մեկն է: Մարդկության զարգացման յուրաքանչյուր փուլում տարբեր էին պատմության և փաստագրման սկզբունքները, արդյունքում՝ ի հայտ եկան պատմության մի շարք հայեցակարգեր (գծային, փուլային, պարուրաձև, մշակութաբանական և այլն): Սրանցից յուրաքանչյուրն իր նշանակությունն ունի և յուրովի է բացատրում մարդկության պատմությունը: Գրականագիտությունը կարևորում է այն, թե որքանով և ինչպես է պատմականության սկզբունքը դրսևորվում գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Այն արտահայտվում է հեղինակի՝ այս կամ այն պատմական ժամանակաշրջանի պատկերի վերակերտումով՝ կենդանի կերպարներ, կոնկրետ մարդկային ճակատագրեր և բնավորություններ ներկայացնելու միջոցով:¹⁷⁹ Պատմականության դրոշմն առկա է ցանկացած տիպի

¹⁷⁹ http://yunc.org/историзм_литературы

գեղարվեստական ստեղծագործության վրա, և եթե անգամ հեղինակի կողմից այն որպես սկզբունք միտումնավոր կիրառված չէ, ստեղծագործությունն, այնուամենայնիվ, պատկերացում է տալիս տվյալ ժամանակաշրջանի, հասարակական և քաղաքական կյանքի, տիրող բարքերի և մարդկային հարաբերությունների մասին:

Ֆրանսիական գրականության մեջ առաջին պատմավեպը Շատոբրիանի 1807 թվականին տպագրված «Տառապյալները» հինգհատորանին է, սակայն եվրոպական պատմավեպի նախահայրն է համարվում Վալտեր Սկոտը, ով երկար տարիներ ձեռնամուխ է եղել շոտլանդական հին ձեռագրերն ու գրվածքները, ինչպես նաև կելտական Վերածննդի շրջանում ստեղծված ֆոլկլորն ու ազգային էպիկական ավանդույթները ուսումնասիրելու գործին:¹⁸⁰ Հենց այդ ազգային ավանդույթների, ֆոլկլորի, կենցաղի, բարքերի պատկերման միջոցով էլ Վալտեր Սկոտը ստեղծեց պատմավեպի ժանրի հիմնական դրույթները, որոնք հետագայում զարգացրին ֆրանսիացի, իտալացի և այլ ազգերի բազմաթիվ հեղինակներ: Նրանց թվում էր նաև Շառլ դը Կոստերն իր «Թիլ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդով»:

Ուսումնասիրելով Շառլ դը Կոստերի վեպի քրոնոտոպը՝ որպես պատմության հեղինակային հայեցակարգի հիմնադրույթներից մեկը, մենք առանձնացրել ենք ժամանակատարածական 3 շերտ, որոնք անվերջ սերտաճում են միմյանց: Ֆլանդրիայի պատմության հերոսական էջերն ուսումնասիրելու ընթացքում Շառլ դը Կոստերն իբրև իր վեպի **պատմական իրականություն** ընտրեց 16-րդ դարում իսպանական միապետների՝ Կառլոս V ու Ֆիլիպ II, ինչպես նաև կաթոլիկ եկեղեցու և ինկվիզիցիայի դեմ ֆլամանդական ժողովրդի ազատագրական պայքարի շրջանը: Ժամանակատարածական այս հատվածը պայմանականորեն համարենք դը Կոստերի վեպի **առաջին**՝ գլխավոր շերտը: Հեղինակի ընտրությունը, թեևս, պայմանավորված է 19-րդ դարի առաջին կեսին նորանկախ Բելգիայի և Նիդեռլանդների լարված քաղաքական դրությամբ. մի կողմից, իր տարածքային ամբողջությունից ամուր կառչած Նիդեռլանդների թագավոր Վիլհելմ I-ի Բելգիայի անկախացումը չհանդուրժելը, մյուս կողմից դարեր շարունակ տարբեր տերությունների մաս կազմող երկրի անկախությանն անվերջ սպառնացող ներքին

¹⁸⁰ Лазарева Т.Г. Историзм в раннем творчестве Вальтера Скотта. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. С. 108.

խնդիրները, սեփական լեզու և գրականություն չունենալը, վալոնական և ֆլամանդական մշակույթների բախումը, տնտեսական ոլորտի դժվարությունները և այլն: Այսպիսով՝ 19-րդ դարի Բելգիայի քաղաքական իրականությունը պայմանականորեն համարենք ժամանակատարածական *երկրորդ* շերտը:

Որպես վերջին *երրորդ շերտ* ենք ընդունել Շառլ դը Կոստերի վեպի գլխավոր հերոս Թիլ Ուլենշպիգելի առասպելական անցյալը: Միջնադարյան պատումների հերոսը զվարճասեր խաբեբա էր, ում կատակները հաճախ դաժան բնույթ էին կրում: Հեղինակն իր հերոսին մի ժամանակատարածական շերտից տեղափոխում է դեպի մեկ ուրիշ իրականություն՝ չրկելով նրան կատակասեր ու զվարճալի խաբեբայի «բնածին» հատկանիշներից, սակայն միևնույն ժամանակ օժտելով նրան հերոսական գծերով: Շառլ դը Կոստերը Ուլենշպիգելի կերպարը զգալիորեն ազնվացրել է, իսկ միջնադարյան նույնանուն հերոսի բացասական հատկանիշներով օժտել է Ֆիլիպ II թագաժառանգին՝ ժողովրդի գրկում ծնված զավակի և արքայորդու բնավորությունները հակադրելու նպատակով:

Վեպի իրականությունը պատկերելիս հեղինակը գործի է դրել պատմափաստագրական հարուստ բազա՝ երևակայական հերոսների, նրանց գործողությունների ու կենսակերպի մեջ տարբալուծելով բազմաթիվ իրական դեպքեր ու իրադարձություններ: Վեպի հերոսների հասարակ, առօրեական զրույցներից հայտնի են դառնում ժամանակի արքունական աշխարհին պատկանող պատմական անձինք, զորավարներ, եկեղեցական պաշտոնյաներ և այլ նշանակալի դեմքեր: Հետևելով Վալտեր Սկոտի ստեղծած ավանդույթին՝ հեղինակը հնարավորինս հավատարիմ է մնում իր կողմից օգտագործված պատմական փաստերին, միևնույն ժամանակ չի խնայում երևակայությունը՝ իր ներկայակալի ամենավառ գույներով նկարագրելու ֆլամանդական ժողովրդի բարքերն ու սովորույթները, առօրյան ու ապրելակերպը: Այդ նպատակին հասնելու համար հեղինակն օգտագործում է ֆլամանդական հնաբառեր, որոնցով լեցուն է թե՛ հեղինակի, թե՛ հերոսների խոսքը:

Երևակայական կերպարների կերտման տեսանկյունից ևս կարող ենք գուզահեռներ անցկացնել դը Կոստերի և Վալտեր Սկոտի միջև, քանի որ երկուսն էլ իրենց հերոսներին օժտում են ռոմանտիկական վեհ ու ազնվագույն հատկանիշներով՝ նրանցում խտացնելով ժողովրդի առաքինություններն ու հերոսությունները:

Պատմական կերպարները, ինչպես արդեն նշվեց, վեպում բավականին մեծ թիվ են կազմում, սակայն առանցքային են հատկապես Իսպանիայի Կառլոս V և նրա որդի Ֆիլիպ II թագավորների կերպարները:

Կառլոս V /1500-1558/ ծնունդով Նիդեռլանդներից էր, նա Բուրգունդիայի դուքս Ֆիլիպ Գեղեցիկի և Կաստիլիայի դշխուհի Խուանա Խելագարի որդին էր, դաստիարակվել է կաթոլիկ եկեղեցու օրենքներով: 1515 թվականից նա արդեն թագավորում էր, 1516-ին իր պապի՝ Ֆերդինանդ II Արագոնացու մահից հետո Կառլոսը վերադառնում է Իսպանիա, ուր երկար տարիների դադարից հետո հանդիպում է հոգեկան հիվանդությամբ տառապող իր մորը, ով ի վիճակի չէր ստանձնելու թափուր գահը: Կառլոս V Հաբսբուրգն իր վրա է վերցնում Իսպանիայի միավորումը (Սիցիլիան, Սարդինիան, Արագոնը և Հարավային Իտալիան, ինչպես նաև Կաստիլիան): 1519 թվականին Գերմանիայի թագավոր և Ավստրիայի արքայազն Մաքսիմիլիան I մահից հետո Կառլոս V ժառանգեց ավստրիական և գերմանական տարածքներն ու հռչակվեց Հռոմեական Սրբազան Տերության կայսր: Նրան դժվարությամբ էր հաջողվում համախմբել մեկ պետության մեջ տարբեր լեզուների ու բարբերի տեր ժողովուրդների, մյուս կողմից էլ օսմանների, Ֆրանսիայի թագավոր Ֆրանսուա I դեմ մղված բազմաթիվ պատերազմները տիրակալից մեծ զգոնություն էին պահանջում: Իշխանական դիրքերը անխախտ պահելու նպատակով Կառլոս V դաժան հաշվեհարդար էր տեսնում բողոքականների նկատմամբ. մահապատժի էին ենթարկվում բոլոր նրանք, ովքեր որևէ կերպ կարող էին սպառնալ կաթոլիկ եկեղեցուն: Պատմական այս անցքերն էլ նկարագրվում են Շառլ դը Կոստերի «Թիլ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդգակի մասին լեգենդում»: Իհարկե պատմության մեջ Կառլոս V հայտնի էր որպես հզոր տիրակալ, սակայն դը Կոստերը նրան դիտարկում է ֆլամանդական ժողովրդի աչքերով ընթերցողի ուշադրությունը սևեռելով հատկապես անմեղ ժողովրդի նկատմամբ կատարած նրա դաժանություններին: Միևնույն ժամանակ, նրա կերպարի բացասական կողմերն առավել ընդգծելու նպատակով Շառլ դը Կոստերը որպես հակադրություն առաջադրում է Ուլենշպիգելի հորը՝ Կլասսին, ով իր մեջ ամբողջացնում է հասարակ գյուղացու հավաքական կերպարը: Հետաքրքրական է, որ դը Կոստերը հակադրության գիծը զարգացնում է ընդհուպ մինչև երկու հերոսների մահն ու անդրշիրիմյան կյանքը, ուր իր գործած երկրային մեղքերի համար Սատանայի կողմից տանջանքների է դատապարտվում Կառլոս V թագավորի հոգին, իսկ Կլասսինը՝ հանձնվում է հրեշտակներին:

Դեռ Կառլոս V կենդանության օրոք, նրա որդին՝ Ֆիլիպ II (1527-1598) դառնում է Սիցիլիայի և Նեապոլի, իսկ Կառլոս V գահը լքելուց հետո Իսպանիայի, Նիդեռլանդների և մյուս բոլոր տարածքների թագավորը: 1580 թվականից նա հռչակվեց նաև Պորտուգալիայի թագավոր՝ որպես Ֆիլիպ Առաջին: Կառլոս V կամքով Ֆիլիպը մեծացել է Իսպանիայում, դաստիարակվել լավագույն ուսուցիչների կողմից: Նա առանձնանում էր բնության, ընթերցանության, արվեստների նկատմամբ մեծ հակումով: Կաթոլիկ եկեղեցու նկատմամբ հավատն ու Կառլոս V ցուցումները Ֆիլիպին բերել էին այն համոզման, որ երկիրը պետք է զերծ պահել հերետիկոսներից:

Հարկ է նշել, որ գահը ստանձնելուց առաջ Ֆիլիպը ճամփորդել է Նիդեռլանդներում, խորապես հետաքրքրվել է երկրի ճարտարապետությամբ ու գեղանկարչությամբ (նա իր անձնական հավաքածուի մեջ միայն Բոսխի մոտ 40 կտավ ուներ), այդուհանդերձ արքան անպատիժ չթողեց բողոքականներին, ինչն էլ հանգեցրեց ժողովրդի ապստամբությանն ու 1581 թվականին իսպանական լծից Նիդեռլանդների ազատագրմանը:

Վեպում Ֆիլիպ II արքայի ծայրաստիճան դաժանությունը կենդանիների նկատմամբ Դը Կոստերի կողմից փաստերի ակնհայտ խեղաթյուրում է, քանի որ պատմական աղբյուրներից հայտնի է բնության և կենդանիների նկատմամբ Ֆիլիպ II մեծ սերը¹⁸¹: Ֆիլիպ II կերպարը ներկայացված է հնարավորինս մութ և դաժան գույներով ի հակադրումն Թիլի կերպարի, որում ամբարված են ժողովրդի լուսավոր ու բարի կողմերը: Ի տարբերություն Վալտեր Սկոտի, ով պատմական կերպարներին պատկերում էր այնպիսին, ինչպիսին նրանք պահպանվել են պատմության մեջ, Շառլ դը Կոստերը Կառլոս V և Ֆիլիպ II կերպարները կերտելիս միակողմանի մոտեցում է ցուցաբերել՝ անտեսելով արքաների դրական հատկանիշները և ծայրահեղացնելով, համարյա գրոտեսկի հասցնելով նրանց բացասական գծերը:

Սյապիսով՝ Շառլ դը Կոստերն իր վեպում ընդհանուր առմամբ հավատարիմ է մնացել պատմական փաստերին ու անցքերին՝

¹⁸¹ Կենդանիներին տանջելու մոտիվը դը Կոստերը փոխառել է Թիլ Ուլենշպիգելի մասին միջնադարյան պատումներից, որոնցում հենց Ուլենշպիգելն էր տանջում կենդանիներին: Կարելի է ենթադրել, որ իր գլխավոր հերոսին ազնվացնելու միտումով դը Կոստերը միջնադարյան հերոսի բացասական գծերը փոխանցել է Ֆիլիպ II կերպարին:

ցուցաբերելով ռեալիստական մոտեցում, սակայն պատմական անձանց պատկերելիս հեղինակը դիմել է ռոմանտիկական մեթոդին՝ չափազանցության հասցնելով հերոսների հատկանիշները:

Лусине Мусаханян

**КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ ШАРЛЯ ДЕ КОСТЕРА
«ЛЕГЕНДА ОБ УЛЕНШПИГЕЛЕ И ЛАММЕ ГУДЗАКЕ»**

В статье анализируется авторская концепция истории в романе Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке», отмечается реалистический подход в интерпретации исторических событий и романтические принципы воссоздания образов исторических персонажей.

Lusine Musakhanyan

**THE CONCEPT OF HISTORY IN “THE LEGEND OF THYL ULENSPIEGEL
AND LAMME GOEDZAK” BY CH. DE COSTER**

The article discusses the author's concept of history in the novel “The Legend of Thyl Ulenspiegel and Lamme Goedzak”. The author of the article detects realistic approach to the interpretation of historical events and romantic principles in the recreation of images of historical characters.

ՆԵՈՌՈՍԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ
ԷԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ «ՍԻՐԱՆՈ ԴԸ ԲԵՐԺՐԱԿ» ՊԻԵՍՈՒՄ

Հիմնաբառեր՝ Էդմոն Ռոստան, «Սիրանո դը Բերժրակ» հերոսական կատակերգություն, չափածո դրամա

1897 թ-ի դեկտեմբերի 28-ին Փարիզի *Porte-Saint-Martin* թատրոնում մեծաքանակ հանդիսատեսի ներկայությամբ տեղի ունեցավ Էդմոն Ռոստանի «Սիրանո դը Բերժրակ» **հերոսական կատակերգության** աղմկահարույց բեմամուտը, որն իր նշանակությամբ համեմատվում էր «Սիդի» և «Էրնանիի» բեմամուտի հետ:

Ռեալիստական դրամատուրգիայի կողմնակից որոշ քննադատներ «Սիրանոյի» հաջողությունը մեկնաբանեցին որպես «*ռոմանտիզմի տհաճ պոռթկում*»¹⁸², սակայն հիմնականում, նույնիսկ տարբեր հայացքների և հասարակական ուղղությունների ներկայացուցիչները գրեթե համակարծիք էին Ռոստանի հերոսական կատակերգության և ներկայացման բարձր գնահատանքի հարցում: Դա նախ և առաջ նեոռոմանտիկական թատրոնի հաղթանակն էր, որն ընդունվեց որպես ազգային բանաստեղծական ավանդույթների և, իհարկե, առաջին հերթին Վիկտոր Հյուգոյի ավանդույթների վերածնունդ:

Ակնհայտ է, որ մեծ ռոմանտիկներին հետևելով է, որ Ռոստանն իր հայացքն ուղղում է դեպի Ֆրանսիայի ամենափառավոր XVII դարը: Հենց այդ դարաշրջանում է, որ անազատության որբերգական գիտակցումը հպարտ և հանդուգն անհատի հոգում բողոք է առաջացնում, և նա մարտահրավեր է նետում կարգավորված կյանքով ապրող հասարակությանը, Ռոստանը գտնում է իր փնտրած կերպարը: Դա XVII դարի նշանավոր բանաստեղծ և վիպասան Սավինյեն Սիրանո դը Բերժրակն է (1619-1655), ում Ռոստանն օժտում է իր պատկերացմամբ՝ իդեալական հերոսի գծերով:

Իրական Սիրանոյի և ռոստանյան Սիրանոյի տարբերությունների և նմանությունների մասին բազում աշխատություններ են գրվել, սակայն դրանցից ոչ մեկում բացատրված չէ իրական փաստերից Ռոստանի

¹⁸² Михайлов А.. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. 1983. С. 7

հեռացման պատճառները: Մեր կարծիքով, այդ հեռացումը կապված է Ռոստանի՝ հայեցակարգի հետ, համաձայն որի մարդու մեջ, ինչպես և Տիեզերքում, ծայրահեղություններն ու հակադրությունները միակցված են ու անբաժանելի: Այդ սկզբունքը, որն ընկած է նաև Սիրանոյի կերպարի հիմքում, հանգեցնում է պատմական Սիրանոյի կենսագրության մի շարք փաստերից հեռացմանը: Այդուհանդերձ՝ դրամատուրգին ընդհանուր առմամբ հաջողվել է նկարագրել այդ նշանավոր մարդու բնավորության հիմնական կողմերը՝ նրա ազատասիրությունը, ճշմարտասիրությունը, բնատուր միտքը, անկախ բնավորությունը և հատկապես քաջությունը, զգացմունքների նրբությունն ու կյանքի և սեփական անձի հանդեպ երգիծական վերաբերմունքը:

Գլխավոր հերոսի այդ գծերն են պայմանավորել ստեղծագործության (մեզ հայտնի քննադատական գրականության մեջ չքննարկված) **ժանրային առանձնահատկությունները:**

«Սիրանո դը Բերժըրակը» ֆրանսիական նեոռոմանտիկների նախընտրած ժանրի՝ **չափածո դրամայի** ամենահայտնի օրինակն է: Հենց պոետական ձևն է, որ առանձնահատուկ հմայք է հաղորդում թե՛ գլխավոր հերոսի կերպարին, թե՛ պիեսին ամբողջությամբ:

«Սիրանո դը Բերժըրակ» չափածո դրամայի ժանրը Ռոստանը բնորոշել է որպես «հերոսական կատակերգություն»: Եթե «հերոսական» ածականը հիմնավորված է գլխավոր հերոսի թե՛ արտաքին թշնամիների, թե՛ սեփական ճակատագրի և զգացմունքների դեմ մղած խիզախ պայքարով, ապա «կատակերգություն» եզրույթը կարող է կասկած հարուցել. պիեսի վերջում հերոսը մահանում է, այն էլ սեփական մեծահոգության պատճառով հնարավոր երջանկությունից զրկվելու ողբերգական գիտակցումով: Մեր կարծիքով, Ռոստանի առաջադրած «կատակերգություն» եզրույթն արդարացված է պիեսի ընդհանուր երգիծական ուղղվածությամբ, գլխավոր հերոսի լավատեսական հնչերանգով, որն, ի դեպ, առանձնացնում է Սիրանոյին այլ նեոռոմանտիկների հերոսներից:

«Սիրանո դը Բերժըրակ» հերոսական կատակերգության մասին գրող բոլոր քննադատներն այն բնութագրում են որպես նեոռոմանտիկական՝ չնկատելով, որ պիեսի մտածված և կատարյալ **կառուցվածքը** (ինչպես և Ռոստանի նախորդ պիեսներինը) ստեղծված է մելոդրամայի ավանդույթների համաձայն: Այստեղ առկա են մելոդրամայի ժանրին բնորոշ և՛ հերոսների հոգևոր և զգայական աշխարհը, և՛ հակադրությունների վրա հիմնված բուռն զգացմունքները, և՛

ողբերգական տեսարանները, և՛, իհարկե, լավ ավարտը: Մելոդրամայի դասական կառուցվածքում կարևոր դեր է խաղում կնոջ կերպարը, և հերոսուհին հաճախ պետք է ընտրի երկու տղամարդկանցից մեկին: Սակայն, պահպանելով այդ սյուժետային գիծը (Ռոքսանայի սիրուն հավակնում են Քրիստիանը, Սիրանոն և դը Գիշը), Ռոստանը (ինչպես և Հյուգոն «Էռնանի» դրամայում) այնպես է կառուցում իր կատակերգությունը, որ ուշադրության կենտրոնում, միևնույն է, մնում է պրոտագոնիստի կերպարը: Բացի դրանից, սյուժետային սխեման այս պիեսում ավելի բարդ է, քան մելոդրամայինը: Այսպես, օրինակ, հիմնական հանգույցը ձևավորվում է ոչ թե առաջին գործողության սկզբում (ինչպես «Ռոմանտիկներ» կամ «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսներում), այլ երկրորդի վերջում, երբ կնքվում է Սիրանոյի և Քրիստիանի պայմանավորվածությունը: Առաջին գործողությունն, այսպիսով, ներկայանում է որպես պիեսի նախերգանք, որում արտացոլվում է պիեսի ողջ բովանդակությունը: Բավականին սրընթաց սկզբից հետո գործողությունը դանդաղում է (*ռետարդացիա*): Երրորդ գործողության կուլմինացիայի հանգուցալուծումը սպասվում է հինգերորդ գործողության մեջ, բայց տեղի է ունենում ավելի շուտ, չորրորդ գործողության մեջ՝ Առասի պաշարման ժամանակ:

Նշենք, որ Ռոստանը հավատարիմ է մնում նաև սեփական կառուցվածքային սկզբունքներին՝ օրինակ, գլխավոր հերոսին գործողության հենց սկզբից բեմ չհանելուն, նրա բեմելը մանրակրկիտ կերպով մշակելուն: Գործողության կենտրոնական տեսարանը Սիրանոյի և դը Վալվերի մենամարտն է, որի ժամանակ դը Բերժըրակն արտասանում է իր հայտնի բալլադը: Մենամարտում Սիրանոյի հաղթանակը կանխորոշում է հաջորդ գործողություններում զարգացող տեսարաններն ու մտքերը: Կարդինայի դրածո Դը Վալվերի պարտությունը դառնում է ամենակարող հովանավորյալի դեմ Սիրանոյի պայքարի և Սիրանոյի ու Քրիստիանի բարդ փոխհարաբերությունների սկիզբ:

Եթե առաջին երկու գործողությունները *երգիծական* են՝ լի կատակերգական իրադարձություններով, ապա կենտրոնական՝ երրորդ գործողությունը *քնարական* է. այստեղ «*Ռոստանի բանաստեղծական ուժը, սրամտությունն ու երևակայությունը հասնում են զագաթնակետին*»:¹⁸³ Հերթով հայտնվում են Ռոքսանային սիրահարված երեք

¹⁸³ Նույն տեղում, էջ 142

երկրպագուները՝ յուրաքանչյուրն իր առավելություններով: Ռոքսանայի պատշգամբի մոտ ծավալվող գործողությունը (որն ավելի վաղ Ռոստանն օգտագործել է «Ռոմանտիկները» պիեսում) հիշեցնում է Շեքսպիրի «Ռոմեո և Ջուլյետի» հայտնի տեսարանը, սակայն նոր Ռոմեոն՝ Քրիստիանը, սիրո բառեր է արտասանում միայն Սիրանոյի հուշումով: Ավելի ուշ, երբ մթությունը հնարավորություն է ընձեռում Սիրանոյին առանց Քրիստիանի միջամտության դիմելու իր սիրելիին, բանաստեղծի և սիրահարի հոգին ազատվում է տգեղության կապանքներից: Երրորդ գործողության ընթացքում Սիրանոն երկու հաղթանակ է տանում՝ Քրիստիանի հանդեպ և դը Գիշի, ումից ազնվաբար Սիրանոն փրկում է Ռոքսանայի և Քրիստիանի սերը:

Չորրորդ գործողությունը **հերոսական** է. այստեղ պատկերված է Առասի պաշարումն ու իսպանացիների դեմ մարտը, բոլոր հերոսները ցուցաբերում են իրենց խիզախությունը. Սիրանոն վտանգում է իր կյանքը՝ թշնամու բանակի միջով նամակներ տանելով Ռոքսանային, Ռոքսանան հանուն սիրո գալիս է մարտի դաշտ, Քրիստիանը հերոսաբար զոհվում է: Քրիստիանի մահը ոչ միայն մեծ վիշտ է պատճառում Ռոքսանային, այլև բարոյական անհաղթահարելի արգելք դառնում Սիրանոյի համար:

Վերջին հինգերորդ գործողությունն առավելապես **քնարական** է. աղբատ և հյուծված Սիրանոն մահանում է՝ ավարտելով իր՝ թե՛ շրջապատի կեղծավորության դեմ, թե՛ հանուն Ռոքսանայի սիրո տասնհինգ տարի մղվող պայքարը: Ռոքսանան հասկանում է, որ կրքոտ սիրային նամակների հեղինակը Սիրանոն էր, և իրականում նա սիրել է վերջինիս հոգին ու տաղանդը: Այսպիսով՝ պիեսն ավարտվում է գլխավոր հերոսի բարոյական հաղթանակով, այսինքն՝ մեղոդրամայի կանոններին համապատասխան:

Եթե «Սիրանո դը Բերժրակ» պիեսի կառուցվածքի հիմքը կարելի է բնութագրել որպես մեղոդրամատիկական, ապա պիեսի բովանդակությունն, անշուշտ, **նեոռոմանտիկական** է: Դա արտացոլված է պիեսի թե՛ **քրոնոտոպում**, թե՛ **անձի հեղինակային հայեցակարգում**:

«Սիրանո դը Բերժրակ» պիեսում իր լավագույն արտացոլումն է գտել **տարածության և ժամանակի նեոռոմանտիկական հայեցակարգը**, որի հիմնական, ռոմանտիկներից ժառանգված առանձնահատկություններն են տեղի միասնության խախտումը և իրական, սահմանափակ տարածությունը որպես ողջ աշխարհի մոդել ներկայացնելը: Դրա վառ օրինակներից է առաջին գործողության մեջ «Բուրգունդյան օտելի»

սրահում Բ.Բարոյի «Կլորիզ» հովվերգության բեմադրության ժամանակ «թատրոնը թատրոնում» հնարի կիրառումը: Հակադրվելով նատուրալիստական թատրոնի կանոններին Ռոստանն օգտագործում է շեքսպիրյան այդ հնարը, որի շնորհիվ սահմանափակ տարածությունը՝ թատրոնն, աստիճանաբար ձևափոխվում է, լցվում ասպետներով, սպասավորներով, գողերով, ազնվականներով, ջութակահարներով, փակ օթյակում հայտնվում է կարդինալը: Այսպիսով Ռոստանը շեքսպիրյան «աշխարհը թատրոն է» հայտնի միտքը ներկայացնում է անսպասելի կողմից՝ թատրոնն աշխարհն է:

Եթե առաջին երեք գործողություններում տարածությունը փակ է, սահմանափակ, ապա դրա նեոռոմանտիկական ընդլայնման հիանալի օրինակ է չորրորդ գործողության մեջ Առասի ճակատամարտի պատկերումը: Բեմական տարածությունը դառնում է պատմական խոշոր և ողբերգական իրադարձության մի մաս:

Տարածության լայնարձակության փորձ կարելի է համարել նաև հինգերորդ գործողությունը, որը տեղի է ունենում զբոսայգում:

Նկատենք, որ Ռոստանի պիեսում տարածությունը հնչուն է՝ երգ, երաժշտություն, զենքի զրնգոց, կրակոցներ, թղթի գրեթե անձայն խշխշոց, եկեղեցական զանգեր: Մի կողմից՝ հնչյունները լցնում են տարածությունը, զգայական երանգ են հաղորդում գործողություններին և իրադրություններին, նույնիսկ կառուցվածքային կարևոր դեր են խաղում: Մյուս կողմից՝ հնչյունները լրացնում են հերոսների կերպարները: Արտաքին աշխարհի հետ կապված երաժշտության տեմպը, ռիթմը, եղանակը, ձայնակարգությունը, տարատեսակությունը, մշակումը և այլն, արտացոլում են Միրանոյի ներքին աշխարհը: Եվ հակառակը՝ երաժշտական արձագանքը, տեմպերի ու ռիթմերի աններդաշնակությունը փոխակերպվում ու միահունչ են դառնում Միրանոյի ներքին տեմպին ու ռիթմին:

«Միրանո դը Բերժրակ» պիեսում կարևոր դեր է խաղում նաև *ժամանակը*, որն արտահայտված է երկու հոսանքի ձևով: *Առաջին* օբյեկտիվ, կենցաղային ժամանակն է (րոպեներ, ժամեր, օրեր, տարիներ, տարեթվեր), որը ներկայացնում է առօրյա գոյությունը, *մյուսը*՝ սուբյեկտիվ, Միրանոյին թշնամի, նվազող ժամանակն է: Ժամանակի երկու հոսանքները միավորվում են վերջին՝ հինգերորդ գործողության մեջ, որտեղ աշնանային երեկոն, որպես օբյեկտիվ ժամանակ,

խորհրդանշում է հերոսների կյանքի մայրամուտը:¹⁸⁴ Միրանոն իրեն է ենթարկում տարածությունը, սակայն ինքն էլ ենթարկվում է ժամանակին, որը նրան մեկը մյուսի հետևից դաժան հարվածներ է հասցնում:

Գրաքննադատներից շատերն անդրադարձել են Ռոստանի «Միրանոն դը Բերժըրակ» պիեսի կերպարների վերլուծությանը, սակայն ցայսօր փորձ չի արվել որոշել այս պիեսում արտացոլված *անձի* հեղինակային *հայեցակարգը*, որն, ինչպես նշել ենք, *նեոռոմանտիկական է*: Ի տարբերություն մեծ ռոմանտիկների, նեոռոմանտիկները չեն հասնում մարդ-Տիեզերք, մարդ-Բնություն, մարդ-Աստված հարաբերությունների խորությանը: Նրանք, որպես կանոն, սահմանափակվում են մարդու և հասարակության հակադրությամբ: Սակայն ինքը՝ հակադրման սկզբունքը, ռոմանտիկական է, և կիրառելով այն՝ Ռոստանը ներկայացնում է երկու տարբեր. մեկը Միրանոյի «մենախոսությունն» է, մյուսը՝ ֆոն հանդիսացող, հասարակությունը: Ֆոնի ներկայացման մեջ արտացոլվում է (թեև խտացված) *աշխարհի հեղինակային հայեցակարգը*, Միրանոյի կերպարում՝ *անձի հայեցակարգը*:

Դրամատուրգը նշանակալիորեն հեշտացնում է մարդու և միջավայրի իրական փոխհարաբերությունները: Գլխավոր հերոսին հակադրված աշխարհը ներկայացված է այսպես կոչված «բարձր խավի» ներկայացուցիչներով՝ երեսպաշտներով, անազնիվ ֆինանսիստներով, պարզապես հիմարներով, և նրանց դեմ է Միրանոն ուղղում իր սրամտությունը, իր պայծառ և խայթիչ մտքի ողջ կարողությունը, իսկ եթե հարկն է՝ նույնիսկ իր սրի շեղբը:

Միրանոյին շրջապատող հասարակության կարծիքը ձևավորվում է երկու-երեք անատարկելի օրենքներով՝ ինչպիսին արտաքինն է, այնպիսին էլ հոգին է, ինչպիսին հագուստն է, այնպիսին էլ դիրքն է, ինչպիսին վարքն է, այնպիսին էլ դրա շարժառիթներն են: Այդ իսկ պատճառով միջավայրի գոյության կարևորագույն սկզբունքներից մեկը արտաքին ներդաշնակության, զեղեցկության համապատասխանության պահանջն է:

Ռոստանի հերոսական կատակերգության մեջ կերպարների ստեղծման գլխավոր միջոց է դառնում անհատի *բնեռային հասկությունների միավորումն* ու չափազանցումը: Բացի դրանից,

¹⁸⁴ Այստեղ Ռոստանը շեղվում է պատմական հերոսի կենսագրական փաստերից. Միրանոն դը Բերժըրակը մահացել է ոչ թե աշնանը, այլ ամռանը (23 հուլիսի 1655):

պիեսում ոչ ոք չի ներկայանում իր *խկական էությունը*։ Մադլեն Ռոբենը փոխում է իր անունն Ալեքսանդր Մակեդոնացու գեղեցկուհի կնոջ Ռոքսանայի անվամբ՝ իր միտքն ու զգացմունքները ենթարկելով ժամանակակից ճաշակին, Քրիստիանը ջանք չի խնայում խելացի երևալու, հոգով բանաստեղծ Ռագնոն զբաղվում է խոհարարական արհեստով։ Իսկ Սիրանոն հենց առաջին գործողության մեջ հայտնում է իր դիրքորոշումը. «*être admirable*» (*լինել հիանալի*), այսինքն՝ ազատ երգել, երգել, ծիծաղել, ներել, լինել միայնակ, լինել ազատ, արտասուվոր, ոչ այնպիսին, ինչպիսին բոլորն են, այլ կերպ ասած՝ լինել, ինչպիսին որ կաս. *Հաճելի է լինել ինչպիսին որ կաս։ Իսկ կեղծելը դժվար է ու ճնշող*։¹⁸⁵ Սիրանոյի հայտնվելու պահից խայտաբղետ «աշխարհի» տրամադրվածությունը բնորոշվում է Սիրանոյին իր կամքին, օրենքներին ենթարկելու։ Պետք է նշենք, սակայն, որ, ի տարբերություն ռոմանտիկական հերոսի, Սիրանոն դատապարտված չէ միայնության, հակառակը, նա ձգտում է միավորվել մարդկանց հետ, հաջողություն ունենալ ամբոխի և կանանց մոտ։ Այսպիսով՝ միջավայրին և հանգամանքներին հերոսի հակադրման ռոմանտիկական թեման Ռոստանի մոտ նշանակալից փոփոխություններ է կրում. ռոստանյան հերոսը նույնքան *կապված է* այդ միջավայրին, որքան և հակադրված է դրան։ Հենց այդ պատճառով անձի ռոստանյան հայեցակարգի հիմնական սկզբունքն է դառնում *ցանկացած հանգամանքներում գոյատևող հերոսի* պատկերումը։ Նման գոյատևման, այլ ոչ հերոսական արարքների մեջ է Ռոստանը տեսնում իր ստեղծած կերպարների հերոսությունը։

Սիրանոյի կերպարին հատուկ է «*թատերականությունը*»։ նա ապրում է կարծես ցուցադրաբար, գործում է «*կարծես շարունակ գիտակցելով, որ ոչ միայն հայրենակիցների, այլև նախնիների հայացքներն ու գալիք սերնդի ուշադրությունն են կենտրոնացված իր վրա*»։¹⁸⁶ Հասարակության հանդեպ այդ պահվածքը դարձավ Սիրանոյի կերպարի խորհրդանիշը և կոչվեց «*պանաշ*»։ Ֆրանսերեն *panache* բառը նշանակում է «փետրափունջ», դա քաջության ոգին է, որին հանդիպում ենք Ռոստանի ավելի ուշ գրված «Արծվի ձագը» և «Շանտրկլեր» պիեսներում, իսկ «պանաշի» սահմանմանը՝ Ֆրանսիական Ակադեմիա մուտք գործելիս արտասանած ելույթում։

¹⁸⁵ Ռոստան Է. Սիրանո դը Բերժրակ. Հայպետհրատ. Երևան. 1951 էջ 365

¹⁸⁶ Луначарский А.В. О театре и драматургии. Т.2. С.269

Միրանոյի կերպարի մասին խոսելիս անհնար է չանդրադառնալ քազմաթիվ գրականագետների աշխատություններում անցկացված **գրական գուգահեռներին**: Այսպես՝ որոշ քննադատների կողմից Ռոստանի Միրանոն դիտվում է որպես Հյուգոյի «Ռուի Բլազ» դրամայի գլխավոր հերոսի նմանակում կամ պարզ վերահրատարակում,¹⁸⁷ սակայն ակնհայտ է, որ նեոռոմանտիկ Ռոստանն իր պիեսում վերաիմաստավորել է կերպարի ստեղծման ռոմանտիկական սկզբունքները: Հայտնի է, որ Հյուգոյի պիեսներում կոնֆլիկտը պայմանավորված է արտաքին աշխարհին հերոսների սոցիալական դիրքի անհամապատասխանությամբ: Իսկ երբ բախումը տեղափոխվում է կերպարի ներաշխարհ (դե Միլվա, Տրիբուլե, Լուկրեցիա Բորջա), այն անպայման հերոսին մահվան է տանում: Մասնավորապես, Դոն Սեգարի մեջ բացակայում է ներքին բախումը, կոնֆլիկտի աղբյուր է հանդիսանում հերոսին հատուկ լավատեսության և ճակատագրի անհամատեղելիությունը: Իսկ Միրանոյին հատուկ են հենց ներքին հակասությունները, որոնք, պայմանավորված լինելով արտաքին աշխարհի հետ բախմամբ, ոչ միայն չեն դառնում նրա մահվան պատճառը, այլ, ընդհակառակը, հնարավորություն են տալիս ապրելու բարդ և լեցուն կյանքով:

Ռոստանի պիեսի երկրորդ գործողության հայտնի տեսարանում դր Գիշը Միրանոյին համեմատում է Սերվանտեսի հերոսի, իսկ նրա պայքարը՝ հողմադացների դեմ Դոն Կիխոտի պայքարի հետ: Բազմաթիվ քննադատական աշխատություններում¹⁸⁸ զարգացվում և հիմնավորվում է այդ (ինչպես նաև՝ Միրանո-Ռագնո և Դոն Կիխոտ-Մանչո Պանսա գույգերի միջև) գուգահեռը: Իրոք, թե՛ Դոն Կիխոտը, թե՛ Միրանոն միայնակ երագողներ են, երկուսն էլ անմտության աստիճանի խիզախ են և անձնուրացության աստիճանի վեհանձն, երկուսն էլ չափազանց ուշ են ծնվել և ապրում են անցած ժամանակաշրջանով՝ չկարողանալով միահյուսվել, հաշտվել օտար ժամանակաշրջանի հետ, երկուսն էլ ձգտում են վերափոխել աշխարհը, ճղճիմ իրականությունը տեսնել գեղեցիկ, ներդաշնակ և արդար: Բայց ի տարբերություն Դոն Կիխոտի Միրանոն գիտակցում է, որ իր երազանքները պատրանք են ու ի գորու չէ

¹⁸⁷ Տե՛ս **Robichet J.** Littérature française. P.1972. T.2. P.180

¹⁸⁸ **Beerbohm M.** Around Theaters. London. 1953. P.75; **Marcel-Hubert F.** Rostand et Cyrano// La Nouvelle Revue pédagogique. Malonne.1967. Déc. P.224; **Vernois P.** Architecture et écritures théâtrales dans «Cyrano de Bergerac» // Travaux de linguistique et de littérature. Strasbourg. 1966. T.VI. N 2. P.111-138

հեռանալ այդ երևակայական աշխարհից: Դոն Կիխոտը չի ընկալում իրական կյանքը, որը տեսնում է իր խելագարության լույսի ներքո, այդ պատճառով էլ կոչվում է հողմադացների, գինու տակառների և փայտե տիկնիկների հետ, իսկ Սիրանոն լավ է ճանաչում իր թշնամիներին, որոնք ամեննին էլ խամաճիկներ չեն: Ինչպես Դոն Կիխոտը, Սիրանոն իր մասին միայն վերջին պահին է մտածում, բայց, ի տարբերություն իսպանացի ասպետի, նա դիպուկ հարվածներ է հասցնում իր թշնամիներին, և «*նրա ձեռքում ոչ թե ծիծաղ առաջացնող ճաքած նիզակ է, այլ դ'Արտանյանի խրոխտ սրաշեղրը*»:¹⁸⁹ Ռոստանի Սիրանոյին կարելի է համարել Դոն Կիխոտի անմահ կերպարի վերաիմաստավորում, սակայն հեղինակի նպատակն, անկասկած, ֆրանսիական ազգային կերպար ստեղծելն էր: Սիրանոն մարմնավորում է ֆրանսիական ոգին, նա քաջ է, հանդուգն, սրամիտ, նրա համար անտանելի է տգեղության պատճառով ծիծաղելի լինելը, և նա ծաղրում է ինքն իրեն՝ դառնալով իր արտաքինը կողքից դիտող հանդիսատես:

Այստեղ չեն կարող չհիշել հայ մեծ դերասան Մհեր Մկրտչյանին, որի համար Սիրանոն երազած և ամենասիրելի դերն էր: Նա էլ էր հաճախ կատակում սեփական քթի մասին. «*Դեռ մանկուց ինձ ավելի անհանգստացրել է ոչ թե այն, թե ինչու է իմ քիթն այդքան մեծ, այլ այն, թե ինչու են ուրիշների քթերն այդքան փոքր*»:¹⁹⁰ Մհեր Մկրտչյանին հաջողվել էր արտահայտել Ռոստանի պիեսի հիմնական գաղափարը. ծիծաղելի արտաքինի պատճառով աշխարհը չի տեսնում բանաստեղծի հոգին: Եվ ոչ միայն միտքն ու հանճարեղությունը, այլև սուրն է Սիրանոյին հնարավորություն տալիս հաղթանակել այդ աշխարհում:

Համաձայն կերպարների ստեղծման նեոռոմանտիկական սկզբունքների՝ Սիրանոյի կերպարը զարգացում չի ապրում, այն գործողություն առ գործողություն ավելի լայնորեն է բացահայտվում, ներկայանում նոր, հակադիր կողմերով, որոնք, սակայն, չեն հանգեցնում նրա անձի փլուզմանը: Ընդհակառակը, դրանք համադրվում են, միախառնվում, հարստացնում մեկը մյուսին՝ ստեղծելով բնավորության յուրահատուկ ամբողջականություն:

Վ.Լուկովը Սիրանոյի բնավորության հիմնական գծերից առանձնացնում է ազատասիրությունը:¹⁹¹ Նշենք, սակայն, որ Ռոստանի

¹⁸⁹ Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. 1983. С. 12

¹⁹⁰ <http://maneparayan.blogspot.am/2011/07/blog-post.html>

¹⁹¹ Луков В. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 132

հերոսն իրեն ազատ է զգում հասարակության «արտաքին» օրենքներից, բայց ենթարկվում է սեփական, «ներքին» օրենքներին՝ ասպետական վարքականոնին: Այսպիսով Ռոստանը ժխտում է մարդու լիակատար, ոչնչով չսահմանափակված լիակատար ազատությունը:

Գրաքննադատության մեջ ընդունված կարծիքի համաձայն Սիրանոն, ով հաղթող է դուրս գալիս բոլոր մենամարտերից, պարտվում է Ռոքսանայի սրտի համար մղվող պայքարում:¹⁹² Կարծում ենք, սակայն, որ այս դաժան, սեփական կրքերի դեմ մղվող պայքարում Սիրանոն նույնպես հաղթող է հանդիսանում, քանի որ ոչ միայն ներում է իր երջանիկ հակառակորդի հանդգնությունները, ոչ միայն հոգատարությամբ է վերաբերվում նրան արշավանքի ժամանակ, այլև նրան է հանձնում իր միտքը, գրիչը, սիրտը: Եվ ամենակարևորը՝ թեն շատ ուշ, բայց արժանանում է Ռոքսանայի սիրուն և մահանում է երջանիկ ժպիտով:

Անձի ռոստանյան հայեցակարգը հիմնվում է, ինչպես նշել ենք, *մարդ-հասարակություն* հարաբերությունների վրա, սակայն մարդու էությունը բացահայտվում է ոչ միայն հասարակության հավաքական կերպարի, այլև առանձին անհատների հետ հարաբերություններում: Այդ իմաստով առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Սիրանո դը Բերժերակ» պիեսի կերպարային համակարգի վերլուծությունը: Պետք է նշել, որ պիեսի հերոսների բնութագրմանը կարելի է հանդիպել բազմաթիվ ուսումնասիրություններում, ուստի մենք կփորձենք, չկրկնելով դրանցում ասվածը, քննարկել որոշ խնդիրներ:

«Սիրանո դը Բերժերակ» պիեսի կերպարների բավական մանրամասն վերլուծությունը տալիս է Ա.Միխայլովը: Նա ուսումնասիրում է բոլոր հերոսների բնավորությունները և իրավացիորեն նկատում, որ դրանց զարգացումը մեծապես պայմանավորված է Սիրանոյի ազդեցությամբ:¹⁹³

Ռոստանի պիեսի հիմնական գաղափարներից մեկն իրականության մեջ երազանքը տեսնելն է: Այն համընկնում է Սիրանոյի սկզբնական դիրքորոշման հետ՝ լինել, ինչպիսին որ կաս: Այսպիսով, «Սիրանո դը Բերժերակում» կրկին ծագում է *երազանքի և իրականության սինթեզը*:

Այսպիսով՝ ուսումնասիրելով Ռոստանի «Սիրանո դը Բերժերակի» *կառուցվածքը, քրոնոտոպը, անձի հեղինակային հայեցակարգը*, կարելի է եզրակացնել, որ այս պիեսին հատուկ է տեղի միասնության խախտումը,

¹⁹² Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М.1983. С.12

¹⁹³ Նույն տեղում, էջ13

իրական, սահմանափակ տարածությունը որպես ողջ աշխարհի մոդել ներկայացնելը, *էրազմանքի և իրականության սինթեզը*, մարդու և միջավայրի միաժամանակ *կապվածությունն ու հակադրությունը*, կերպարների ստեղծման գլխավոր միջոց է դառնում անհատի *քննադին հասկությունների միավորումը*: «Միրանո դը Բերժերակ» պիեսում հայտնվում է *«պանաշը»* որպես կերպարի *«հին»* հերոսությունը *«նորից»* տարբերող չափանիշ և նեոռոմանտիկական հերոսի հայեցակարգի կարևոր բաղկացուցիչ մաս:

Татевик Тангян

ОТРАЖЕНИЕ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В ПЬЕСЕ ЭДМОНА РОСТАНА «СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК»

Проведенный в статье анализ особенностей жанра, композиции, хронотопа, авторской концепции личности в героической комедии Э.Ростана «Сирано де Бержерак» позволяет выявить такие черты неоромантической эстетики как синтез мечты и действительности, противопоставление и, одновременно, взаимосвязь личности и среды, сочетание противоположных черт в образе героев, «панаш» как форма героического поведения в современных условиях.

Tatevik Tangyan

REFLECTION OF NEO-ROMANTIC AESTHETICS IN "CYRANO DE BERGERAC" BY EDMOND ROSTAND

The analysis of genre, composition, chronotope as well as the author's concept of personality in the heroic comedy "Cyrano de Bergerac" by E.Rostand reveals such features of Neo-Romantic aesthetics as synthesis of dream and reality, opposition and, at the same time, relationship between the individual and the environment, combination of characters' opposite features, "Panache" as a form of heroic behavior in modern conditions.

**ԱՆՏԻԿ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ԱՄՆ-Ի ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՈՒՄ**

Հիմնադրանք՝ ԱՄՆ-ի մշակույթ, անտիկ մշակույթ, Հռոմեական հանրապետության պետական կարգ

Անտիկ մշակույթի ուսումնասիրությունն ու յուրացումը կարևոր դեր են խաղացել ամերիկյան մշակույթի ձևավորման գործընթացում: Այդ մասին բարձրաձայնում են հենց իրենք՝ ամերիկացիները: Քերոլայն Ուինթերերն իր գրքում, որը քննարկում է ԱՄՆ-ի ինտելեկտուալ կյանքի վրա Հին Հունաստանի և Հին Հռոմի մշակույթների ազդեցությունը, նշում է, որ անտիկ աշխարհի մշակութային ժառանգությունը կարևոր դեր է խաղում ամերիկյան աշխարհայացքի, ազգային գիտակցության, պետականության ձևավորման գործում. «Բոլոր մյուս՝ անգամ ոչ այդքան հեռու ժամանակներում գոյություն ունեցող, բայց ներկայումս մեռած քաղաքակրթությունները մեզ այժմ օտար ու անհասկանալի են թվում, սակայն երբ խոսք է գնում հին հռոմեացիների մասին, մեզ շատ հեշտ է նրանց պատկերացնել մեր ժամանակակիցների դերում»¹⁹⁴: Հենց հին հռոմեացիներից է ժամանակակից աշխարհը, այդ թվում և ԱՄՆ-ն, ժառանգել հիմնական իրավական սահմանակարգերն ու քաղաքականությունը: Ուշագրավ է, որ անգամ ամերիկյան երկաթուղու պատմաբան համար սահմանված չափանիշը՝ 4 ֆութ և 8,5 դյույմ, առաջացել է հինհռոմեական մարտակառքերի չափանիշից¹⁹⁵:

Հայտնի է, որ դեռևս 1620 թ. կրոնական դավանափոխների մի խումբ, որոնց այժմ ընդունված է անվանել «ուխտավոր հայրեր», Մասաչուսեթս նահանգում հիմնեց Փլիմութ անունով անգլիական գաղութը: Այդ գաղութի մասին մեզ հասած առաջին տեղեկությունների համար աղբյուր է ծառայում «Փլիմութում վերաբնակեցնելու պատմությունը» գիրքը՝ գրված երկրորդ

¹⁹⁴ **Winterer C.** Victorian Antigone: Classicism and Women's Education in America, 1840-1900. American Quarterly. Volume I. N1, March 2001, Pp. 70-93.

¹⁹⁵ Այդ չափանիշը գործառության մեջ է եղել Անգլիայում: Ինչպես հայտնի է, ամերիկյան երկաթուղիները կառուցվել են անգլիացի առաջին տարագիրների կողմից, մինչդեռ Անգլիայում առաջին միջքաղաքային ուղիները կառուցվել են հռոմեացի լեգիոնականների կողմից:

նահանգապետ Ու.Բրեդֆորդի կողմից: Մասաչուսեթս ժամանած անգլիացի պուրիտանները նպատակ ունեին այստեղ իրենց կյանքը կառուցել համաձայն աստվածաշնչյան կանոնների: Մակայն 17-րդ դարի վերջում պուրիտանական աստվածապետությունը սկսեց զիջել դիրքերը, և, հետևաբար, Աստվածաշունչը հետզհետե սկսեց կորցնել իր կարևորությունը: 1675թ. լույս տեսավ Բ.Թոմփսոնի «Նոր Անգլիայի ճգնաժամը» գիրքը, որտեղ առաջին անգամ հայտնվում են անտիկ աշխարհի բազմաթիվ վկայակոչումներ:

Ամերիկացիները տարբեր ոլորտներում իրենց անտիկ աշխարհի ժառանգորդներ են համարում: Իր աշխատություններից մեկում, որը վերնագրված է «Ամերիկայի պարտքը Հունաստանին և Քրիստոնեությանը» (America's Debt to Greece and Christianity), ամերիկացի գիտնական Թոմաս Ֆլեմինգն ապացուցում է, որ իր երկիրը ձևավորվել է մի կոմից՝ քրիստոնեության, մյուս կողմից՝ անտիկ մշակույթի անմիջական ազդեցության ներքո: Այնպես, ինչպես եկեղեցական հայրերը ժամանակին քրիստոնեությունը պաշտպանելու նպատակով դիմում էին անտիկ փիլիսոփայությանը, մշակույթին և գրականությանը, այդպես էլ ամերիկյան առաջին վերաբնակներն անտիկ աշխարհի օրինակով մի ազգ ստեղծեցին՝ իրականացնելով այն ամենը, ինչ ժամանակին կանխատեսել և ինչի մասին գրել էին հին հույներն ու հռոմեացիները, և ինչը այդպես էլ մինչև վերջ չէին հասցրել իրականացնել: Ձևակերպելով ապագա ժողովրդավարության սկզբունքները՝ ամերիկյան սահմանադրության հեղինակները դիմել են, առաջին հերթին, հին հռոմեացիներին: Քաղաքականության և քաղաքացիական իրավունքի ասպարեզներում ամերիկացիների համար Հռոմը մշտապես ծառայել և այժմ էլ շարունակում է ծառայել որպես չափօրինակ: Այսպես, օրինակ, Վեսթ-Փոյնթում մինչ օրս ուսուցանվում է հռոմեացիների ռազմական պատմությունը, ինչը պարտավոր է իմանալ յուրաքանչյուր շրջանավարտ: Այդ փաստը հերթական անգամ վկայում է այն մասին, որ ԱՄՆ-ի՝ որպես պետական կառույցի ստեղծման համար առաջին իսկ պահից օրինակ է ծառայել Հռոմեական հանրապետության պետական կարգը: Ըստ էության, դա եղել է Նոր ժամանակներում անտիկ գաղափարի վերակենդանացման ակնհայտ փորձ: Ամերիկացիները միտումնաբար վերակառուցել են Հռոմեական պետության հիմնական սկզբունքները: Առաջին հերթին, ինչպես արդեն վերը նշեցինք, այդ ամենը վերաբերում է ԱՄՆ-ի քաղաքական մշակույթին, որտեղ ակնհայտ է հինհռոմեական խորհրդանիշների գերիշխանությունը: Ամերիկյան առաջին վերաբնակներն այնքան են կարևորել հռոմեական ժառանգությունը, որ այն հսկայական

ազդեցություն ունեցավ նորաստեղծ պետության քաղաքական խորհրդանշական համակարգի վրա: Դեռևս Ջորջ Վաշինգթոնը՝ ԱՄՆ-ի առաջին նախագահը, գտնում էր, որ քանի որ ամերիկյան նահանգները միավորվում են հանուն ամերիկացիների բարօրության, ապա նորընտիր կառավարությունը պետք է լինի «ժողովրդի հետ, ժողովրդի համար ու ժողովրդի միջից»¹⁹⁶: Այսպիսով, ԱՄՆ-ի իշխանության տիպը համարվում է դեմոկրատիան՝ ժողովրդի իշխանությունը, որի գաղափարը ևս գալիս է անտիկ դարաշրջանից: Երկրի քաղաքական կառուցվածքը՝ նահանգների ինքնավարությունն ու կենտրոնական իշխանության գերակայությունը, ևս փոխառված է անտիկ դարաշրջանից: Ամերիկյան կարևորագույն հիմնարկությունները կոչվում են Հին Հռոմի քաղաքական կառույցների անուններով՝ Սենատ, Կապիտոլիում: Առ այսօր սենատորների ընտրության սկզբունքները մնում են նույնը. յուրաքանչյուր նահանգ երկու ներկայացուցիչ ունի պետության գլխավոր օրենսդիր մարմնում՝ Սենատում, և մի քանիսը՝ Ներկայացուցիչների պալատում, որոնք ընտրվում են քվեարկությամբ:

Ամերիկյան բազմաթիվ նշանաբաններ ու քաղաքական սկզբունքներ կրում են անտիկ մշակույթի ազդեցությունը. ինչպես քաղաքագետ Ջոել Մարկն է վկայում. «Ամերիկյան քաղաքականության մեջ առաջնային է հակառակորդների հանդեպ ունեցած հարգանքը, իշխանության խաղաղ փոխանցումը և արժանապատվորեն պարտվելը, սակայն սեփական համոզմունքների համար ամբողջ ուժով ու ազնվորեն պայքարելուց հետո միայն»¹⁹⁷:

Ուշագրավ է ԱՄՆ-ի կարևորագույն խորհրդանիշներից մեկի՝ ամերիկյան զինանշանի, ինչպես նաև պետական մեծ կնիքի ստեղծման պատմությունը, որտեղ նույնպես պարզորոշ արտահայտված է հռոմեական պետության գաղափարը: Ինչպես հայտնի է, 1776 թ-ի հուլիսի 4-ին, այսինքն՝ այն օրը, երբ ամերիկյան կոնգրեսը հավանություն տվեց Անկախության հռչակագրին, ազգային կոմիտեին, որի կազմի մեջ էին մտնում Բենջամեն Ֆրանքլինը, Ջոն Ադամսը և Թոմաս Ջեֆերսոնը, հանձնարարվեց մշակել Միացյալ Նահանգների Պետական մեծ կնիքի նախագիծը: Երբ կոմիտեի անդամները կոնգրեսի քննարկմանն առաջարկեցին իրենց աշխատանքի արդյունքները, պարզվեց, որ ինչպես Ֆրանքլինը, այնպես էլ Ջեֆերսոնը

¹⁹⁶ **Pious R. M.** Article on Democracy. Microsoft Encarta Online Encyclopedia. 2000. P.69

¹⁹⁷ <http://www.worldmagblog.com/blog/archives/018816.html>

իրենց նախագծերում օգտագործել են պյուժեներ Հին Կտակարանից¹⁹⁸, մինչդեռ Ջոն Ադամսը դիմել էր անտիկ պյուժեին. նրա նախագծի վրա պատկերված էր մահակի վրա կռթնած Հերակլեսը: Մի կողմից պատկերված էր Առաքինությունը, որը խորդուբորդ ճանապարհներով պատրաստ էր ուղեկցել նրան դեպի բարձունք, մյուս կողմից՝ Ծուլությունը, որը փորձում էր գայթակղել հերոսին՝ նրա առջև բացելով կանաչ ճանապարհ՝ սփռված բազում ծաղիկներով: Սակայն առաջարկված նախագծերից ոչ մեկը կոնգրեսի կողմից չընդունվեց, և գործը ժամանակավորապես հետաձգվեց՝ հեղափոխական լարված իրադարձությունների պատճառով: Եվ միայն Յորքթաունի ճակատամարտից հետո (1781 թ. հոկտեմբեր) այն նոր ընթացք ստացավ, իսկ 1782թ. հունիսի 20-ին Կոնգրեսը հավանություն տվեց նոր Պետական կնիքին, որի հեղինակն էր Չարլզ Թոմսոնը: Կնիքի վրա պատկերված է սպիտակագլուխ արծիվ. նրա կրծքին պատկերված է վահան՝ տասներեք կարմիր և սպիտակ գծերով, ինչը խորհրդանշում է ԱՄՆ-ի նախնական տասներեք նահանգները: Եվ այստեղ կրկին արտահայտված է կապը Հին Հռոմի հետ: Ինչպես հայտնի է, արծիվը պատկերված է եղել հռոմեական գորահրամանատարների գավազանների՝ որպես առաջնության, իշխանության խորհրդանիշ: Ավելի ուշ արծիվը դարձել է զուտ կայսերական նշան, գերագույն իշխանության խորհրդանիշ: Այդ իսկ պատճառով արծիվը հռոմեական օրենսդրության մեջ ստացավ պաշտոնական անվանում՝ «հռոմեական թռչուն» (*avis Romana*): Ամերիկյան կնիքի վրա պատկերված արծիվը մի թաթի մագիլներում սեղմում է ձիթենու ճյուղը՝ որպես խաղաղության խորհրդանիշ, իսկ մյուսում՝ նետեր՝ որպես պատերազմի նշան, կոցին՝ ժապավեն, որի վրա լատիներենով գրված է ԱՄՆ-ի նշանաբանը՝ *E pluribus unum* (Բազմությունից՝ միասնականություն), ինչը կրկին խորհրդանշական է: Այդ նույն ոգով է արված նաև կնիքի ռևերսը. այստեղ ևս առկա է լատիներեն լեզվով երկու նշանաբան: Նշանաբաններից մեկը՝ *Annuit coeptis* (Նա օրհնում է մեր ձեռնարկումը), փոխառված է Վերգիլիուսի «Էնեականից», երկրորդը՝ «*Incipit novus ordo saeculorum*» (Սկսվում է ժամանակների նոր կարգ), նույնպես Վերգիլիուսից է, բայց այս անգամ՝ «Բուկոլիկներից», որոնք պարունակում են մարգարեություն Ոսկե դարի սկզբում Աստծո զավակի

¹⁹⁸ Ֆրանսիայի նախագծի վրա պատկերված էր Մովսեսը՝ ծովեզրին կանգնած: Նա, կարծես, ձեռքի շարժումով հրամայում է ծովին կլանել իսրայելցիներին հետապնդող փարավոնին, որ նստած է իր կառքում՝ թագը գլխին և թուրը՝ ձեռքին: Ջեֆերսոնի նախագծում պատկերված էին անապատում թափառող իսրայելցիները:

ծննդյան մասին: Այսպիսով, ինչպես համոզվեցինք, ԱՄՆ-ի պետական կնիքը նույնպես կրում է անտիկ դարաշրջանի ազդեցությունը: Հատկանշական է ամերիկացիների՝ հենց հռոմեական ավանդույթին դիմելը, ինչը, մեր համոզմամբ, հերթական անգամ հաստատում է այն կայքը, որ գույություն ունի ամերիկյան քաղաքացիական կրոնի և նրա անտիկ նախատիպի միջև:

Հռոմեական խորհրդանիշների համակարգին դիմելն ամերիկացի պատմաբան Օ'Բրայենը բացատրում է հետևյալ կերպ. «Ընտրյալ ազգի» խորհրդանիշների համակարգը միշտ էլ թույլ կողմեր է ունեցել: Որպես ապացույց նա բերում է Հին Կտակարանից որոշ օրինակներ, երբ իսրայելցիները ստիպված են եղել պատիժ կրել իրենց սխալների համար: Այլ բան է Հին Հռոմը, որտեղ որևէ մեկը թույլ տված սխալների ու մեղքերի պատճառով երբեք այլ ազգերի կողմից պատժի չի ենթարկվել¹⁹⁹:

Հին հռոմեացիների քաղաքական փորձը ամերիկացիների առաջին սերնդին ներկայանում էր որպես «ինքնավարությանը ձգտող ազատ մարդկանց ազնվագույն նվաճում»²⁰⁰: Ինչպես գրում է Յեյլի համալսարանի պրոֆեսոր, պատմաբան Յարոսլավ Պելիկանը, Հռոմի պատմությունը որպես դասագիրք է ծառայել ամերիկյան առաջին վերաբնակների համար, որին նրանք դիմում էին «իրադարձությունների ընթացքի, ազատության և բռնակալության զարգացման»²⁰¹ մասին տեղեկություններ քաղելու նպատակով: Այստեղից էլ առաջացել է Pax Americana (Ամերիկյան հաշտություն) հասկացությունը՝ որպես հռոմեական Pax Romana-ի շարունակություն:

Մանրամասն վերլուծության ենթարկելով ԱՄՆ Սահմանադրության և Անխախտության հռչակագրի հեղինակների կողմից առաջ քաշած նշանաբանները, ինչպես նաև օգտագործված տարբեր տեսակի խորհրդանիշները՝ Ջիմ Փեյզանը 2005թ. լույս տեսած իր հոդվածում, որը վերնագրված է «Միացյալ Նահանգներ. հեթանոսության վրա հիմնված երկիր» (United States, A Country Founded on Paganism), հերթական անգամ ապացուցում է, որ իր երկրի արմատները պետք է փնտրել հեթանոսության մեջ: Որպես իր խոսքերի ապացույց հոդվածի հեղինակը մի շարք փաստեր է բերում, օրինակ՝ ամերիկյան առաջին մետաղադրամներին հեթանոսական աստվածների, ինչպես նաև քաղաքական գործիչների նկարների

¹⁹⁹ **O'Brien C.** God Land. Efections on Religion and Nationalism. Harvard University Press. 1988. P. 62-63.

²⁰⁰ **Плезингер-мл А.** Циклы американской истории. М. 1992. С. 120

²⁰¹ **Pelikan J.** The Lessons of History // The Nature of Human Society. Philadelphia. 1977. P.35.

պատկերումը²⁰², ԱՄՆ-ի նախահայրերից ոմանց գերեզմանաքարերին լատինական տապանագրերի առկայությունը և այլն:

Քննելով ԱՄՆ-ի մշակութային կյանքի պատմությունը՝ կրկին ակնհայտորեն կարող ենք տեսնել անտիկ ավանդույթների կնիքը, որն առանձնապես ցայտուն է երևում արվեստի՝ առաջին հերթին, ճարտարապետության ոլորտում: Անտիկ կառույցները որոշ չափով արտացոլել են պետական կարգի մասին հին հույների և հռոմեացիների պատկերացումները: Անտիկ ոճին բնորոշ պարզությունն ու համաչափությունը հարմար գտնվեցին ժողովրդավարական իդեալներ քարոզող ամերիկացիների համար:

Հունական և հռոմեական անտիկ ճարտարապետության ազդեցության տակ 18-րդ դարի վերջին և 19-րդ դարի սկզբին հաստատվում է դասական ոճի ամերիկյան ազգային տարբերակը: Այդ ոճի առաջին կառույցների հեղինակներն էին ճարտարապետներ Ջոն Էրիսը և Փիթեր Հարիսոնը: Նրանց ավանդույթը շարունակելով և զարգացնելով՝ ժամանակի ականավոր ճարտարապետները կառուցել են ներկայիս ԱՄՆ-ի ամենահայտնի վարչական ու գործավարական շենքերը՝ Սպիտակ Տունը Վաշինգթոնում (1792, ճարտ. Ջ. Հոբան), Նյու Յորքի Հին քաղաքապետարանը (1812), Վաշինգթոնի Կապիտոլիումը²⁰³ (ճարտ. Ու. Թորնթոն, Բ. Լաթոբր, Չ. Բալֆինչ, Թ. Ուոլթեր և ուրիշներ), Ֆիլադելֆիայում Փենսիլվանիայի բանկը (1799, ճարտ. Բ. Լաթոբր), ԱՄՆ-ի բանկը (ճարտ. Ու. Սթրիքլենդ), Նյու Յորքի Բորսան (ճարտ. Ի. Ռոջերս) և այլն: Հարկ է նշել, որ այս ոճով էր ստեղծագործում նաև քաղաքական գործիչ, լուսավորիչ, ԱՄՆ-ի երրորդ նախագահ, ճարտարապետ Թոմաս Ջեֆերսոնը (Մոնտիչելլիի առանձնատունը և համալսարանական համալիրը Շարլոթսվիլում, Կապիտոլիումը Ռիչմոնդում):

Վաշինգթոնի Գերագույն դատարանի շենքի կենտրոնական մասը նույնպես նախագծված է հռոմեական տաճարների օրինակով: Սպիտակ մարմարով երեսապատված շենքը և նրա առաջ վեր խոյացող սյուները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ հինհռոմեական շինությունների նմանակում²⁰⁴: ԱՄՆ-ի

²⁰²Օրինակ, 10-ցենտանոց մետաղադրամի վրա պատկերված է եղել Մերկուրի աստվածը, իսկ 1 դոլարանոց արժեթղթի վրա՝ հռոմեական Վեսպասիանոս կայսրը:

²⁰³«Կապիտոլիում» բառը նույնպես փոխառված է հռոմեացիներից: Ինչպես հայտնի է, հռոմեական Կապիտոլիումը՝ Յուպիտեր աստծուն նվիրված տաճարը, կառուցվել է Կապիտոլիում բլրի վրա:

²⁰⁴ Հայտնի է որ Օգոստոս կայսեր օրոք Հռոմը «աղյուսաշեն» քաղաքից վերածվեց «մարմարե» քաղաքի:

մեծ թվով հուշարձանների նախագծերի հիմքում նույնպես ընկած է անտիկ ոճը: Այսպես, օրինակ, Նյու Յորք Միթիում գտնվող Վաշինգթոնի հրապարակի կամարը (Washington Square Arch), մասնագետների կարծիքով, ակնհայտորեն վերարտադրում է հռոմեական հաղթականարների ավանդույթը, Ջորջ Վաշինգթոնի հուշարձանը իր ոճով նմանակում է Տրայանոսի Սյունը, իսկ ԱՄՆ-ի Երկրորդ Բանկի շինությունը և Աբրահամ Լինքոլնի մարմարե հուշարձանը կառուցված են հունական Պարթենոնի օրինակով:

Ամերիկացիները լայնորեն օգտագործել են հին հույների ու հռոմեացիների փորձը նաև իրենց երկրի կրթական համակարգը կառուցելիս՝ հաճախ դիմելով ոչ միայն պատմական անձանց, այլ նաև այս կամ այն անտիկ հեղինակների հերոսների կերպարներին: Այսպես, օրինակ, պարզվում է, որ Սոֆոկլեսի ողբերգության հերոսուհու՝ Անտիգոնեի կերպարը ժամանակին ամերիկյան կնոջ համար իդեալ է համարվել և նույնիսկ որոշ չափով նպաստել է կանանց կրթության զարգացմանը: Ինչպես նշում է Քերոլայն Ուինթերերը²⁰⁵, ամերիկյան կանանց կրթության զարգացման ուսումնասիրությանը նվիրված իր հետազոտության մեջ, հինհունական ողբերգության հերոսուհու անունը հայտնի է դարձել ամերիկացիներին 1840թ.: Հիշեցնենք, որ հենց այդ ժամանակաշրջանում ամերիկացիներն անդրադարձան կանանց կրթական համակարգում արմատական փոփոխություններ կատարելու հարցին՝ բոլորի համար պարտադիր դարձնելով անտիկ մշակույթի և գրականության ուսումնասիրությունը: Հետաքրքրությունն անտիկ ողբերգության հերոսուհու նկատմամբ չի կորել նույնիսկ 20-րդ դարում: Ինչպես ավելացնում է Ք.Ուինթերերը, «Անտիգոնեն» դարձել է ամերիկյան ուսանողության կողմից ամենահաճախ բեմականացվող թատերգություններից մեկը:

Անտիկ մշակույթի և գրականության ուսումնասիրությունն առ այսօր հանդիսանում է ամերիկյան կրթական հաստատությունների ուսումնական ծրագրերի անբաժան մասը: Համընդհանուր պատկերացմամբ՝ դասական մշակույթի իմացությունը հիմք է տալիս ընթացիկ քաղաքական ու մշակութային իրադարձությունները հասկանալու համար: Թոմաս Ֆլեմինգը գրում է. «Եվրոպայի ու ԱՄՆ-ի քաղաքակրթությունը Հին Հունաստանի ու Հին Հռոմի ժառանգությունն է, իսկ այդ մեծ քաղաքակրթությունների պատմության ու գրականության ուսումնասիրությունը՝ լուրջ կրթության

²⁰⁵ **Winterer C.** Victorian Antigone: Classicism and Women's Education in America, 1840-1900. American Quarterly. Volume I. N1, March 2001, Pp. 70-93.

հիմքը»²⁰⁶: Նշենք, որ այսօր ԱՄՆ-ն միակ երկիրն է աշխարհում, որտեղ չափազանց մեծ կարևորություն է տրվում լատիներենի ուսուցմանը: Ջիլբերթ Լոուրը գրում է, որ բոլոր ուսանողները, անկախ իրենց ընտրած մասնագիտությունից, պետք է ուսումնասիրեն անտիկ մշակույթն ու լեզուն, մասնավորապես, լատիներենը, «որպեսզի հասկանան սեփական՝ ամերիկյան մշակույթն ու իրենց տեղը ժամանակակից աշխարհի խայտաբղետ խճնկարի մեջ»²⁰⁷: 1979-ին Նախագահական հանձնաժողովը նպատակ ուներ կազմել այնպիսի ուսումնական ծրագիր, որը երեխաներին «կտեղեկացնի այլ մշակույթների ու արժեքների հարաբերակցության մասին, կսովորեցնի գնահատել ազգերի նմանություններն ու հարգել նրանց տարբերությունները»: Դրան հաջորդեց Հումանիտար գիտությունների հանձնաժողովի հիմնադրումը, որը 1980-ի հաշվետվության մեջ, հիմնավորելով միջնակարգ դպրոցներում դասական մշակույթի դասերի նպատակայնությունը, նշում էր, որ դա մի միջոց է աշակերտներին ներկայացնելու «հին ժամանակներում սղամարդկանց ու կանանց առաջնորդող իդեալները», նրանց սովորեցնելու «ընտրել իրենց արժեքները՝ առանց մեքենայնորեն կարծելու, որ ներկա իրականությունը իր օրինակը չունի անցյալում»²⁰⁸:

Соня Апресова

РОЛЬ АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В данной статье исследуются роль и значение античности в формировании американской государственности, культуры, системы образования, выявляются некоторые закономерности обращения американцев к античному миру, анализируются его причины.

Sonya Apresova

THE ROLE OF THE ANCIENT HERITAGE IN THE PROCESS OF FORMATION OF AMERICAN CULTURE

The article studies the role and significance of Greek and Roman Antiquity in the process of formation of the American State system, culture, education system. It also reveals some common patterns according to which Americans referred to the ancient heritage.

²⁰⁶ <http://www.groceryreport.com/Religion.htm>

²⁰⁷ <http://w/www.txclassics.org/greekarticles2.htm>

²⁰⁸ <http://www.txclassics.org/greekarticles2.htm>

**Ջ.Դ.ՍԵԼԻՆՋԵՐԻ «ԻՆԸ ՊԱՏՄՎԱԾՔ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՈՒՄ
ԸՆԴԳՐԿՎԱԾ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐԻ ԳԼԽԱՎՈՐ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ
ՆԵՐԱՇԽԱՐՀԸ ԵՎ ԴՐԱ ՎԵՐՍՏԵՂՈՒՄԸ
ԹԻՐԱՆ ԼԵԶՈՒՆԵՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ Ջ.Դ.Սելինջեր, «Ինը պատմվածք», գեղարվեստական թարգմանություն, գրական հերոսի ներաշխարհ, ռճական միջոցներ, համարժեք թարգմանություն

Ջ.Դ.Սելինջերը XX-րդ դարի «նյույորքյան» գրական դպրոցի վառ ներկայացուցիչներից է, ԱՄՆ նոր գրական պատմության ամենահայտնի և թերևս ամենախորհրդավոր գրողը, ում ստեղծագործություններն առանձնանում են իրենց յուրօրինակությամբ: 1950-1960-ական թվականներին բազում ընթերցողների համար Ջ.Դ.Սելինջերը վերածվեց յուրահատուկ կուռքի, ում ստեղծագործությունները շրջադարձային դեր էին խաղում տարբեր սերունդների ներկայացուցիչների համար: 1951 թ-ին տպագրելով «The Catcher in the Rye» ստեղծագործությունը՝ Սելինջերն իր ուրույն ստեղծ գրադեցրեց համաշխարհային գրականության մեջ, իսկ 1953 թ-ին «Nine stories» բացառիկ ժողովածուի տպագրությամբ ի սկզբանե մեծ շփոթություն առաջացրեց գրաքննադատների և ընթերցողների շրջանում՝ պայմանավորված պատմվածքների խորը ենթատեքստով, հարուստ ներակայմամբ, ինչպես նաև բարդ հոգեբանական կերպարներով:

Սելինջերի «Ինը պատմվածք» ժողովածուում ներառված պատմվածքները նրա ստեղծագործական կյանքի ինը գոհարներն են, որոնք առանձնանում են իրենց խորհրդավորությամբ, հակիրճ շարադրանքով, ավարտունությամբ և հուզականությամբ: Սելինջերյան անկեղծ շարադրանքը անգուգական հմայք է հաղորդում պատմվածքներին և ընթերցողի մոտ ստեղծում այնպիսի զգացողություն, ասես հեղինակը պատմում է ընթերցողին վաղուց ծանոթ, արդեն հարազատ դարձած հերոսների մասին: Ջ.Դ.Սելինջերի «Ինը պատմվածք» ժողովածուն մինչ օրս տարբեր գրաքննադատներ տարբեր կերպ են մեկնաբանում: Մի շարք գրականագետներ հաճախ յուրաքանչյուր պատմվածքում փնտրում են փիլիսոփայական-կրոնական «Մախաբխարատի» ուսմունքի սկզբունքները՝

համարելով, որ պատմվածքներից յուրաքանչյուրն ըստ հերթականության մարդու ներաշխարհի դրսևորման իրական բանալին է, իսկ մյուսները կարծում են, որ միավորելով ինը պատմվածք մեկ ժողովածուում՝ Մելինջերը ստեղծել է անհատի հուզական, հոգեբանական, հոգևոր աշխարհը՝ արտացոլելով մարդկային տրամադրությունները, հուզումները, ապրումներն ու կրքերը՝ առաջնորդվելով ավանդական հնդկական պոեզիայի «դիվանի-ռասա» հայեցակարգով²⁰⁹:

«Ինը պատմվածք» ժողովածուի պարզ, բայց միաժամանակ միանշանակ մեկնաբանություն չունեցող անվանումը, ժողովածուի համար որպես մակագիր ծառայող ճապոնացի պոետ, նկարիչ և քարոզիչ Խակուիճա Օսեի խոսքերը (We know the sound of two hands clapping. But what is the sound of one hand clapping?) և ոչ պակաս հետաքրքիր ու խորհրդավոր պատմվածքները, վերջիններիս գաղտնագերծման բանալու փնտրտուքները տարբեր հայեցակարգերում և ուսմունքներում, գրավեցին ոչ միայն բազմաթիվ գրողների, լեզվաբանների և փիլիսոփաների ուշադրությունը, այլ հայտնվեցին նաև թարգմանիչների ուշադրության կենտրոնում, որոնք մինչ օրս ձգտում են համարժեքորեն վերստեղծել պատմվածքները թիրախ լեզուներում:

Գեղարվեստական թարգմանությունը եղել և մնում է յուրաքանչյուր ազգի, լեզվի կրողների, նրանց կենսակերպի, ավանդույթների, աշխարհայացքի, ներաշխարհի, ընդհանրապես մարդկային քաղաքակրթության և վերջինիս առանձնահատկությունների արտացոլման աղբյուր: Գեղարվեստական թարգմանությունը ոչ միայն սոցիալական և պատմամշակութային ահեղի դեր է կատարում, այլև առանց դրա առհասարակ անհնար է պատկերացնել ողջ քաղաքակրթությունը, միջազգային հաղորդակցությունը, որը հոգևոր արժեքների փոխանակման արդյունքում տարբեր ժողովուրդների մշակույթների փոխադարձ հարստացման աղբյուրն է: Գեղարվեստական թարգմանության հիմնական նպատակը որոշակի լեզվի կրողներին տվյալ հեղինակի ստեղծագործությունների, տվյալ ազգի մշակութային առանձնահատկությունների հետ ծանոթացնելն է²¹⁰:

²⁰⁹ Галинская И.Л. Загадки известных книг: Из истории мировой культуры. М.: Наука, 1986, с. 10-25

²¹⁰ Орлов, И. Б.: Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления: -М., Изд. дом Гос. Ун-та – Высшей школы экономики, 2008; с. 45-56

Հակադրվելով մյուս թարգմանության տեսակներին իր գեղարվեստական-գեղագիտական գործառնությամբ՝ գեղարվեստական թարգմանությունը թարգմանչին առաջադրում է խրթին խնդիրներ՝ պայմանավորված ոչ միայն լեզվական միավորների, ոճական միջոցների բնույթով, այլև տվյալ ստեղծագործության հերոսների բարդ հոգեբանական ներաշխարհով, անձնային առանձնահատկություններով: Սույն հոդվածի ուսումնասիրության առարկան Ջ.Դ.Մելինջերի «Ինը պատվածք» ժողովածուում ընդգրկված պատվածքների ("A Perfect Day for Bananafish", "Uncle Wiggily in Connecticut", "Just Before the War with the Eskimos", "The Laughing Man", "Down at the Dinghy", "For Esmé – with Love and Squalor", "Pretty Mouth and Green My Eyes", "De Daumier-Smith's Blue Period", "Teddy") գլխավոր հերոսների ներաշխարհն է և դրա վերստեղծումը թիրախ լեզուներում:

Յուրաքանչյուր թարգմանության հաջողվածությունն գնահատվում է թարգմանվածքի համարժեքության աստիճանով, իսկ գեղարվեստական ստեղծագործության թարգմանությամբ զբաղվող թարգմանչի խնդիրն է ստեղծել գեղագիտական-գեղարվեստական, իմաստային, շարահյուսական, ոճական, հնչյունային առումով բնագրին համարժեք տեքստային համակարգ: Համարժեքության ապահովման կարևորագույն և արդիական խնդիրներից է գեղարվեստական ստեղծագործության հերոսի հոգեբանության և ներաշխարհի ճիշտ վերստեղծումը: Գեղարվեստական ստեղծագործության կերպարը ստեղծվում է մի շարք ոճական և պատկերավոր միջոցների կիրառմամբ, այն միաժամանակ և ընդհանրացված, և կոնկրետ կերպար է, որը ստեղծվում է արտաքին տվյալների, հագուստի, դրանց հետ կապված այլ տարրերի, ինչպես նաև խոսքային առանձնահատկությունների, կերպարի մտքերի, զգացմունքների, զգացողությունների, նկարագրության միջոցով²¹¹:

Գեղարվեստական ստեղծագործություն թարգմանելիս թարգմանչի խնդիրն է ճշգրիտ վերլուծել գրական կերպարը, վերջինիս բնութագրող առանձնահատկությունները: Գեղարվեստական ստեղծագործության կերպարն անմիջականորեն և անքակտելիորեն կապված է տվյալ ստեղծագործության հեղինակի, վերջինիս կյանքի, անհատականության հետ, որը հաճախ որպես բանալի է ծառայում տվյալ ստեղծագործության, կերպարի առանձնահատկությունների բացահայտման, հոգեբանության,

²¹¹ Николаев А. И.: Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. с. 21-30

մտածելակերպի վերլուծության և ստեղծագործության ամբողջական իմաստի, հեղինակային գաղափարական հայեցակարգի ըմբռնման համար: Իր հարցազրույցներից մեկի ժամանակ Ջ.Դ. Մելինջերը նշել է, որ գրականության մեջ տեղ չկա հեղինակի կյանքում տեղի ունեցող իրադարձությունների համար, հեղինակի ստեղծագործություններում արտացոլվում են միայն այն իրադարձությունները, որոնցում իսկապես դրսևորվում է տվյալ հեղինակի անհատականությունը²¹²: Անկասկած, հեղինակի անհատականության կնիքի շնորհիվ այս կամ այն ստեղծագործությունը դառնում է անկրկնելի և այդ առումով բացառիկ:

Տեսականորեն յուրաքանչյուր հեղինակի ստեղծագործություն իր ինքնանկարն է, ցանկացած կերպարում՝ ինքը՝ հեղինակը: Կարելի է պայմանականորեն ենթադրել, որ Ջ. Դ. Մելինջերի հերոսները հեղինակի արտացոլանքն են, սակայն Մելինջերը համաշխարհային գրականության այն հեղինակներից է, որոնք մինչ օրս շարունակում են «հանելուկ» մնալ ընթերցողների համար: Թերևս Մելինջերի՝ անձնային հատկանիշների, բնավորության գծերի մասին տվյալների սակավությամբ պայմանավորված՝ անհնար է իրականացնել վերջինիս ստեղծագործությունների այնպիսի բազմակողմանի վերլուծություն, որի արդյունքում ստեղծագործության գրական կերպարի մասին ամբողջական և ավարտուն պատկերացում կստեղծվի: Ընթերցողի՝ Մելինջերի մասին պատկերացումը ստեղծվում է միայն նրա կյանքի «ուրվագծերի» միջոցով: Եթե սելինջերյան ստեղծագործությունների հիմնական բնորոշիչ հատկանիշներից մեկը թերասությունն է, որը ստիպում է ընթերցողին իր պասիվ դերից դառնալ գործող կերպար, քանի որ վերջինս միշտ ստիպված է մտածել, վերլուծել, մտովի լրացնել սելինջերյան «խճանկարի» միտումնավոր բաց թողնված մասնիկները, ապա ստեղծագործությունների հերոսներին հիմնականում կարելի է բնութագրել որպես «թերի» կերպարներ, որոնց մասին բացի առանձին տարրերից գրեթե ոչինչ հայտնի չէ: Յուրաքանչյուր ընթերցող փորձում է ինքնուրույն գտնել ստեղծագործության բացակա տարրերը՝ հիմնվելով ստեղծագործության անհատական ընկալման, լեզվական պատկերի և մշակութային այլ գործոններով պայմանավորված առանձնահատկությունների վրա: Թերևս սա է պատճառը, որ սելինջերյան պատմվածքների մեկնաբանություններն այդքան տարբեր են և բազմաբնույթ:

²¹² <http://www.salinger.ru/id-ar-at-937/>

Գրական կերպարների ճշգրիտ և համարժեք վերստեղծման անհրաժեշտությունն առաջնային է ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործության գաղափարական բաղադրիչների ամբողջականության և ավարտունության ապահովման, այլև հեղինակի յուրահատուկ անհատական գրական գրելաոճի ճշգրիտ փոխանցման համար, որն իր հերթին տվյալ հեղինակի «ձեռագիրն» է, պայմանավորված է մի շարք ազգային և պատմական գործառույթներով, բազմաթիվ թելերով կապված է հեղինակի աշխարհայացքի, նրա գեղագիտական ճաշակի, գրական դպրոցի և տվյալ դարաշրջանին բնորոշ առանձնահատկությունների հետ և, որպես կանոն, այս կամ այն չափով դրսևորվում է տվյալ հեղինակի բոլոր ստեղծագործություններում²¹³:

Թիրախ լեզվում գրական կերպարի վերստեղծումը ենթադրում է տվյալ ստեղծագործության հեղինակի կենսագրության, կյանքի բոլոր իրադարձությունների համակարգային, մանրակրկիտ ուսումնասիրություն, ինչպես նաև գրական կերպարի, նրա բնավորության, վարքագծի, մտքերի համընդհանուր վերլուծություն, հեղինակի և տվյալ գրական կերպարի զուգադրում, զուգահեռականների անցկացում հեղինակի և կերպարի միջև՝ ընդհանուր կողմերի բացահայտմամբ, տվյալ կերպարի ավելի հիմնավոր, խորը վերլուծություն տվյալ գեղարվեստական ստեղծագործության համատեքստում:

Ջ.Դ.Մելինջերի «Ինը պատմվածք» ժողովածուում ընդգրկված պատմվածքների կերպարների առանձնահատկությունների հիման վրա իրականացված բազմակողմանի ուսումնասիրությունը և վերլուծությունը թույլ են տալիս ստեղծել սելինջերյան հերոսի որոշակի ընդհանուր մոդել: Հեղինակի ստեղծած կերպարներն, անկախ պատմվածքների բավական պարզ և հասկանալի շարադրանքից, չափազանց բարդ են: Մելինջերյան հերոսը, որը հաճախ երեխա է (ինչն այնուամենայնիվ թույլ չի տալիս Մելինջերին դասել «մանկական» գրողների շարքին), յուրօրինակ է, տարօրինակ և միայնակ՝ հակադրված ողջ աշխարհին իր հայացքներով, անմեղությամբ և ազնվությամբ: Այս կերպարը իրականության մասը չէ, նա օտարված է կյանքից, շրջակա աշխարհից և ապրում է իր մտացածին, երևակայական աշխարհում: Ջ. Դ. Մելինջերի հերոսը փխրուն հոգեբանություն և նուրբ, զգայուն հոգի ունի, հենց այս հատկանիշներն էլ

²¹³ Федоров А. В.: Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы): Москва, Издательский Дом “ФИЛОЛОГИЯ ТРИ”, 2002; с. 32

նրան առավել բացառիկ և ողբերգական են դարձնում: Այս հերոսն անօգնական է: Բանտարկված լինելով հուսահատության և անելանելիության ճիրաններում՝ նա անկարող է երես առ երես բախվել կյանքի դաժանության, այս աշխարհի արդեն ձևավորված նորմերի և դրվածքի, ընդմիջտ չհասկացված և բոլորից «տարբեր» լինելու մտքի հետ: Թեև սելինջերյան հերոսն անկարող է չընդդիմանալ շրջակա աշխարհին, փախուստն անհնարին է: Եթե մի դեպքում այս հերոսը, գիտակցաբար կամ ենթագիտակցաբար, հուսահատությունից դրդված փորձում է փախուստի դիմել՝ ապաստան գտնելով անցյալի ստվերներում, ապա մյուս դեպքում խուսափելով ներկայից՝ փրկություն է որոնում ապագայում: Օրինակ, «Հրաշալի օր բանանակեր ձկնիկի համար» պատմվածքի հերոս Սիմուրը, վերադառնալով պատերազմից, ապրում է այլ աշխարհում՝ հակադրելով իրեն իր կնոջ կերպարի հետ: Վերադառնալով տուն՝ ցնցված պատերազմի սարսափներից, իսկ հետագայում նաև կնոջ թեթևամիտ և անլուրջ վարքագծից, Սիմուրն անկարող է լինում շարունակել իր գոյությունը և վերջ է դնում իր կյանքին ինքնասպանությամբ: «Նավակում» պատմվածքի չափազանց զգայուն, փոքրիկ հերոսը՝ Լայոնելը, երկուսուկես տարեկանից պարբերաբար փախչում է տնից, մեկուսանում՝ խուսափելով մարդկանցից, իսկ «Օուռթաթ արջը» պատմվածքի փոքրիկ հերոսուհին՝ Ռամոնան, անուշադրության մատնվելով մոր կողմից, ապրում է իր մանկական, երևակայական աշխարհում՝ շարունակաբար հորինելով երևակայական ընկերներ՝ այսպիսով ընդօրինակելով մորը, որը չնայած ամուսնացած է և դուստր ունի, ապրում է անցյալով և իր՝ վաղուց մահացած սիրելի մասին հիշողություններով: Թեղդին՝ համանուն պատմվածքի հերոսը, չափազանց իմաստուն տղա է, որը կարողանում է կանխագուշակել ապագան: Գտնվելով շատերի ուշադրության կենտրոնում իր բացառիկ ունակությունների շնորհիվ՝ միևնույնն է՝ Թեղդին միայնակ է, և նրան ոչ ոք չի հասկանում, լինելով պայծառատես՝ բոլորի համար նա այդպես էլ մնում է երեխա: Գուշակելով իր իսկ մահը՝ Թեղդին ոչ մի քայլ չի ձեռնարկում մահից խուսափելու համար, ընդհակառակը՝ անում է ամեն ինչ, որպեսզի իրագործվի այն, «ինչ նախապես կանխորոշված է»:

Հավանաբար հենց այս ֆատալիստական տարրերի պատճառով է, որ շատ գրաքննադատներ մեկնաբանում են պատմվածքները՝ հիմնվելով հինդուիզմի սկզբունքների վրա:

Երեխաների կերպարները գերիշխում են Սելինջերի ստեղծագործություններում և հիմնականում առանցքային գործառույթ են կատարում

պատմվածքներում («Հրաշալի օր բանանակեր ձկնիկի համար» պատմվածքի փոքրիկ հերոսուհի՝ Սիբիլան, «Նավակում» պատմվածքի հերոս Լայոնելը, «Էսմեին սիրով և թշվառությամբ» պատմվածքի փոքրիկ հերոս Չարլզը, «Ծուռթաթ արջը» պատմվածքի հերոսուհի Ռամոնան, «Թեղդի» պատմվածքի հերոսներ տասնամյա Թեղդին և քույրը Պուպպին և այլն):

Ջ.Գ.Սելինջերի «Ինը պատմվածք» ժողովածուի գրեթե յուրաքանչյուր պատմվածքում արծարծվում է երեխայի՝ այդքան անկեղծ և փխրուն մանկական աշխարհից դաժան իրականության անցումը: Իրականությունը՝ մեծահասակների աշխարհն, ունի իր սահմանները, նորմերն ու կանոնները, որոնք ոչնչացնում են ամեն ինչ, հատկապես՝ անկեղծ երազանքներից և հույզերից կազմված մանկական աշխարհը: Երեխաները երջանկության աղբյուրն են և բանալին, սակայն պատմվածքներից յուրաքանչյուրում քննադատվում և դատապարտվում է այդ երեխաների շուրջ գոյություն ունեցող կործանված աշխարհը և դրա անբաժանելի մաս կազմող մեծահասակները, իրենց անտարբեր վարքն ու խարխլված արժեհամակարգը:

Վերոնջյալ եզրահանգումներն անուղղակի տեղեկատվության վերլուծության արդյունք են: Չնայած Ջ. Գ. Սելինջերի պատմվածքներում հերոսների ներաշխարհի մասին հիմնականում տեղեկություն ներկայացված չէ, այնուամենայնիվ վերջիններիս բնավորության մասին հնարավոր է դառնում պատկերացում կազմել համատեքստի, պատմվածքների ընդհանուր իմաստային, լեզվաբանական և գեղարվեստական միահյուսված տարրերի՝ տվյալ հերոսների խոսքային առանձնահատկությունների, վարքագծի, քայլերի, ընդհանուր երկխոսությունների հատկանիշների խորը, իմաստաբանական վերուծության միջոցով: Սակայն կարելի է արդյոք, հիմնվելով վերոնջյալի վրա, վստահությամբ պնդել, որ այս բոլոր կերպարներն արտացոլում են Սելինջերի անհատականությունը: Այս ամենը եղել և մնում է միայն ենթադրությունների մակարդակում: Սելինջերին, ում ողջ աշխարհում համարում են մարդ-հանելուկ, հաջողվել է ստեղծել իր նման յուրօրինակ, իրենց աշխարհում պարփակված, խորհրդավոր և առեղծվածային կերպարներ: Եթե համարենք, որ գրական վերլուծության միջոցով թարգմանչին այս կամ այն չափով հաջողվում է բացահայտել հեղինակի իմաստային և գաղափարական, գեղարվեստական մտահղացումը, ապա թարգմանության մակարդակում այլ հարց է առաջանում. ինչպե՞ս վերստեղծել հերոսի կերպարը՝ պահպանելով վերջինիս խորհրդա-

վորությունը, նրան բնորոշ առանձնահատկությունները՝ անհիմն չպարզեցնելով և հավելյալ կերպով չբարդացնելով ընդհանուր կերպարը, ինչն, իհարկե, թիրախ լեզվում ոչ միայն կխեղաթյուրի հերոսի կերպարը, այլև կաղավաղի ամբողջ ստեղծագործությունը, դրա գեղագիտական ազդեցությունը և հեղինակի անհատական ոճը:

Գրական կերպարը թարգմանության եզակի միավոր է, իսկ գրական կերպարի վերստեղծումը թիրախ լեզվում ենթադրում է աղբյուր տեքստում տվյալ կերպարի բոլոր առանձնահատկությունների պահպանում՝ տվյալ՝ Մելինջերի պատմվածքների դեպքում հիմնականում գրական հերոսների խոսքային առանձնահատկությունների, վարքագծի, ինչպես նաև ոճական տարրերի իմաստային վերուծության և փոխանցման միջոցով:

Խոսքային առանձնահատկությունների պահպանման համար թիրախ և աղբյուր լեզուների գերազանց իմացությունը բավարար չէ: Մելինջերի պատմվածքներում գերիշխում են երկխոսությունները երեխաների հետ: Մանկական խոսքն ինքնին ավելի է դժվարեցնում թարգմանչին առաջադրված խնդիրը՝ պայմանավորված աղբյուր լեզվում մանկական խոսքի առանձնահատկություններով, օրինաչափություններով և թարգմանչի՝ վերջիններիս չիմացությամբ: Արդյունքում բավական հաճախ մանկական խոսքը թիրախ լեզվում թարգմանվում է որպես «մեծահասակի» խոսք՝ մանկական խոսքին բնորոշ տարրերի չեզոքացմամբ: Այլ դեպքերում թարգմանչի՝ բնագրի անհատական ընկալմամբ պայմանավորված, այն թարգմանվում է մանկական խոսքի այնպիսի վառ արտահայտված երանգավորում ունեցող տարրերի միջոցով, որոնք խոչընդոտում են թիրախ լեզվում մանկական խոսքի համարժեք ազդեցության վերստեղծումը: Եթե մանկական խոսքի վերստեղծումը թիրախ լեզվում հիմնական գիտելիքներից բացի ենթադրում է նաև աղբյուր լեզվում մանկական խոսքի հնչյունային, լեզվական և շարահյուսական առանձնահատկությունների իմացություն, ապա հասուն կերպարների խոսքային առանձնահատկությունների թարգմանության համար անհրաժեշտ է որոշակի խոսքային առանձնահատկությունների իմացություն՝ պայմանավորված տվյալ երկրի, շրջանի, նահանգի, այդ վայրերում կիրառվող լեզուների (այդ թվում՝ բարբառաբանության, ժարգոնային, ծածկալեզվային բառերի և այլնի), անձի գենդերային, տարիքային, սոցիալական կարգավիճակի, կրթվածության և այլ յուրահատկություններով ու գործոններով:

Գեղարվեստական թարգմանության դեպքում ոճական առանձնահատկությունները չափազանց կարևոր դեր են խաղում հեղինակային հայեցակարգի տեսանկյունից, քանի որ արտահայտում են հեղինակի վերաբերմունքն ու գնահատականը տվյալ ստեղծագործության հերոսների նկատմամբ: Ցանկացած գրական կերպարի հետ կապված տեղեկատվության ճշգրիտ թարգմանությունն առանցքային է նախևառաջ թիրախ լեզվում բնագրի ոճական ազդեցության վերստեղծման համար: Լեզվական միավորների ոճական առանձնահատկությունների պահպանումը թիրախ լեզվում ենթադրում է նախևառաջ վերջիններիս ոճական գործառույթի բացահայտում, տեղեկատվական բովանդակության, իմաստային կառուցվածքի սահմանում: Գրական կերպարներին վառ երանգավորում հաղորդելու, վերջիններիս յուրօրինակության ու ընդհանուր պատկերավորության ապահովման, զգացմունքայնության ուժեղացման նպատակով կիրառված փոխաբերությունների, փոխանունությունների, համեմատությունների, կրկնությունների, բառախաղի, ակնարկների (այլուզիա), անձնավորման միջոցների, նորաբանությունների և այլ ոճական միջոցների կիրառումը դժվարեցնում է թարգմանչին առաջադրված խնդիրը: Թիրախ լեզվում ոճական միջոցների հիմնավորված և պատճառաբանված կիրառումը, ոճական առումով համարժեք տեքստի վերստեղծումը, ոճական պահանջների բավարարումը, խոսքի ճշգրտությունն ու արտահայտչականությունը ենթադրում են թարգմանչի աղբյուր և թիրախ լեզուների ոճական ռեսուրսների լիարժեք տիրապետում, ոճական նորմերի գերազանց իմացություն:

Մեղինջերի պատմվածքների գրական հերոսների առանձնահատկությունները, հեղինակի ողջ ստեղծագործական կյանքում դրսևորվող հեղինակային գրելաձևի անհատական յուրահատկությունը, պատմվածքների խորհրդավորությունն ու յուրօրինակությունը ոչ թե առանձին տարրեր են, այլև հատկանիշների փոխկապակցված և միահյուսված համակարգ, որը վերաբերում է ողջ ստեղծագործությանը: Մեղինջերի անհատական յուրահատկությունը իր լեզվական դրսևորումն է գտնում լեզվական մակարդակների համակարգում, որոնք իրենց բովանդակությամբ և փոխկապակցվածությամբ ստեղծում են մի անբաժանելի ամբողջություն, հեղինակային ոճի յուրօրինակության կրողներն են և դրանք հարկ է հնարավորինս համարժեք փոխանցել թիրախ լեզվում:

Չնայած այն հանգամանքին, որ տեքստի համարժեքության կարգը որոշակի չափով սուբյեկտիվ է և հարաբերական, այն հիմնվում է թարգմանչի անհատական ընկալման վրա, պայմանավորված է թարգմանչի անհատականությամբ, թարգմանչի լեզվական միջոցների ընտրությամբ, լեզուների և սոցիալ-մշակութային միջավայրերի տարբերություններով, բնագրի որոշակի «հրահրող» և այլ գործոններով, միևնույնն է՝ համարժեքության ապահովումը եղել և մնում է գեղարվեստական ստեղծագործությունների թարգմանության հիմնական և կարևորագույն խնդիրը²¹⁴:

Թիրախ լեզուներում Սելինջերի պատմվածքների հիմնական առանձնահատկությունների լիարժեք փոխանցումը հնարավոր է դառնում թարգմանչի ոչ միայն աղբյուր և թիրախ լեզուների համակարգային և կառուցվածքային յուրահատկությունների և համապատասխան մշակույթների գերազանց և կատարյալ իմացության և հաշվառման, գրական հերոսների ներաշխարհի, անձնային հոգեբանական առանձնահատկությունների հիմնարար և բազմակողմանի վերլուծության, այլև թարգմանչի հնարամտության և վարպետության շնորհիվ, որոնց օգնությամբ վերջինս լուծում է գտնում տարաբնույթ թարգմանական խնդիրների համար:

Лусине Хачатрян, Крстине Согибян

ВНУТРЕННИЙ МИР ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ РАССКАЗОВ "ДЕВЯТИ РАССКАЗОВ" ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА И ЕГО ВОССОЗДАНИЕ В ЯЗЫКАХ ПЕРЕВОДА

Объектом исследования данной статьи является внутренний мир главных героев рассказов, включенных в сборник "Девять рассказов" Дж. Д. Сэлинджера и особенности, проблемы и пути его адекватного воссоздания на языке перевода. В статье рассматриваются образы героев вышеупомянутых рассказов, предпринимается попытка путем всеобщего семантического, стилистического, психолингвистического, контекстуального анализа выявить их личностные, психологические особенности и их связь с индивидуальностью автора. В статье обсуждаются средства

²¹⁴ Федоров А. В.: Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы): Москва, Издательский Дом "ФИЛОЛОГИЯ ТРИ", 2002; с. 273-277

адекватного воссоздания художественных образов на языке перевода, обусловленных особенностями индивидуального стиля Сэлинджера, также рассматриваются другие проблемы перевода и возможные переводческие решения.

Lusine Khachatryan, Kristine Soghikyan

THE INNER WORLD OF CHARACTERS IN J.D. SALINGER'S "NINE STORIES" AND ITS REPRESENTATION IN TARGET LANGUAGES

The object of this article is the inner world of the main characters of stories by Salinger included in his "Nine stories" collection, as well as features, problems and ways of adequately rendering it in target languages. The article explores the characters of the abovementioned stories; an attempt is made to reveal their personality, psychological characteristics and their relationship with the author's personality by universal semantic, stylistic, psycholinguistic and contextual analysis. The article discusses the means of equivalent representation of literary characters in TLs conditioned by the peculiarities of J. D. Salinger's individual style; the article also studies other issues of translation and possible solutions, selected by translators.

ԿԻՆ-ՏՂԱՄԱՐԴ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՍՈՂԵԼԸ ՕԼԴԻՆԳՏՈՆԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Հիմնաբառեր՝ Օլդինգտոն, «Բոլոր մարդիկ թշնամիներ են», կին-տղամարդ փոխհարաբերություն, ամուսին-կին-սիրուհի մոդել

Կին-տղամարդ փոխհարաբերության մոդելը զգալի տեղ ու նշանակություն ունի Օլդինգտոնի վեպերում, ուստի մենք փորձ ենք անում քննելու վերոնշյալ մոդելը՝ վեր հանելով վերջինիս առանձնահատկություններն ու այլազան կողմերը՝ միտում ունենալով պատկերել այդ բարդ ժամանակահատվածում կնոջ և տղամարդու դերը միմյանց կյանքում, դրանց դրսևորումները, հերոսների՝ կեսին գտնելու հոգևոր փնտրտուքը, սիրո գործառույթը, մարմնավոր կապի, սեռական պրոբլեմի առկայությունն ու դրանց դրսևորումները:

Միրային հարաբերությունների, հակասեռի տարատեսակ փոխհարաբերության շրջանակում առանձնանում է սիրո եռանկյունու դասական մոդելը տղամարդ-կին-սիրուհի տարբերակով, որն, իհարկե, բազմաթիվ փոփոխությունների ու առանձնահատկությունների արդյունքում համալրվում է՝ վերածվելով քառանկյունու կամ, երբեմն նույնիսկ՝ հնգանկյուն սեր-հարաբերության:

Քննվելիք բոլոր վեպերում էլ («Շերոսի մահը», «Բոլոր մարդիկ թշնամիներ են», «Գնդապետի աղջիկը», «Իրական դրախտ») ամուսին-կին-սիրուհի (Ջորջ-Էլիզաբեթ-Ֆաննի, Տոնի-Մարգրետ-Կատերինա), կին-ամուսին-սիրելեան (Էլիզաբեթ-Ջորջ-Ռեդջի, Մարգրետ-Տոնի-Հարոլդ), տղամարդ-սիրելի-սիրուհի (Քրիս-Աննա-Գվեն, Մարտա), կին-սիրելի-սիրելեաներ (Ջորջի-Ջոֆրի-Քարինգթոն, Փերֆլիթ), տղամարդ-սիրուհի-սիրուհի (Ջոֆրի-Ջորջի-Մարջի) մոդելը հստակ չի ուրվագծվում՝ հաճախ ենթարկվելով դերային որոշակի փոփոխությունների:

Կին-տղամարդ փոխհարաբերությունը վեպերում զարգացման մի քանի ընթացք է ունենում՝ հաճախ համընկնելով ժամանակային այնպիսի շրջանակների, ինչպիսիք պատերազմին նախորդող, համընկնող և հաջորդող փուլերն են: Գրողը, ժամանակային անցումներով ներկայացնում է կին-տղամարդ հարաբերության մոդելը, միաժամանակ պատկերում հարաբերությունների, հոգեկերտվածքի, ընկալումների փոփոխման ընթացքը:

Թվացյալ սեր. կինը որպես միջոց Նախապատերազմյան շրջանում զգացմունքը հոգևորի տարածքում էր՝ ձգտելով անհասի նվաճման, պատերազմական շրջանում²¹⁵ մարմնական մերձեցման, իսկ ետպատերազմյան շրջանում՝ օտարացման:

1. Տոնին Մարգրետի մեջ իր առաջին սիրուն՝ Էվելինին է տեսնում, Մարգրետի միջոցով Տոնին չկայացած սիրո վերհուշն է ապրում ու այս անգամ փորձում է կայացման տանել, լիարժեքանալ կնոջ միջոցով: Մարգրետի հետ հարաբերություններում իր բուռն ձգտումը «վերածնվել այլ էակի մեջ, ամբողջովին ապրել նրա մեջ և նրա միջոցով»²¹⁶, ձախողվեց: Մարգրետը զուտ միջոց է դառնում այս կամ այն իրավիճակներում և դա շարունակական բնույթ է կրում: Սիրո օբյեկտ հասկացությունը բացակայում է: Տոնին ոչ թե սիրում է օբյեկտին, այլ այն զգացմունքը, որը ներդնում է տվյալ օբյեկտի մեջ. *«Նա կին չէր գրկում, այլ սեր, ոչ թե հիասքանչ մարմին, այլ իդեալական կիրք»*²¹⁷:

2. Պատերազմի ընթացքում էլ, փաստորեն, Մարգրետը միջոց է դառնում դիմակայման, մարմնական մերձեցման, ֆիզիկական գոյության իմաստով, որովհետև միայն հոգևորը, որ Տոնին զգում էր Կատայի հանդեպ, բավական չէր: Սպասվածի նվաճումը, իրենց հարաբերության զարգացումը այդ իսկ հարաբերությունը տանում է ավարտի. Մարգրետն իր կողքին է, բայց իր մեջ չի կարողացել հասունանալ այնքան, որ մոռացնել տա Կատային. *«Մարգրետն ուզում է ամուսնանալ ինձ հետ...., բայց ես չեմ պատրաստվում ամուսնանալ, համենայնդեպս, քանի դեռ քեզ գտնելու թեկուզ չնչին հույս ունեմ* (Կատային ուղղված նամակում է գրում- Մ.Մ.)»²¹⁸: Հետաքրքրական է, որ Կատայի «անիրական» գոյությունն անգամ արժեգրվում է իր և Մարգրետի հարաբերությունը ու հատկապես, երբ սեփական դերի անկարևորության գիտակցումը կա կնոջ կյանքում. *«Մարգրետը յուրովի սիրում է ինձ, բայց նրա իրական շարժառիթն այլ է՝ նրան թվում է, որ ոչ ոք այլժմ չի ցանկանա իր հետ ամուսնանալ և այդ պատճառով ես պետք է քավեմ իմ մեղքը»*²¹⁹, այսինքն՝ Տոնին էլ ինքնըստինքյան Մարգրետի համար է միջոց դառնում:

²¹⁵ Բուն պատերազմի նկարագրությունը վեպում բացակայում է, այս մասին տեղեկանում ենք հերոսի մտորումներից:

²¹⁶ Aldington R., All men are enemies, Rome, The Albatross MDCCCL, 1950, p. 72.

²¹⁷ Նույն տեղում, էջ 75:

²¹⁸ Նույն էջում:

²¹⁹ Նույն էջում:

3. Արդյունքում՝ Կատայի կորստի հետ մտովի կամ ստիպողաբար հաշտեցումը Տոնիին «մոտեցնում» է Մարգրետին: Այսինքն՝ Տոնիին չմտածված ամուսնության է դրդում ետպատերազմյան հուսալքությունն ու միայնությունը, նա Մարգրետին ընտրում է, որպեսզի փարատի միայնությունը, ընտրում է, որովհետև Կատային չի գտնում: Եթե Ջորջն ու Էլիզաբեթը մինչ այդ քայլը քննարկում էին ամեն բան, ապա այս դեպքում քայլը միտված է Մարգրետի «բարոյական ընկալումների» բավարարմանն ու Տոնիի միայնության փարատմանը: Արդյունքում հանդիպում ենք նույն մոդելին, որն առաջին գույգի դեպքում առկա էր, մեկ տարբերությամբ միայն՝ Ջորջ-Էլիզաբեթ գույգը կանխավ պայմանավորվածությամբ է դիմում հարաբերության ցանկացած փոփոխության (թե՛ սեռական, թե՛ հոգևոր), իսկ Տոնի-Մարգրետ միության խզումը ինքնաբերաբար է լինում: Տոնին ևս, ինչպես Ջորջը, հասկանում է «ազատության», «ազատ սիրո» արհեստականությունը:

Իրական սիրո մոտիվը. սերը որպես փրկողակ

Սերը որպես կորուսյալ սերնդի փրկչական գործառույթ ներկայացնելով՝ հեղինակը հաջողում է մասնավորապես Տոնի-Կատերինա գույգի պարագայում, որովհետև սերը, որ գուրկ էր ցինիզմից, էգոիզմից, որը միտված է մյուսին երջանկացնելու, փոխարկվելու, առկա է միայն այս գույգի դեպքում: Կատերինան այն կինն է, որը ժամանակային 3 շրջափուլում (Նախապատերազմյան, պատերազմյան ու ետպատերազմյան) հերոսի կողքին է ֆիզիկապես կողքին չլինելով հանդերձ: Ընդամենը մի քանի օրվա մեջ ծնված սերը պատերազմի ողջ ընթացքում հերոսի ներշնչումն է դառնում. Կատայի՝ մտացածին ներկայությունն ավելի ուժգին է, քան Մարգրետի ֆիզիկական ներկայությունը Տոնիի կյանքում: Նա ընդունում է Կատային՝ անտեսելով անգամ մարմնավաճառության փաստը, շարունակվելու անհնարինությունը: Գրականագետներն այս առումով, իհարկե, տարակարծիք են՝ հիմնականում այնքան էլ համոզիչ չհամարելով սիրո այս պատմությունը: Տ. Խմելնիցկայան իրականության և իդեալի խզում է տեսնում սիրո այս պատմության մեջ՝ հատկապես հաշվի առնելով, որ Տոնիին հանուն այդ սիրո փորձում է փախչել կապիտալիստական հասարակարգից, իսկ դա անհնար էր, որովհետև դա էր ներկան. «Այդուհանդերձ կղզու այս սիրային իդիլիան կեղծ և անհամոզիչ ստացվեց հենց այն պատճառով, որ սա ոչ միայն պատերազմից հալածված, հոգնած հերոսի գեղեցկության և մաքրության քաղցի զգացումների արտահայտությունն էր, այլև բոլոր դժբախտություններից, կապիտալիստական աշխարհի հակասություններից ու անարդարություններից փրկության ծրագրային

դեղատոմս»²²⁰: Իսրայի կարծիքով էլ. «Մերը գունատվում է, զրկվում խորքայնությունից ու պայծառությունից, սիրո տեսարանները դառնում են քաղցր-մեղր, կորցնում են իրենց խորաթափանց քնարականությունը»²²¹:

Ամփոփելով վերոասվածը տեսնում ենք, որ կին-տղամարդ փոխհարաբերության մոդելը, մասնավորապես Տոնի-Մարգրետ-Կատերինա օրինակով, անպայմանորեն ներառում է ամուսին-կին-սիրուհի եռանկյունին, ինչն էլ վկայում է հերոսների հոգեբանական խզումների, ներքին չհասկացվածության, միմյանց կողմից չհասկացվածության, սեռական պրոբլեմի հաղթահարման անկարողության մասին, որոնք էլ իրենց հերթին առաջացնում են պրոբլեմների մի նոր շարան՝ տղամարդը և կինը միմյանց համար վերածվում են միջոց-սուբյեկտի՝ առաջադրելով հարաբերման նոր ձևաչափեր՝ ետ մղելով ամուսնական ինստիտուտը, սերը, որը միայն մի դեպքում է դառնում փրկողակ:

Мариам Сирунян

МОДЕЛЬ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ МУЖЧИНЫ И ЖЕНЩИНЫ В РОМАНАХ ОЛДИГТОНА

В статье представлена одна из типичных для романов Олдингтона моделей взаимоотношений мужчины и женщины: треугольник муж – жена – любовница (Тони-Маргарет-Катерина) в романе «Все люди - враги». Анализируется авторская позиция в ряде проблем: роль мужчины и женщины в жизни друг друга в довоенные, военные и послевоенные годы, функции любви, поиск любимого, институт брака, проявления физической и духовной любви.

Mariam Sirunyan

MAN-WOMAN RELATIONSHIP MODEL IN ALDINGTON'S NOVELS

The article discusses relationship models typical for Richard Aldington's novels: husband - wife – mistress triangle (Tony-Margaret-Katrin) in the novel "All Men are Enemies". The article reveals Aldington's attitude towards a number of issues: the role of men and women in each other's life in the pre-war, war and post-war years, the function of love, the search for the beloved, the institution of marriage, the manifestation of physical and spiritual love.

²²⁰ Хмельницкая Т. Все люди враги, Лит. современник, 1937. N 10. стр. 184.

²²¹ Исбах А., Р. Олдингтон, Октябрь, 1939, N 8-9, стр. 290.

ՀՈՌԵՏԵՍԱԿԱՆ ՏՐԱՍԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԵՐԻ ԲԱՌԱՅՆԱՅՈՒՄԸ

Հ.ՄԻԼԵՐԻ «ԽԵՑՂԵՏՆԻ ԱՐԵՎԱՂԱՐՁԸ» ՎԵՂՈՒՄ

Հինաբառեր՝ Հ.Միլլեր, «Խեցղետնի արեվադարձը» հոռետեսական տրամադրություններ, ներակա/արտակա ձևեր

Այսօր հոռետեսական հայացքներ ունենալը կամ նույնիսկ հոռետեսական մոտեցումներ ցուցաբերելը թե՛ կյանքի, թե՛ առհասարակ որևէ երևույթի նկատմամբ ոչ քննադատության և ոչ էլ զարմանքի առարկա չի կարող լինել: Առաջին հայացքից հոռետեսությունը կարող է բնութագրվել կա՛մ որպես հոգեկան խանգարումների արդյունք և ժամանակավոր հոգեվիճակ, կա՛մ էլ ուղղակի տվյալ անհատին հատուկ բնավորության առավել ընդգծված հատկանիշ: Սակայն միանգամայն այլ է հոռետեսության մեկնաբանությունը փիլիսոփայության տեսանկյունից: Այստեղ հոռետեսությունը ներկայացվում է որպես աշխարհայացք, որպես միջոց՝ աշխարհը հակալավատեսական (*antioptimistic*)՝ այն է վատատեսական (*pessimistic*) տեսանկյունից դիտարկելու համար:²²² Մինչդեռ հոռետեսություն (*pessimus*) եզրը լատիներենից թարգմանաբար նշանակում է վատագույնը:

Ամերիկացի հոգեբան Մ.Ջելիգմանը եկել է այն եզրակացության, որ այն բառերը և/կամ բառային միավորները, որոնք մենք օգտագործում ենք մեր առօրյա կյանքում երևույթներն ու մարդկանց նկարագրելու համար, կարող են վկայել մեր լավատեսական կամ հոռետեսական վերաբերմունքի մասին: Նա առաջ է քաշել բացատրական ոճ (*explanatory style*) հասկացությունը, որն անմիջականորեն վերաբերում է մարդու՝ կյանքում զբաղեցրած տեղին և դերին, ինչպես նաև նրա հետ կատարվող երևույթներին ու գործողություններին որևէ գնահատական տալուն:²²³ Հետևաբար, Մ.Ջելիգմանի կողմից առաջ քաշված բացատրական ոճի շրջանակներում գնահատողական բառային միջոցների օգտագործմամբ բնութագրվում է մարդու կողմից իրականությանը տրվող դրական կամ բացասական արձագանքը:

Տարբեր դարաշրջաններում բազմաթիվ փիլիսոփաներ և մտածողներ իրենց հատուկ բնորոշումն են տվել հոռետեսությանն ու հոռետեսական

²²² Cartwright David. History dictionary of Schopenhauer's philosophy. 2005

²²³ Зелигман М.Э.П. Как научиться оптимизму: советы на каждый день. М. 1997

ընկալումներին: Հատկապես ուշագրավ են նրանց վատատեսական պատկերացումներն ու արտահայտությունները թերևս այնպիսի անփոխարինելի և անդադնալի արժեքների վերաբերյալ, ինչպիսիք են կյանքը, ժամանակը, պատմությունը, մարդկությունը և այլն: Առավել աչքի ընկնող հոռետեսական արտահայտություններից են «*Ժամանակը բեռ է*», «*Պատմության ընթացքը ծաղրանք է*», «*Ազատությունն ու երջանկությունը անհամատեղելի են*», և ի վերջո «*Մարդկության գոյությունը իսկական զառանցանք է*»:²²⁴ Մի թե Ն.Միլլերը հենց այս մտածողներով էր ոգեշնչված, երբ հակասության մեջ էր դնում «երջանկություն» և «ազատություն» գաղափարները: Լինելով այուրեակալիստ՝ Միլլերը փորձում էր լուծել ցանկությունների աշխարհի և իրականության հակասությունները, սակայն միշտ և միայն անկումային տրամադրությունների ֆոնին: Ուստի սեփական փորձի պրոյեկցիան վեպի գլխավոր հերոսի միջոցով իրացվում է ազատության, դատարկության, արքուրդի հասնող իրականության պատկերների և նկարագրական արտահայտությունների եզակի ընտրությամբ:

Յուրաքանչյուր արտահայտություն կոնկրետ իրավիճակում իմաստային և իրավիճակային տեղեկատվության փոխհարաբերությունների արդյունք է:²²⁵ Այսինքն՝ ցանկացած տողատակ ապակոդավորելու համար հարկ է հաշվի առնել այն իրավիճակը, որտեղ հեղինակը քեզ ազատ է թողնում «սավառնել» իր ստեղծագործության «թաքստոցներում»: Հեղինակը միշտ չէ, որ բացահայտորեն մատուցում է ուղերձը: Երբեմն ընթերցողից հավելյալ ջանքեր են պահանջվում այս կամ այն նախադասությունը, երբեմն էլ մինչև անգամ մի ամբողջ գլուխ վերծանելու համար:

Ն. Միլլերի կողմից հոռետեսական տրամադրություններն առավել ցայտուն արտահայտելու միջոցներից է ներակա և արտակա ձևերի կիրառումը: Արտակա կերպով արտահայտված տեղեկատվությունը հստակ է, զերծ երկիմաստությունից, մինչդեռ ներակա ձևով արտահայտված հաղորդագրությունը կրում է բազմիմաստություն, հետևաբար առաջ է գալիս տողատակային մեկնաբանության անհրաժեշտություն:²²⁶

²²⁴ Dienstag Joshua. Pessimism: Philosophy, Ethic, Spirit, Princeton UP, Feb 17, 2009

²²⁵ www.perevodovedcheskiy.academic.ru

²²⁶ Кобозева И.М. Интенциональный и когнитивный аспекты смысла высказывания. М., 2003

Տեքստում հեղինակը մշակում է կողային ազդանշանի հատուկ միջոց, որպեսզի ներկայացնի տեղեկատվության որոշակի մաս, մինչդեռ ընդունողը հանձն է առնում ապակողավորել այդ կողային ազդանշանը:

*I am a **free** man -- and I need my **freedom**. I need to be **alone**. I need to **ponder my shame and my despair in seclusion**; I need the **sunshine** and the **paving stones of the streets without companions, without conversation, face to face with myself, with only the music of my heart for company**. What do you want of me? When I have something to say, I put it in print. When I have something to give, I give it. Your prying **curiosity** turns my stomach! Your **compliments** humiliate me! Your tea **poisons** me! I **owe nothing** to anyone. I would be **responsible to God alone -- if He existed!**²²⁷*

Միլլերի հերոսը հակադրում է ազատության և կախյալության, միայնության և ուղեկցորդի ներկայության, ճգնավորի և ընկերակցողի հասկացությունները: Թեև այս հայտարարությունը թվացյալ կերպով փաստում է նրա կողմից միայնության և անկախության օգտին տրված քվեն, ակնհայտ է, որ սա միայնության մեջ ճգնող հոգու հուսահատ ճիչն է, հոգու, որը լիարժեք մենության է դատապարտված, քանզի չի ընդունում նաև Աստծո գոյությունը: Բողոք, ըմբոստություն, անհանդուրժողականություն, Աստծո գոյության հանդեպ ըղձականություն, որն անմիջապես հերքվում է սթափ և հռետես իրապաշտությամբ (*I owe nothing to anyone. I would be responsible to God alone -- if He existed!*):

Ասել, թե բախվում ենք բացարձակ հռետեսության հետ, սխալ մեկնաբանություն կլինի, քանզի *free, freedom* բառերը զերծ են բացասական գնահատողականությունից, սակայն հաջորդող *alone* բառը արտացոլում է հեղինակի ներքին խռովքը, ընդգծում է նրա հոգու վայրիվերումները, որի առավել ցայտուն բացատրությունը տրվում է *ponder my shame and my despair in seclusion* արտահայտությամբ:

Հեղինակի համար ազատությունն անձնական արատների, ամոթի և հուսահատության զգացմունքների ճանաչողական մշակման հարթակն է: Եվ այդ ազատությունը լիարժեք է, երբ իրեն ոչ ոք չի խանգարում, երբ նա մենակ է: Հետևաբար, ազատությունը միայնությունն է, այլոց կողմից միջամտության բացառումը:

Նույն համատեքստում *sunshine* և *streets* բառերի ներակա իմաստն արդեն կրում է լավատեսական երանգավորում, այն է պայծառության,

²²⁷ Miller Henry. “Tropic of Cancer”, New York, Grove Press, 1961. P. 34 (հաջորդիվ՝ մեջբերումները նույն հրատարակությունից են)

ջերմության, ազատության, բազմամարդության («փողոց» բառը ենթադրում է ազատության մեջ գտնվելը, մարդկանցով շրջապատված լինելը) գաղափարը: Սակայն հեղինակի խաբկանքային լավատեսությանն անմիջապես հետևում է արտակա կերպով շեշտադրված, ակնհայտորեն արտահայտված հոռետեսական վերաբերմունքը, նույնիսկ չարությունը՝ ուղղված դեպի մարդկությունը, մարդատյացությունը (*without companions, without conversation, face to face with myself, only the music of my heart for company*): Եվ հենց այս մարդատյացությունն է նրա ազատության գրավականը: Ուստի, ակնհայտ է, որ նրա ազատությունը հոռետեսական է, միննույն ժամանակ՝ ազատագրող և հավանաբար նաև դեպի լավատեսություն տանող ճանապարհ:

Վերոնշյալ հատվածից վերցրած *What do you want of me? When I have something to say, I put it in print. When I have something to give, I give it* նախադասություններից երևում է հեղինակի պատրաստակամությունը ինչ-որ բան տալու, ինչ-որ բան ասելու համար: Սակայն ո՞ւմ է ուղղված այս հաղորդագրությունը, մի թե՛ Միլլերն այդքան «առատաձեռն» է: Դե իհարկե՛ ոչ, Միլլերը չէր կարող այդքան առատաձեռն ու գթասիրտ լինել, դա նրան հատուկ չէր: Նրան հատուկ չէր նաև հանդուրժող և լավատես լինել հետաքրքրասիրության և հաճոյախոսությունների հանդեպ, որոնց վերջակետը դրվում է *I owe nothing to anyone* և *I would be responsible to God alone – if He existed!* արտահայտություններով:

Թվում է, թե Հ.Միլլերի հերոսը տենչում է մենության, միայնության գրեթե ամեն վայրկյան, սակայն այս «մոլուցքը» պայմանավորված է թե՛ սեռական կյանքում և թե՛ հոգեպես չբավարարված տղամարդու փնտրտուքներով:

It is not difficult to be alone if you are poor and a failure. An artist is always alone -- if he is an artist. No, what the artist needs is loneliness. The artist, I call myself. So be it. (34)

Ո՞վ է ի վերջո այս հերոսը, ո՞վ է հենց ինքը՝ Միլլերը: Նա այն արվեստագետն է, որի տիտղոսին հենց ինքն է իրեն առաջադրել և ձեռնադրել, արվեստագետ, որի կյանքի անբաժան մասն են կազմում տառապանքը, չբավորությունը, վայրէջքներն ու ձախողումները, արվեստագետ, որն այդ ամենից թերևս ուժասպառ, բայց և ոտքի վրա դիմակայում է կյանքի պատրաստած նորանոր փորձություններին: Բազմաթիվ դժվարությունների միջով անցած գրողի վրա կյանքը չէր կարող իր ճակատագրական կնիքը չդնել և չպարուրել հոռետեսական հայացքներով:

Եթե առաջին օրինակում Միլլերը համադրում էր «ազատության» և «միայնության» գաղափարները (*free, freedom-alone*), ապա այստեղ արվեստագետի միայնությունն անմիջականորեն առնչվում է «աղքատության» և «անհաջողության» (*poor and a failure*) հետ: Օրինակում արտահայտված պատճառահետևանքային կապը պատահական չէ (*poor, failure-alone-artist-loneliness-myself*). հեղինակը կարծես թե արդարանում է միայնությանն այդքան մեծ տուրք տալու համար, միայնության քաղց և տենչ, որը բերում է հոռետեսության և անհանդուրժողականության:

It seems wherever I go there is drama. People are like lice -- they get under your skin and bury themselves there. You scratch and scratch until the blood comes, but you can't get permanently deloused. Everywhere I go people are making a mess of their lives. Everyone has his private tragedy. It's in the blood now -- misfortune, ennui, grief, suicide. The atmosphere is saturated with disaster, frustration, futility. Scratch and scratch -- until there's no skin left. However, the effect upon me is exhilarating. Instead of being discouraged, or depressed, I enjoy it. I am crying for more and more disasters, for bigger calamities, for grander failures. I want the whole world to be out of whack; I want everyone to scratch himself to death. (6)

Վերոբերյալ հատվածում ներկայացվում է հոռետեսի և հոգեկան տառապանքի մագոխիստական հաճույքը: Հետաքրքրական է նաև հենց հոգեկան տառապանքի նկարագրությունը ֆիզիկական տհաճ զգացողությունների փոխանցման միջոցով: Խոսքի ինչպիսի վարպետություն և մտքի ինչպիսի թռիչք պետք է ունենալ, մարդկության գոյությունից որքան մեծ հիասթափություն պետք է ապրած լինել, որպեսզի աշխարհում տիրող քաոսի, ողբերգության, անհաջողության և վայրագության պատճառը լինելուց հաճույք ստանալ, ավելին՝ բարձրաձայնել դրա մասին: Սարսափ է առաջացնում «Միլլեր հեղինակի» և «Միլլեր հերոսի» ընտրած լեզուն, բառապաշարը, որտեղ ցանկացած հոգեվիճակ՝ լինի դա ուրախություն, բավարարվածություն, թե հիասթափություն, աստիճանաբար տանում է ոչնչացման:

Օր.՝ *disaster-frustration-futility; tragedy-misfortune-ennui-grief-suicide* բառաշարքերի աստիճանական հանգուցալուծումը տրվում է 'death' (մահ) բառով: Այս բառերից յուրաքանչյուրն արդեն իր մեջ ներակա իմաստով պարունակում է հոռետեսական երանգավորում, և այստեղ արդեն հեղինակը սկսում է խաղալ ընթերցողի հուզական, հոգեկան աշխարհների հետ: Ընթերցողն ինքն է ամբողջովին պատասխանատու իր ընկալումների, մեկնաբանությունների, եզրակացությունների համար:

Ինչպես ասում են՝ ցանկացած սկիզբ ունի իր տրամաբանական (երբեմն էլ ոչ տրամաբանական) ավարտը, ցանկացած վախճան

ենթադրում է մի նոր բանի սկիզբ, սակայն Միլլերի վեպում մի ողբերգության ավարտը ծնունդ է տալիս մեկ այլ ողբերգության: Ներակա ձևով արտահայտված միլլերյան հոռետեսությունը հանդիպում է նաև կրկնություններով կառուցված նախադասություններում:

Օրինակ՝ *Picking up a book in the red bedroom and the cane chair uncomfortable; tired of sitting on my ass all day long, tired of red wallpaper, tired of seeing so many people jabbering away about nothing.* (17)

His hair is made of straw. His ideas are straw. His wife too is straw, though still a little damp. The whole house is made of straw. (27)

Հիասթափության և հոռետեսության ողջ զգացողությունը փոխանցվում է մի շարք բառային միավորների միջոցով՝ հաղորդելով արտաքին իրականությունից ընդհանուր դժգոհությունը՝ որպես տհաճության և հոռետեսության նախապայման: *Tired* բայը շեշտադրելով՝ Միլլերն արտահայտում է ոչ թե բառի ուղիղ թարգմանական իմաստը, այլև առավել վառ կերպով ընդգծում է իր «զգված, հիասթափված, մինչև կոկորդը կուշտ լինելը»:

We stand on five minutes and devour centuries. (5)

Ժամանակի վերաբերյալ բացասականորեն արտահայտված վերաբերմունքի դրսևորումը (*devour centuries*) վկայում է հեղինակի մշտապես անհագ լինելու մասին, երբ վայրկյանը տարի է թվում, իսկ բուպեն՝ մի դար: Նույնիսկ մեր կարճաժամկետ կյանքի ընթացքում հասցնում ենք «խժռել» մի ամբողջ հավերժություն:

Ինչ վերաբերում է արտակա կերպով արտահայտված հոռետեսությանը, թերևս ամենատարածված ձևերից է *no, not* ժխտական մասնիկներով, ինչպես նաև *without* շաղկապող բառով կազմված նախադասությունները, որտեղ հեղինակն անմիջապես ընթերցողին է փոխանցում հոռետեսության, վատագույնի գոյության, լինել-չլինելու պարադոքսալ տեղեկատվություն:

Օրինակ՝ *For a hundred years or more the world, our world, has been dying. And not one man, in these last hundred years or so, has been crazy enough to put a bomb up the asshole of creation and set it off. The world is rotting away, dying piecemeal. But it needs to be blown to smithereens. Not one of us is intact, and yet we have in us all the continents and the seas between the continents and the birds of the air.* (14)

Այս հատվածը վկայում է արդարության ձգտող, բայցև մշտապես անհաջողությունների հետ բախվող մարդու մասին, որը, կամա թե ակամա, դառնում է դարի գերին, ժամանակաշրջանի գոհը, շինծու կենսակերպի հետ ստիպողաբար համակերպվող մի շնչավոր կենդանի, որի երևակայության «անսահման» սահմանները դժոխք են դարձնում

վերջինիս կյանքը: Աշխարհը քայքայվում է, փտում է, վերածվում է փլատակների, իսկ մարդիկ ոչինչ չեն անում՝ այն հիմնովին հողին հավասարեցնելու համար: Քայքայելով աշխարհը՝ քայքայում ենք ինքներս մեզ՝ լինելով հենց այդ աշխարհի հյուլեն:

*Coffee **without** milk or sugar. Bread **without** butter. Meat **without** gravy or no meat at all. **Without** this and **without** that!* (6)

Հոռետեսական տրամադրության առաջացման պատճառներից մեկն էլ զրկանքների մեջ լինելն է: Զրկանք, որը բերում է հարատև ընտրության կենսական կարևորություն ունեցող բաների միջև: Ընտրություն, որը հնարավորություն չի տալիս լիարժեք ապրել, դե իսկ ոչ լիարժեքությունն է հենց ծնում միլլերյան հոռետեսությունը: Թվում է, թե բացասական վերաբերմունքը հատուկ է միայն դատարկ ստամոքսը լցնելու ցանկությունից տոգորված սոված տղամարդուն, որի մտքի թռիչքն ու վառ երևակայությունը նրան տանում են դեպի անհասանելին:

*I **wouldn't** have minded so much if there weren't always coffee grounds in my beret and garbage on the floor, to say **nothing** of the cold cream jars and the greasy towels and the sink always stopped up.* (7)

*There is **no** escape. The weather will **not** change. I have **no** money, **no** resources, **no** hopes.* (7)

Վերոնշյալ օրինակներում *without* և *no* բառերի ընտրությունը ոչ միայն արտակա ձևով է նպաստում հոռետեսական գնահատողականության արտահայտմանը, այլ նաև վերջինիս շեշտադրված կրկնությունը առավել ցայտուն կերպով է ներկայացնում ամեն ինչում միայն վատը տեսնող հեղինակ/հերոսին: Ինչպես ասում են՝ տեղում դոփելն արդեն իսկ հետընթաց է, այսինքն՝ միօրինակությունն ու երբեք չփոփոզվող իրականությունը չէին կարող չբերել անխուսափելի հոռետեսության:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Միլլերի մոտ հոռետեսական տրամադրությունների առաջացման պատճառներն են միայնությունը, ազատության և բացարձակության հասնելու տենչը, մարդաստացությունը և հիասթափությունը, որոնք արտահայտվում են ինչպես ներակա, այնպես էլ արտակա ձևերով՝ մի շարք բառային արտահայտությունների միջոցով: Հեղինակն առավել հաճախ դիմում է հակադրությունների, հարատև ընտրության՝ իր հոռետեսական հայացքներն ավելի ակնհայտ կերպով ներկայացնելու համար:

Kristine Soghikyan, Alina Petrossian

**VERBALIZATION OF PESSIMISTIC ATTITUDES IN H. MILLER'S
"TROPIC OF CANCER".**

The current article studies the verbalization means of pessimistic attitudes in H. Miller's novel. It defines pessimism from the point of view of different philosophers as well as psychologists and tries to explicate the reasons and causes of Miller's pessimism. The author mostly turned to implicit/explicit modes and contradictions for expressing his pessimistic mood in the novel.

Кристине Согибян, Алина Петросян

**ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ПЕССИМИСТИЧЕСКИХ НАСТРОЕНИЙ В
НОВЕЛЛЕ Г. МИЛЛЕРА «ТРОПИК РАКА»**

В статье рассматриваются способы вербализации пессимистических настроений в новелле Г.Миллера «Тропик Рака», приводятся определения пессимизма рядом философов и психологов, выявляются причины и мотивы миллеровского пессимизма. Автор в основном обращается к имплицитным/эксплицитным способам и противопоставлениям для выражения своего пессимистического настроения в новелле.

**ՆԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՆՈՐԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՋՈՐՋ ՕՐՈՒԵԼԻ
«1984» ՎԵՊՈՒՄ ԵՎ ԴԻԱՆՑ ՎԵՐՍՏԵՂՈՒՄԸ ԱՆԳԼԱԼԵԶՈՒ
ԼՐԱԳՐԵՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ հեղինակային նորաբանությունները, դիպվածաբանություն, լրագրային հոդված, պատկերավորություն

Հեղինակային նորաբանությունները գրողի ստեղծագործ, պատկերավոր մտածողության արգասիք են, որոնք երևան են զալիս թե՛ գեղարվեստական գրականության մեջ, թե՛ լրագրային հոդվածներում, թե՛ խոսողության ընթացքում: Հեղինակային նորաբանությունները երբեմն մնում են ստեղծագործության էջերում և դիտվում են որպես դիպվածաբանություններ, երբեմն՝ վերստեղծվում են, ձեռք բերում լայն գործածություն և վերածվում նորաբանությունների:

Ամերիկացի լեզվաբան Դ. Քրիսթալն իրավացիորեն առանձնացրել է լեզվագործածության հոսընթացում ստեղծված նորակազմությունների մի քանի կարգ՝ 1. *Definitely nonce*; 2. *Definitely neologism*; 3. *Uncertain between nonce and neologism*; 4. *Neither nonce nor neologism (i.e. an established item)*: Հեղինակը մեկ այլ հետաքրքիր դիտարկում է արել. «*Երբ արձանագրում ենք, որ դիպվածաբանությունը նախկինում ևս գործածվել է, այն կորցնում է իր դիպվածային կարգավիճակը: Երկու անգամ կիրառված կազմությունները (twice-formations) սկիզբն են այն երկար ուղու, որով բառը պետք է անցնի՝ նախքան որպես նորաբանություն ընդունվելը*»:²²⁸ Փաստորեն, Դ. Քրիսթալը վկայում է դիպվածաբանությունների զարգացման և դիպվածային չմնալու հավանականության մասին:

Ֆ. Խլղաթյանի տեսանկյունից՝ «...*Դիպվածաբանությունները գրողների, հրապարակախոսների, լրագրողների կողմից ստեղծված բառեր են, որոնք գործածվում են միայն մեկ անգամ՝ խոսքին*

²²⁸ Crystal D., *Investigating nonceness: lexical innovation and lexicographic coverage*, // *Manuscript, narrative and lexicon: essays on literary and cultural transmission in honor of Whitney F Bolton*, Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 2000, pp. 219-220 [file:///C:/Users/Hp/Downloads/-Lexicography4%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Hp/Downloads/-Lexicography4%20(1).pdf).

արտահայտչություն հաղորդելու նպատակով: Նորաբանություններից սրանց տարբերությունն այն է, որ չեն մտնում գրական լեզու, այլ մնում են հեղինակի ստեղծագործության էջերում: Դրա համար էլ հաճախ կոչվում են նաև **հեղինակային նորաբանություններ**»:²²⁹

Ըստ տեսաբան Ս. Էլոյանի՝ «Յուրաքանչյուր նոր հրատարակված գիտատեխնիկական կամ հանրամատչելի ամսագիր, գեղարվեստական ստեղծագործություն (ազգային թե թարգմանական), լրագրային հոդված աղբյուր է դառնում ինքնատիպ նոր բառագործածությունների, նոր փոխառյալ բառերի, միննույն բառի փոխաբերական կամ այլ անուղղակի իմաստների առաջացման... Սակայն նորաբանություններ լեզվում առաջանում են ոչ միայն ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող պատմական վերափոխումների, հասարակական-քաղաքական տեղաշարժերի հետևանքով, այլև ստեղծագործական նպատակադրումով»:²³⁰ Հեղինակը հավելում է նաև, որ «հեղինակային բառերի իմաստները երբեմն դժվար է լինում բացատրել հեղինակների ինքնահատուկ պատկերավոր մտածողության պատճառով»:²³¹

Անգլիացի գրող Ջորջ Օրուելի²³² (իսկական անվանումը՝ Էրիք Արթուր Բլեյր) «1984» հանրահայտ վեպում պատկերված է 1984 թ.-ի քաղաքակրթությունը, իսկ գիրքն առաջին անգամ լույս է տեսել 1949 թ.-ին: Քննադատական շնչով գրված այս վեպը բռնատիրական ռեժիմի դեմ ընդվզող անհատի կործանման մասին է: Գրքի գլխավոր հերոսը Ուինսթոն Սմիթն է, որն աշխատում է մի կառույցում (*Ministry of Truth/Minitrue*), որը համահավասար է արդարադատության նախարարությանը: Այստեղ կատարվում է պատմական փաստաթղթերի, արձանագրությունների ու գրքերի կեղծումներ՝ իշխանության տեսակետներին համապատասխանեցնելու համար:

Ջորջ Օրուելը իր «1984» վեպում ոչ միայն գործածել է հեղինակային նորաբանություններ, այլ նաև բացատրել է դրանց նշանակությունները

²²⁹ Խլղաթյան Ֆ., Ժամանակակից հայոց լեզու: Ուսումնական ձեռնարկ մանկավարժական և լեզվաբանական բուհերի ուսանողների համար, Երևան, Զանգակ-97, 2009, էջ 207:

²³⁰ Էլոյան Ս., Արդի հայերենի նորաբանությունների բառարան, Երևան, «Նաիրի», 2002, էջ 5:

²³¹ Նույն տեղում՝ էջ 11:

²³² Orwell G., *Nineteen Eighty-Four* <http://orwell.ru/library/novels/1984/english/en>

վեպի վերջում զետեղված հավելվածում՝ *The Principles of Newspeak* Գրքում «*Newspeak*»-ը (նոր խոսք/լեզու) Օվկիանիայի (Oceania) անգլիական սոցիալիզմի (IngSoc/English Socialism) պաշտոնական լեզուն է և ենթադրվում է, որ մինչև 2050 թ.-ը այն կգերազանցի «*Oldspeak*»-ի (հին խոսք/լեզվի) գործածությունը:²³³ Մեջբերենք բնագրից մի հատված՝ ասելիքն ավելի հստակ ներկայացնելու համար.

*“Newspeak was the official language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism. In the year 1984 there was not as yet anyone who used Newspeak as his sole means of communication, either in speech or writing. The leading articles in the Times were written in it but this was a tour de force which could only be carried out by a specialist. It was expected that Newspeak would have finally superseded Oldspeak (or Standard English, as we should call it) by about the year 2050”*²³⁴

Հեղինակը «*Newspeak*»-ի բառապաշարի մեջ մտնող բառերը դասակարգում է երեք կարգի՝ **A vocabulary, B vocabulary, C vocabulary**: «**A vocabulary**»-ն կազմում են առօրյա-խոսակցական լեզվում գործածվող բառերը, «**B vocabulary**»-ում ներառված են քաղաքական նպատակադրումով ստեղծված բառերը, իսկ «**C vocabulary**»-ն լրացնում է մյուս երկուսին և ամբողջովին ընդգրկում գիտատեխնիկական եզրույթներ:

Այսպես, հանրահայտ «1984» վեպում անգլիացի գրող Ջ. Օրուելի գրչին են պատկանում հետևյալ հեղինակային նորաբանությունները՝ *ungood (bad), unlight (dark), uncold (warm), pluscold (very cold), speedful (rapid), speedwise (quickly), Minitrue (Ministry of Truth), Minipax (Ministry of Peace, i.e. Ministry of War), joycamp (forced-labour camp), thinkpol (Thought Police), goodthink (otrodoxy), crimethink (thoughtcrime)*, և այլն:

Պետք նշել, որ վերը նշված բառերից մի քանիսը գործածվում են հակառակ իմաստով (*joycamp, Minitrue, Minipax*): Այսպես, «*joycamp*» բառը ոչ թե *ճամբար է, ուր կազմակերպվում են ժամանցային տարբեր միջոցառումներ*, այլ «*համակենտրոնացման՝ հարկադիր աշխատան-*

²³³ «*Oldspeak*»-ի հայերեն համարժեքը («հին խոսք/լեզու») փոխառել ենք Է. Սաստրյանից (տե՛ս Սաստրյան Է., Անհատի և ամբոխի փոխհարաբերությունը Ղոն ԴեԼիոյի «Մառ II» վեպում http://cultural.am/hy/gradaran/tester/ella-asatryan-anhati-ev-ambokhi-pokharaberutyuny-don-delilloyi-vepum?fb_comment_id=343135162471079_1920115#f219cd4ca4)

²³⁴ Orwell G., *Nineteen Eighty-Four*, p. 312 http://orwell.ru/library/novels/-1984/english/en_app

քային ճամբար», «Minipax/Ministry of Peace» բառն իրականում ոչ թե խաղաղության, այլ պաշտպանության («պատերազմի») նախարարությունն է, «Minitrue»-ը բառացի կարելի է թարգմանել «ճշմարտության նախարարություն», մինչդեռ այստեղ կեղծվում են պատմական փաստաթղթերը, արձանագրությունները և գրքերը:

Փորձենք վերհանել վերը թվարկված հեղինակային նորաբանությունների վերստեղծման դեպքերը անգլալեզու լրագրային հոդվածներում և հատկորոշել դրանց զարգացման եղանակները ժամանակակից անգլերենում:

1. **UNGOOD GOVERNANCE** (headline)... *In their joint statement of April 21, 2010 the five constituent elements of the People's Partnership declared "a national objective...to put into practice collaborative leadership to achieve good governance".*²³⁵

Տվյալ օրինակում *ungood* բառը հոդվածի վերնագրում կապակցված է *governance* բառի հետ: Վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ հոդվածագիրն իր դժգոհությունն է արտահայտում Տրինիդադ և Տոբագոյում առկա քաղաքական իրավիճակի և երկրում գործող հաստատությունների ներկա կառավարման վերաբերյալ: Հոդվածի վերնագիրը՝ ***ungood governance***, լավագույնս ներկայացնում է հաղորդվող նյութը՝ հոդվածը դարձնելով առավել պատկերավոր և արտահայտիչ: Կարելի է փաստել, որ նշված օրինակում Ջ. Օրուելի հեղինակային նորաբանությունը վերստեղծվել է և դրա գործաբանական արժեքը պայմանավորված է Տրինիդադ և Տոբագոյի քաղաքական իրավիճակի գնահատման անհրաժեշտությամբ: Հետևապես, այստեղ *ungood* բառն ունի գնահատողական գործառույթ:

Ինչպես Ջ. Օրուելի հանրահայտ վեպում, այնպես էլ նշված լրագրային հոդվածում ***ungood*** բառը կիրառվել է լեզվում արդեն առկա *bad* բառի իմաստով և հոդվածի վերնագրում իրացրել ***'bad, not successful'*** բառիմաստային տարբերակը: Փաստենք, որ Ջ. Օրուելը և տվյալ լրագրային հոդվածի հեղինակը հաշվի չեն առել բառաստեղծումը սահմանափակող գործոնները:²³⁶ Բանն այն է, որ տեսականորեն *bad* բառի առկայությունը անհնար է դարձնում մինևույն իմակով այլ բառի

²³⁵ Fraser M., *Ungood Governance*, 28 February 2012 <http://www.trinidadexpress.com/commentaries/Ungood-governance-140674643.html>

²³⁶ Տե՛ս Katamba F. & Stonham J., *Morphology*, Palgrave Macmillan, 2nd ed/ 2006, p. 74-81.

ստեղծումն անգլերենում: Հետևապես, անտեսվել է հոմանշային սահմանափակում (*synonymy blocking*) երևույթը:

2. *Nothing friendly about it: Orwell's Ministry of Peace would envy the US military's use of newspeak (headline) The US military has mastered newspeak in a manner that would be the envy of Ministry of Peace (Minipax) in Orwell's Nineteen Eighty-four, and it peddles the phrases - usually simple phonetically, vague semantically and inscrutable technically with such bombastic precision that they enter the popular lexicon.*²³⁷

Այս օրինակում ևս Ջ. Օրուելի հեղինակային նորաբանությունը վերստեղծվել է և դրա գործաբանական արժեքը պայմանավորված է լրագրանյութում Միացյալ Նահանգների պաշտպանության նախարարությանը բնութագրելու անհրաժեշտությամբ: Հետևապես, մեջբերված լրագրային հոդվածում նշված հեղինակային նորաբանությունը կամ դիպվածաբանությունն ունի գնահատողական գործառույթ: Լրագրահոդվածում խոսվում է այն մասին, որ Միացյալ Նահանգների պաշտպանության նախարարությունը լավագույնս տիրապետում է Ջ. Օրուելի համանուն ստեղծագործության մեջ մշակված *նոր խոսք/լեզվին* (Newspeak): Իսկ Ջ. Օրուելի ստեղծագործության մեջ առաջ եկած «*նոր խոսք/լեզվի իմաստն այն էր, որ արդեն գոյություն ունեցող լեզուն որքան հնարավոր է պարզեցնում էին՝ «մաքրելով» այնպիսի բառերից և արտահայտություններից, որոնք կարող էին վտանգ ներկայացնել տարածված գաղափարախոսության համար*»²³⁸

3. *Ukraine forms 'ministry of truth' to regulate the media (headline) Journalists fear freedom of speech will be curtailed as Kiev follows Moscow in stepping up the propaganda war.*²³⁹

Ուկրաինայում մամուլի վերահսկումը քննություն առնող հոդվածում, վերստեղծվել է *ministry of truth* հեղինակային

²³⁷ Ray S., *Nothing friendly about it: Orwell's Ministry of Peace would envy the US military's use of newspeak*, 29 October 2010, <http://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2010/oct/29/friendly-fire-mind-your-language>.

²³⁸ Ասատրյան 2013 http://cultural.am/hy/gradaran/tester/ella-asatryan-anhati-ev-ambokhi-pokharaberutyuny-don-delilloyi-vepum?fb_comment_id=343135162471079_1920115#f219cd4ca4

²³⁹ Vikhrov M., *Ukraine forms 'ministry of truth' to regulate the media*, 19 December 2014, <http://www.theguardian.com/world/2014/dec/19/-sp-ukraine-new-ministry-truth-undermines-battle-for-democracy>. Last retrieved on 30 January 2016.

նորաբանությունը: Մեջբերված հասվածից դյուրին է նկատել, որ այստեղ նշված բառային միավորն ունի փոխաբերական նշանակություն:

4. *Her valedictory message to **Ministry of Truth** – I mean **MoD** – civil servants reads: 'I have been proud to lead the MoD as its Permanent Secretary and Accounting Officer through a period of remarkable change'²⁴⁰*

Այս օրինակում **Ministry of Truth** արտահայտությունը ևս նշանակում է **Ministry of Justice**: Հոդվածում խոսվում է Միացյալ Թագավորության արդարադատության նախկին նախարար Ուրսուլա Բրենանի՝ պաշտպանության նախարարության քարտուղարի աշխատանքից պաշտոնաթող լինելու և արդարադատության նախարարությունում կրկին պաշտոն զբաղեցնելու մասին.

How permanent is a Permanent Secretary? In the case of Ursula Brennan at the MoD, the answer is twenty months. In a fortnight she clears her desk and goes back to the Ministry of Justice.

Նկատենք, նաև, որ նշված հոդվածի ասելիքն առավել պատկերավոր և արտահայտիչ դարձնելու նպատակով հոդվածի վերնագրում լրագրանյութի հեղինակը գործածել է **permanent** բառի հակադիր նշանակությամբ ներգոր (*potential*) բառային միավոր (**not-so-permanent**)՝ *“Goodbye to Ursula Brennan, the MoD’s not-so-permanent secretary”*.

Այսպիսով, կարելի է փաստել, որ մեջբերված լրագրային հոդվածում լրագրող-հեղինակը վերստեղծել է Ջ. Օրուելի հեղինակային նորաբանությունը (**Ministry of Truth=Ministry of Justice (MOJ)**): Ավելին, հոդվածագիրը լրագրանյութում գործածում է նաև Ջ. Օրուելի հեղինակած մեկ այլ նորաբանություն՝ **Oldspeak** (հին խոսք/լեզու).

Let me suggest what that message ought to have been – in ‘Oldspeak’: 'I am deeply embarrassed at not having done my duty as Permanent Secretary in allowing Dr Liam Fox to have irregular contacts with Mr Adam Werrity, leading to the resignation of the Secretary of State, and I apologise to all those civil servants and servicemen who are being made redundant because of the shortcomings of the defence management board in allowing the department to

²⁴⁰ Mallinson A., *Goodbye to Ursula Brennan, the MoD’s not-so-permanent secretary*, 15 June 2012, <http://www.dailymail.co.uk/debate/article-2159726/Goodbye-Ursula-Brennan-MoDs-permanent-secretary.html>. Last retrieved on 30 January 2016.

go bankrupt.’ But ‘Oldspeak’ would be unlikely to lead to a new job, would it not?

Հոդվածագրին հետաքրքում է՝ ինչ կնշանակեր պաշտպանության նախարարության նախկին մշտական քարտուղարի ելույթից մեջբերված վերը նշված հատվածը Ջ. Օրուելի «**Oldspeak**»-ում (հին խոսք/լեզվում) և եզրակացնում է, որ «**Oldspeak**»-ը չէր հանգեցնի նոր պաշտոն գրադեցնելուն:

5. *“Speed wise, he’s quick, but I’m quicker. When it comes down to power, I’m stronger as well. It is going to be a game of chess at times and at times I’ll be fighting him. I’ve watched a lot of videos of him and in his last fight, especially, he likes to stand there and fight.....”*²⁴¹

Տվյալ օրինակում վերստեղծվել է *speedwise* բառը *speed wise* ձևով: Պետք նշել, որ հոդվածում այն գործածվել է ըմբշամարտիկի խոսքից մեջբերված հատվածում, որտեղ այն վերաբերում է արագությանը/արագ կողմնորոշվելուն՝ ԱՄՆ-ում անցկացվող ըմբշամարտի եզրափակիչ խաղում:

Ուսումնասիրելով անգլերենում Ջ. Օրուելի հեղինակային նորաբանությունների վերստեղծումը լրագրային հոդվածներում՝ եկանք հետևյալ եզրահանգումներին՝

- Օրուելյան հեղինակային նորաբանությունները մեծամասամբ կիրառվում են քաղաքական բովանդակությամբ լրագրահոդվածներում:
- Օրուելյան հեղինակային նորաբանությունների գործածումը լրագրանյութին հաղորդում է պատկերավորություն և արտահայտչականություն:
- Օրուելյան հեղինակային նորաբանությունները լրագրանյութերում ունեն գնահատողական գործառույթ, քանի որ դրանց միջոցով լրագրողն իր գնահատականն է տալիս հասարակական-քաղաքական տեղաշարժերին:
- Ջ. Օրուելի հեղինակած նորաբանությունների մի մասը չի մնացել դիպվածային կարգավիճակում, այլ վերստեղծվել է լրագրային

²⁴¹ *Brenner S., Amir Khan and Devon Alexander have to deliver in career-defining fight, 12 December 2014, <http://www.theguardian.com/sport/2014/dec/12/amir-khan-devon-alexander-career-defining-fight-boxing--las-vegas> Last retrieved on 30 January 2016*

հոդվածներում: Այսպիսով, դրանց դիպվածային կարգավիճակը թեակա՞ն է (*uncertain between nonce and neologism*):

Եզրափակելով նշենք, որ մեկ հոդվածի շրջանակներում հնարավոր չէ անդրադառնալ լրագրանյութերում գործածված Օրուելյան բոլոր հեղինակային նորաբանություններին, հետևապես ստացված արդյունքներն ու մշակված լեզվանյութը հիմք կարող են հանդիսանալ հետագա ուսումնասիրությունների համար:

Гаяне Барсегян

**АВТОРСКИЕ НЕОЛОГИЗМЫ В РОМАНЕ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА
“1984” И ИХ УПОТРЕБЛЕНИЕ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРЕССЕ**

В данной статье анализируются авторские неологизмы английского писателя Джорджа Оруэлла в романе "1984", и их употребление в современной англоязычной прессе. Исследование показало, что некоторые из этих слов со временем стали общеупотребительными, другие так и остались авторскими неологизмами.

Gayane Barseghyan

**AUTHOR'S NEOLOGISMS IN GEORGE ORWELL'S NOVEL “1984” AND
THEIR USE IN ENGLISH JOURNALISTIC ARTICLES**

The present article touches upon the author's neologisms in George Orwell's novel *Nineteen Eighty-four* and gives the analysis of their use in English journalistic articles. The findings reveal that some of the words under study are widely used in newspaper articles, some of them remain as author's neologisms or occasionalisms.

**ՆՈՐԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՖԵՆԹՐՉԻ ԺԱՆՐԻ
ՏԵՔՍՏԱԿԱԶՄԻՉ ԳՈՐԾՈՆ (Ջ. Բ. ՌՈՈՒԼԻՆԳԻ «ՀԱՐԻ ՓՈԹԵՐԸ և
ՓԵԼԻՍՈՓՈՅԱԿԱՆ ՔԱՐԸ» ՎԵՊՈՒՄ)**

*Հիմնաբառեր՝ Ջ.Կ.Ռոուլինգ, «Հարի Փոթերը և փիլիսոփայական քարը»,
ֆենթրզի, նորաբանություն, տեքստակազմիչ գործոն*

Յուրաքանչյուր գրական ստեղծագործություն հանդես է գալիս որպես հեղինակի կողմից իրականության մտացածին ու երևակայական պատկերում, իսկ գեղարվեստական գրականության ֆենթրզի ժանրում իրականությունը պատկերվում է մեզ բոլորովին անծանոթ ու հորինված աշխարհում: Գոյություն ունեն ֆենթրզի ժանրի մի շարք սահմանումներ, որոնց էությունը գրեթե նույնն է. այն է՝ ֆենթրզին գրական ժանր է, որի հիմքում աշխարհի գերբնական, անսովոր, անկանխատեսելի պատկերումն է:

«Ֆենթրզի» եզրը, այնուամենայնիվ, միանշանակ չէ, և հաճախ անհրաժեշտություն է ծագում այն զատել մի շարք այլ եզրերից, որոնցով անվանվում են մտացածին, հեղինակի կողմից մոդելավորված իրականությունը պատկերող ստեղծագործությունները: Եզրի լայն սահմանումը հաջողությամբ տվել է Մինթիա Դունքանը. «Ժամանակակից գրականագիտության մեջ ֆենթրզին այնքան լայն հասկացություն է, որ օգտագործվում է գիտական ֆանտաստիկայի, հեքիաթների, ուրվականների մասին պատմությունների, ինչպես նաև տարբեր տեսակի այլ գերբնական ու կախարդական հեքիաթների մասին խոսելիս՝ այդ թվում ներառելով այնպիսի հեղինակների ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Ուրսուլա Լե Գուինը, Մթիվըն Քինգը և Ջ.Կ.Ռոուլինգը: Մյուս կողմից՝ «գերբնականը», «գարմանահրաշքը», «աբսուրդը», «գավեշտականը» և «գոթական սարսափը» եզրեր են, որ հորինվել են՝ կոնկրետ ստեղծագործությունների և գրողների վերաբերմամբ և այնքան հստակ են իրենց բնույթով և սահմանմամբ, որ դրանց կիրառումը սահմանափակվում է միայն այդ կոնկրետ տեսակի տեքստերի անվանմամբ»:²⁴² Ի վերջո՝ Ս.

²⁴² Duncan S., *Unraveling the Real*. Temple University Press, Philadelphia, Pennsylvania, 2010. p.3

Դունքանը եզրակացնում է, որ ֆենթերզին հանդես է գալիս որպես այս ամենին հարակից ժանր, որը չունի հստակ սահմաններ, տարբերվում է մշակույթից մշակույթ, փոփոխվում ժամանակի ընթացքում և որ այն հարցին, թե ինչ է ֆենթերզին իրականում, գրական քննատաղներից պատասխան ակնկալելն անիմաստ է:

Ջանգո Վեքսլերը սահմանում է ֆենթերզին՝ որպես «ուրիշ աշխարհի ֆենթերզի»։ «... այն է՝ երևակայական իրադարձություններ, որ տեղ են գտնում մի աշխարհում, որն ակնհայտորեն մերը չէ: Սա չի ներառում քաղաքային ֆենթերզին, որը ծավալվում է փոփոխված, ժամանակակից Երկիր մոլորակում, պատմական ֆենթերզին, որը ծավալվում է անցյալում և այլն: Մենք կարող ենք պայմանականորեն բացառել նաև խաչաձև աշխարհների ֆենթերզին, որում Երկիր մոլորակի հերոսները այլ աշխարհ են այցելում»:²⁴³

Ֆենթերզի ժանրի բազմազանության մասին կարելի է անընդհատ խոսել, սակայն, առավել կարևոր է բացահայտել և վերլուծել նմանատիպ ստեղծագործությունների հիմնական տեքստակազմիչ բաղադրիչները:

Ինչպես Ջանգո Վեքսլերն է պնդում. «Ֆենթերզի ժանրին պատկանող վեպում նրբորեն համադրված են ֆանտաստիկ տարրերը, որոնք զարմացնում և շարժում են ընթերցողի հետաքրքրությունը և աշխարհիկ տարրերը, որոնք օգնում են ընթերցողին հասկանալ և ապահովում են ճշմարտանմանությունը»: Իսկ այդ ֆանտաստիկ տարրերը լեզվական արտահայտություն են գտնում և մարմնավորվում են հեղինակի կողմից օգտագործվող նորաբանություններում: Ուստի, նորաբանությունները կարելի է դիտարկել որպես ֆենթերզի ժանրի կարևորագույն տեքստակազմիչ բաղադրիչ:

Փիթեր Նյումարկը տալիս է նորաբանությունների հետևյալ սահմանումը. «Նորաբանությունները կարելի է սահմանել որպես նոր կազմված բառային միավորներ կամ գոյություն ունեցող բառային միավորներ, որոնք նոր իմաստ են ձեռք բերում»:²⁴⁴

Նորաբանությունների ամենից ընդհանուր դասակարգումը ենթադրում է նորաբանությունների երկու հիմնական խումբ. ա. Նորաբանություններ, որ լայնորեն ընդունվում են լեզվում, այդ թվում՝ տվյալ լեզվի բառապաշարից վերջին ժամանակներում ստեղծված բառեր և այլ

²⁴³ Wexler D. The Fantasy Language Problem, Fantasy Fraction 24 Jan, 2014

²⁴⁴ Newmark P. A Textbook of Translation, Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai, 1988, p. 140

լեզուներից ներմուծված բառեր և բ. Կոնկրետ անհատ հեղինակի կողմից ստեղծվող հեղինակային նորաբանություններ: Առաջին դեպքում նորաբանության առաջացման պատճառը նոր երևույթի անվանման անհրաժեշտությունն է, մինչդեռ երկրորդ դեպքում գործ ունենք դիպվածային նորաբանությունների հետ, որոնք հորինվում են գրողի կողմից՝ որոշակի ազդեցություն գործելու համար: Այսպիսիք համատեքստից դուրս հազվադեպ են կիրառություն գտնում²⁴⁵:

Ըստ Անտոնինա Լիտակի՝ «Հեղինակային նորաբանությունները փոխանցում են հեղինակի նպատակը: Դրանց մեծ մասը երկար կյանք չունեն: Այս նորաբանությունները ստեղծվում են հաղորդակցման տվյալ պահին օգտագործվելու համար, ուստի դրանց հիմնական առանձնահատկությունն իրենց ժամանակավոր բնույթն է: Բառը կամ բառիմաստը գործում են միայն տվյալ համատեքստում: Քանի որ հեղինակային նորաբանությունները դիպվածային բնույթ ունեն, դրանք հաճախ անվանվում են «դիպվածային» կամ «մեկանգամյա օգտագործման» բառեր»:²⁴⁶

Մասնագիտական գրականության մեջ գոյություն ունեն նորաբանությունների դասակարգման բազում տեսություններ, միննույն ժամանակ չկա նորաբանությունների դասակարգման մեկ ընդհանուր ամրագրված համակարգ: Նորաբանությունները դասակարգվում են տարբեր ձևերով՝ հիմնվելով տարբեր չափանիշների վրա:

Նորաբանությունների առավել հայտնի, համապարփակ ու ընդգրկուն դասակարգումը պատկանում է Փ. Նյումարկին: Չնայած Նյումարկը անդրադառնում է նորաբանություններին՝ վերջիններիս թարգմանական առանձնահատկությունների տեսանկյունից, այնուամենայնիվ տեսաբանը նախ և առաջ առանձնացնում է նորաբանությունների հետևյալ կարգերը.

1. **Հին բառերը՝ նոր նշանակությամբ (old words with new senses).** Երբ հին բառերը ձեռք են բերում նոր նշանակություններ: Այսպիսի բառերը չեն վերաբերում նոր առարկաների կամ գործընթացների, ուստի կապված չեն տեխնոլոգիաների հետ:

²⁴⁵ Neologisms, available online at [\[http://encyclopedia2-thefreedictionary.com/Neologisms\]](http://encyclopedia2-thefreedictionary.com/Neologisms),

²⁴⁶ Litak A. Author Neologisms in J.R.R. Tolkien's Trilogy "The Lord Of The Rings" (In Original And Translation), available online at [\[http://www.pulib.sk/web-kniznica/strana/nazov/uvodna-strana\]](http://www.pulib.sk/web-kniznica/strana/nazov/uvodna-strana),

2. **Հին բառակապակցությունները՝ նոր նշանակությամբ (old collocations with new senses)**. սրանք սովորական նկարագրական բառակապակցություններ են, որ ձեռք են բերել տեխնիկական նշանակություն:

3. **Նորաստեղծ բառեր (new coinages)**. ըստ Նյումարկի բոլոր նորաստեղծ բառերի հիմքում հնչազեղագիտությունն է, այսինքն՝ ցանկացած նոր բառ ստեղծվում է որոշակի իմաստներ արտահայտող հնչյուններից միայն:

4. **Ածանցված բառեր (derived words)**. Նյումարկը պնդում է, որ նորաբանությունների մեծ մասը ածանցված է հունական և լատինական ձևայիններից:

5. **Հապավումներ**. Նյումարկը նշում է, որ սրանք միշտ էլ նորաբանությունների տարածված տեսակ են եղել և անվանում է հապավումները «կեղծ նորաբանություններ», որոնք առավել բնորոշ են ֆրանսերենին, քան անգլերենին:

6. **Բառակապակցություններ (abbreviations)**. ինչպես օրինակ գոյական-գոյական կամ ածական-գոյական կապակցությունները:

7. **Էպոնիմներ (eponyms)**. մարդկանց անուններից ածանցված անվանումներն են (օր՝ մարքսիզմ, դարվինիզմ):

8. **Հարադրյալ բառեր (phrasal words)**. սրանք հիմնականում սահմանափակվում են անգլերենի՝ բայերը գոյականների վերածելու հատկությամբ (օր՝ work-out, trade-off, check-out)

9. **Փոխանցված բառեր (transferred words)**. սրանք հիմնականում մեղիա և ապրանքանշանային նորաբանություններ են՝ ոչ տեխնոլոգիական (օր՝ Adidas, kung fu, Wrangler, raga):

10. **Տառային հապավումներ (acronyms)**. ամենատարածված նորաբանություններից է:

11. **Կեղծ նորաբանություններ (pseudo-neologisms)**. այս դեպքում ընդհանուր բառը օգտագործվում է որևէ հատուկ իմաստով (օր՝ la Trilaterale մասնավոր քաղաքական հանձնաժողով, որի ներկայացուցիչները ԱՄՆ-ից, Արևմտյան Եվրոպայից և Ճապոնիայից են):

12. **Միջազգային բառեր (internationalisms)**. տարբեր լեզուների կողմից փոխառված բառերն են, որոնք կարևոր դեր են խաղում մեր հաղարդակցության մեջ (օր՝ philosophy, biology, mathematics):²⁴⁷

²⁴⁷ Newmark P. A Textbook of Translation, Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai, 1988, p. 140-149

Եթե փորձենք ընդհանրացնել նորաբանությունների՝ Նյումարկի կողմից առաջարկած դասակարգումը, ապա կհանգենք նորաբանությունների ստեղծման երեք հիմնական աղբյուրների.

- ա. Իմաստային փոփոխություն, որի դեպքում արդեն իսկ գոյություն ունեցող բառային միավորները ձեռք են բերում նոր իմաստներ,
- բ. Փոխառություններ, այսինքն՝ այլ լեզուներից փոխառվող բառերը տվյալ լեզվում հանդես են գալիս որպես նորաբանություններ,
- գ. Բառակազմական տարրեր հնարներով կազմվող նորաբանություններ:

Ջ. Ռոուլինգի «Հարրի Փոթեր» հայտնի վիպաշարում նորաբանությունները հանդես են գալիս որպես հիմնական տեքստակազմիչ գործոն, քանի որ թե՛ դրանցով արտահայտված հերոսների անունների և թե՛ մի շարք հասկացությունների միջոցով հեղինակը ստեղծում և պատկերում է կախարդական այն իրականությունը, որում ծավալվում են ստեղծագործության հիմնական իրադարձությունները: «Հարրի Փոթերի» նորաբանությունների բազմազանությունը կարող է հիմք ծառայել վերջիններիս մանրամասն դասակարգված վերլուծության համար, քանի որ դրանց առատությունը թույլ է տալիս առանձնացնել այնպիսի կարգեր, ինչպիսիք են «անուններ», «կենդանիներ», «բույսեր», «կախարդանքներ» և այլն: Այնուամենայնիվ, սույն հոդվածում սահմանափակվում ենք «Հարրի Փոթերը» վիպաշարի «Հարրի Փոթերը և փիլիսոփայական քարը» հատորի նորաբանությունների բառակազմական և իմաստաբանական վերլուծությամբ: Ուստի, կարող ենք պնդել, որ այստեղ կիրառված վերլուծության հիմնական մեթոդը որակական է, այլ ոչ թե քանակական:

Հարկ է նշել, որ այս ստեղծագործության մեջ հանդիպող նորաբանությունները հեղինակային, դիպվածային են, սակայն, որոշ դեպքերում դրանք լայն կիրառություն են ստանում՝ վերածվելով բառապաշարային տարրերի: «Հարրի Փոթերը և փիլիսոփայական քարը» վեպում Ջ. Ռոուլինգի կողմից օգտագործված հեղինակային նորաբանություններն այս հոդվածում ենթարկվել են համակողմանի վերլուծության: Քննվել են ինչպես բառակազմական գործընթացները, նորաբանության տեսակը այնպես և նորաբանության ստեղծման հեղինակի մտադրությունը, դրա մեջ ներդրված իմաստը և դերը տեքստում:

Ջ. Ռոուլինգի գրվածքում նորաբանությունների առատությունը անփիճեկի է: Այսպես, հեղինակի կողմից գործածված հենց առաջին նորաբանությունը՝ **«unDursleyish»** բառն է: Դարպիները Փոթերների

մեծամիտ ազգականներն էին և խուսափում էին Փոթերների հետ հանդիպելուց, քանի որ վախենում էին հարևանների կարծիքից: Միսիս Փոթերի քրոջ՝ միսիս Դարսլիի կարծիքով վերջիններս բավականին «unDursleyish» են, նման չեն Դարսլիներին, քանի որ չեն պատկանում նրանց դասակարգին.

*They didn't think they could bear it if anyone found out about the Potters. Mrs. Potter was Mrs. Dursley's sister, but they hadn't met for several years; in fact, Mrs. Dursley pretended she didn't have a sister, because her sister and her good-for-nothing husband were as **unDursleyish** as it was possible to be.*²⁴⁸

Կազմության տեսանկյունից նորաբանությունը ածանցված է, ընդ որում՝ երկակիորեն է ածանցված, քանի որ ստացել է թե՛ «un» ժխտական նախածանցը և թե՛ «ish» ածականակերտ վերջածանցը, որն արտահայտում է նմանության և պատկանելիության իմաստ: Ակնհայտ է, որ նորաբանությունն ունի կարևոր գործարանական նշանակություն և արժեք, բավականին դիպուկ կերպով փոխանցում է հեղինակի մտադրությունը և աչքի է ընկնում իմաստային պատճառաբանվածությամբ: Նորաբանությունը դիպվածային է, բացառապես ծառայում է հեղինակի նպատակին տվյալ տեքստում և դրա գործածությունը սահմանափակվում է տվյալ տեքստով:

Չաջորդ նորաբանությունը, որը թերևս վեպի ամենահայտնի և քննարկվող նորաբանություններից է, «**Muggle**» բառն է.

*Malfoy certainly did talk about flying a lot. He complained loudly about first-years never getting in the house Quidditch teams and told long, boastful stories which always seemed to end with him narrowly escaping **Muggles** in helicopters.*²⁴⁹

Ձ. Ռոուլինգը օգտագործում է այս բառը՝ «կախարդական կարողություններից զուրկ մարդ» նշանակությամբ: Ըստ Նյումարկի՝ նորաբանությունների դասակարգման, այս նորաբանությունը կարելի է դասել նորաստեղծ բառերի շարքին:

Բառն արդեն մուտք է գործել լեզվի բառապաշար և ամրագրված է բառարաններում: Dictionary.com էլեկտրոնային բառարանում այն

²⁴⁸ Harry Potter and the Philosopher's Stone, available online at [<http://lingualeo.com/ru/jungle/harry-potter-and-the-philosophers-stone-bloomsbury-30189#>], p. 1, last retrieved 20.10.2015

²⁴⁹ Նույն տեղում, էջ՝ 61

սահմանվում է որպես «a person without magical powers»²⁵⁰, իսկ բառի ծագումնաբանության առումով հղում է արվում հենց «Հարրի Փոթերը» վեպին: «Muggle» բառն, այսպիսով, ակնհայտ օրինակ է հեղինակային և դիպվածային նորաբանությունից լեզվի հիմնական բառապաշարային միավորի վերածվելու գործընթացի:

Ավելին, «Muggle» հեղինակային նորաբանությունը ոչ միայն ամրագրված է բառարանում որպես անգլերենի հիմնական բառապաշարային տարր, այլև ենթարկվել է իմաստային զարգացման՝ իմաստի վատթարացման: Այդպիսի կիրառության բազմաթիվ օրինակներ կարելի է հայտնաբերել ժամանակակից ամերիկյան անգլերենի կորպուսի միջոցով, ինչպես օրինակ.

*An area of Arctic ice larger than Maryland and Delaware combined is vanishing annually, thanks to the global warming caused by all of us Muggles in our **Muggle** lives. # Such growing environmental horrors did more than anything to wake up this new movement, I think...*²⁵¹

Վերոնշյալ օրինակում նորաբանությունն, ակնհայտորեն, օգտագործված է ոչ թե պարզապես «կախարդական կարողություններից զուրկ մարդ» իմաստով, այլ կրում է առավել բացասական իմաստ: Օրինակ, www.oxforddictionaries.com կայքում կարելի այն սահմանվում է որպես «A person who is not conversant with a particular activity or skill»²⁵², այսինքն՝ որևէ բանին անտեղյակ, անգետ մարդ:

Մեկ այլ հետաքրքրական օրինակ է «**Smeltings stick**» ձուլման փայտիկ նորաբանությունը, որը կրկին իր կազմության տեսանկյունից բառակապակցություն է.

*Harry, made Dudley go and get it. They heard him banging things with his **Smeltings stick** all the way down the hall. Then he shouted, 'There's another one! Mr H. Potter, The Smallest Bedroom, 4 Privet Drive –*²⁵³

Այս դեպքում մենք գործ չունենք նորաստեղծ բառի կամ բառակապակցության հետ, սակայն տվյալ օրինակը նույնպես դիտարկում ենք որպես նորաբանություն, քանի որ կապակցությունը

²⁵⁰ <http://dictionary.reference.com/browse/muggle?s=t>

²⁵¹ Mc.Kibben, B. Muggles in the Ozone, Mother Jones Mar/April, 2000. Web, last retrieved 18.10.2015

²⁵² <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/muggle>

²⁵³ Harry Potter and the Philosopher's Stone, available online at [<http://lingualeo.com/ru/jungle/harry-potter-and-the-philosophers-stone-bloomsbury-30189#>], p. 17, last retrieved 20.10.2015

հենց Ջ. Ռոուլինգի հեղինակային նորաբանությունն է, չի հանդիպում ո՛չ Բրիտանական ազգային կորպուսում և ոչ էլ Ժամանակակից ամերիկյան անգլերենի կորպուսում կամ որոնողական որևէ այլ համակարգում և բազմակիռքեն կիրառվում է միայն վեպի շրջանակներում: Կապակցությունը համարում ենք նորաբանություն նաև այն պատճառով, որ վերջինս ցույց է տալիս մի առարկա, որը Ջ. Ռոուլինգի երևակայական իրականության պատկերման տարրերից է: Այսինքն, կարող ենք ասել, որ կապակցությունն իրակություն է, որը գոյություն ունի հեղինակի հորինած կախարդական աշխարհի մշակույթի շրջանակներում: Ձուլման փայտիկները պատկանում էին Մետաղաձուլման ակադեմիայի սաներին:

«Հարրի Փոթերը և փիլիսոփայական քարը» վեպում նորաբանությունների մի ամբողջ խումբ են զանազան կախարդանքների անվանումները: Դրանցից մեկը «**Petrificus Totalus**» կապակցությունն է, որն առաջին անգամ օգտագործում է Հերմիոնը. "**Petrificus Totalus!**" she cried, pointing it at Neville.

Neville's arms snapped to his sides. His legs sprang together. His whole body rigid, he swayed where he stood and then fell flat on his face, stiff as a board.

Hermione ran to turn him over. Neville's jaws were jammed together so he couldn't speak. Only his eyes were moving, looking at them in horror.

*"What've you done to him?" Harry whispered. "It's the **full Body-Bind**," said Hermione miserably. "Oh, Neville, I'm so sorry."*²⁵⁴

Տվյալ դեպքում Հերմիոնը օգտագործում է կախարդանքը՝ այնուհետև բացատրելով այն: Այս նորաբանությունը բավականաչափ հետաքրքրական է բառակազմական տեսանկյունից: Նախ և առաջ Ջ. Ռոուլինգի ստեղծած «Petrificus» բառի արմատը petrify՝ քարացնել բառն է, որն էլ իր հերթին փոխառված է հունարեն «պետրա» քար բառից:

Նորաբանությունը կազմելու համար՝ հեղինակը բառարմատին ավելացրել է լատինական ծագում ունեցող «ficus» վերջածանցը, որի ունի անել, կատարել իմաստը:²⁵⁵

Նմանատիպ նորաբանությունները Ի. Փլազը անվանում է «նոր-դասական բարդ բառեր» (neo-classical compounds)²⁵⁶, որոնցում բառարմատին ավելացվում է հունական կամ լատինական ծագման

²⁵⁴ Նույն տեղում, էջ՝ 116

²⁵⁵ <http://www.memidex.com/~fic>

²⁵⁶Ingo Plag, "Word-formation in English", Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 155

ածանց: Նույնը տեղի է ունեցել նաև կապակցության երկրորդ բաղադրիչի դեպքում, որում «total» բառարմատին ավելացվել է լատինական ծագման վերջածանց:

Հաջորդ դիտարժան նորաբանությունը «**Remembrall**» բառն է.

A barn owl brought Neville a small package from his grandmother. He opened it excitedly and showed them a glass ball the size of a large marble, which seemed to be full of white smoke.

*"It's a **Remembrall!**" he explained. "Gran knows I forget things -- this tells you if there's something you've forgotten to do. Look, you hold it tight like this and if it turns red -- oh..." His face fell, because the Remembrall had suddenly glowed scarlet, "... you've forgotten something..."²⁵⁷*

Ձ. Ռուլինգը օգտագործում է տվյալ նորաբանությունը՝ նշանակելով մի փոքրիկ ապակե գունդ, որը հիշեցնողի դեր է տանում: Այն կարմիր ծխով է լցվում, երբ նա, ում այն պատկանում է, որևէ բան է մոռանում, և պարզվում է, հենց վերջինս հիշում է մոռացածը: Այնուամենայնիվ, նորաբանությունը հետաքրքրական է հենց բառակազմության տեսանկյունից, քանի որ բառի կազմության համար հեղինակը օգտագործում է համակցման եղանակը (blending)²⁵⁸: Ակնհայտ է, որ այս դեպքում բառակազմությունը տեղի է ունենում երկու բառերի հատվածների ձուլումից, և կրկին ակնհայտ է իմաստային պատճառաբանվածությունը:

«Հարրի Փոթերի» կախարդական իրականությունը, հավանաբար, լիարժեք չէր լինի, եթե չլինեին գնման և վաճառքի՝ իրական աշխարհին բնորոշ գործընթացները: Այստեղ, թերևս, հեղինակը նույնպես դիմել է կախարդական իրականության պատկերմանը՝ ներմուծելով արժույթի տեսակներ, որոնք երեքն են՝ «**Gold Galleon**», «**Silver Sickle**», «**Bronze Knut**».

Seventeen silver **Sickles** to a **Galleon** and twenty-nine **Knuts** to a Sickle, it's easy enough...²⁵⁹

1 սիքլը հավասար է 29 նութի, իսկ 17 սիքլը մեկ գալեոն է:²⁶⁰

²⁵⁷ Harry Potter and the Philosopher's Stone, available online at [<http://lingualeo.com/ru/jungle/harry-potter-and-the-philosophers-stone-bloomsbury-30189#>], p. 61, last retrieved 20.10.2015

²⁵⁸Types of Word-Formation Processes, available online at [<http://www.ruf.rice.edu/~kemmer/Words/wordtypes.html>], last retrieved 12.10.2015

²⁵⁹ Harry Potter and the Philosopher's Stone, available online at [<http://lingualeo.com/ru/jungle/harry-potter-and-the-philosophers-stone-bloomsbury-30189#>], p. 32, last retrieved 20.10.2015

Եթե դիտարկենք բառերի ծագումնաբանությունը, ապա կնկատենք, որ «Galleon» բառը, օրինակ, փոխառություն է այն ֆրանսերեն «Galion» բառն է, որը նշանակում է «ռազմածովային նավ»: Այնուամենայնիվ, բառը նորաբանություն է, ավելի կոնկրետ՝ հեղինակային «նորաստեղծ բառ»²⁶¹, քանի որ վեպում դրա կիրառությունը ոչ մի կերպ չի առընչվում փոխառված բառի իմաստին:

Երկրորդը՝ «Sickle» նորաբանությունը, թերևս, ունի որոշակի պատճառաբանվածություն: Հեղինակը իմաստափոխության է ենթարկել այս բառը, որը «մանգաղ» է նշանակում՝ անվանելով մանգաղ հիշեցնող, կեռ ձև ունեցող մետաղադրամը, այսինքն՝ իմաստափոխությունը պայմանավորված է երկու նշանակյալների ձևային նմանությամբ:

Փոքր-ինչ անորոշ է մյուս մետաղադրամի անվանման «Knut» բառի ծագումը: Այստեղ դժվար է պնդել, թե արդյոք նորաբանությունը պարզապես նորաստեղծ բառ է, թե որևէ առընչություն ունի «Canute the Great» կամ, այլ կերպ անվանվող, «Knut the Great» թագավորի անվան հետ: Հավանական է նաև երրորդ տեսությունը, ըստ որի նորաբանության հիմքում «nut» բառն է, որն ունի «մանեկ, պնդոլակ» նշանակությունը և նորաբանության հիմքում կարող է լինել իմաստի փոփոխությունը՝ կրկին ձևային նմանության հիման վրա:

«Հարրի Փոթերը» վեպի նորաբանությունները դիտարկելիս՝ անհնար է անտեսել հերոսների մտացածին անունները, որոնք նույնպես հեղինակային նորաբանություններ են և որոնցից յուրաքանչյուրը նույնպես գործաբանական արժեք է պարունակում: Այսպես օրինակ, «**Albus Dumbledore**» անունով Ջ. Բոուլինգը անվանում է Հարի Փոթերի սիրելի ուսուցիչներից մեկին, Հոգվարթ դպրոցի տնօրենին.

*Albus Dumbledore, currently Headmaster of Hogwarts. Considered by many the greatest wizard of modern times, Professor Dumbledore is particularly famous for his defeat of the dark wizard Grindelwald in 1945, for the discovery of the twelve uses of dragon's blood and his work on alchemy with his partner, Nicolas Flamel.*²⁶²

²⁶⁰ <http://harrypotter.wikia.com/wiki/Sickle>

²⁶¹ Newmark P. A Textbook of Translation, Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai, 1988, p. 142

²⁶² Harry Potter and the Philosopher's Stone, available online at [<http://lingualeo.com/ru/jungle/harry-potter-and-the-philosophers-stone-bloomsbury-30189#>], p. 44, last retrieved 20.10.2015

Վեպում վերջինս հանդես է գալիս որպես լուսավոր և դրական կերպար, և բոլորովին պատահական չէ հեղինակի կողմից «Albus» անունի կիրառությունը, քանի որ լատիներեից վերջինս թարգմանաբար նշանակում է «ճերմակ»՝ արտահայտելով հերոսին հատուկ իմաստունության և լուսավորության իմաստը²⁶³: Հեղինակի մտադրությունը իրագործվում է նաև «Dumbledore» նորաբանության կիրառությամբ, որը ծագում է Հեմփշայրի բարբառից, որում նշանակում է «իշամեղու»²⁶⁴, արտահայտելով հերոսին հատուկ եռանդունության իմաստը:

Ամփոփելով՝ կարող ենք հանգել հետևյալ եզրակացություններին.

- Ֆենթըրզի ժանրի բնորոշ լեզվական առանձնահատկություններից է հեղինակային նորաբանությունների կիրառությունը: Հեղինակային տվյալ նորաբանությունները գրեթե միշտ ծնվում և մահանում են հենց տվյալ ստեղծագործությունում՝ կիրառվելով միայն դրա շրջանակներում, սակայն երբեմն հեղինակային այս նորաբանությունները կարող են լայն կիրառություն ստանալ և նույնիսկ ներառվել բառարաններում:

- Ֆենթըրզի ժանրին պատկանող «Հարրի Փոթերը և փիլիսոփայական քարը» վեպում նորաբանությունները հանդես են գալիս որպես կարևոր տեքստակազմիչ գործոն, քանի որ հենց դրանց օգնությամբ է հեղինակը պատկերում մտացածին, երևակայական իրականությունը, որում զարգանում են իրադարձությունները:

Վեպում հանդիպող հեղինակային նորաբանությունները բազմաթիվ են և բազմազան: Նորաբանությունների գոյություն ունեցող տարբեր դասակարգումներից գրեթե բոլորը տեղ են գտել տվյալ ստեղծագործության մեջ, որոնցից յուրաքանչյուրը կարևոր գործարանական արժեք է կրում:

Кристине Согикян, Анна Шахбазян

НЕОЛОГИЗМЫ КАК ТЕКСТОФОРМИРУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖАНРА ФЕНТЕЗИ В РОМАНЕ ДЖ. К. РОУЛИНГ "ГАРРИ ПОТТЕР И ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ"

В статье изучается текстоформирующая роль неологизмов в жанре фэнтези, в частности, в романе Дж. К. Роулинг "Гарри Поттер и философский камень, анализируются различные лингвистические теории об основных типах неологизмов и их особенностях, а также их

²⁶³ http://www.etymonline.com/index.php?term=alb&allowed_in_frame=0

²⁶⁴ <http://www.etymonline.com/index.php?term=dumbledore>

источники, изучаются различные примеры авторских неологизмов с точки зрения происхождения, типов значения, семантической мотивации и прагматической ценности неологизмов.

Kristine Soghikyan. Anna Shahbazyan

**NEOLOGISMS AS TEXT-FORMING ELEMENTS IN FANTASY
GENRE IN J. K. ROWLING'S "HARRY POTTER AND THE
PHILOSOPHICAL STONE"**

The present article aims to explore the text-forming role of neologisms in fantasy genre, particularly in J. K. Rowling's "Harry Potter and the Philosophical Stone". It analyses various linguistic theories on the essence and main types and sources of neologisms, and proceed with the study of various examples of author's neologisms in the novel. The examples are analysed from the point of view of their origin, type, meaning, semantic motivation and pragmatic value.

КАТЕГОРИЯ АВТОРА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ
ДЖОНА ФАУЛЗА

Ключевые слова: Фаулз, категория автора, творческое сознание, проблема свободы, повествовательная стратегия

В эстетической системе Джона Фаулза категория автора – одна из важнейших проблемных областей в пространстве размышлений писателя о феномене творческого сознания. Он, безусловно, не одинок в своем интересе: для литературы и литературоведения XX века это один из самых дискуссионных вопросов (назовем здесь имена В.В.Виноградова, М.М.Бахтина, Р.Барта, М.Фуко).

Одним из свидетельств обостренного интереса писателя к данной проблеме нам представляется настойчивое возвращение Фаулза к вопросу о форме повествования: что предпочтительнее для романиста – первое или третье лицо? Эта дилемма возникает еще задолго до выхода в свет его первого романа «Коллекционер» (The Collector, 1963). В 1956 году, переживая творческие затруднения, он уговаривает себя: *«Необходимо писать в третьем лице – требуется аналитический подход. Недопустимо погружение в себя – вся природа двадцатого века восстает против этого. Или же это должно быть совершенно отстраненное, безучастное первое лицо, разрушающее любую симпатию, которую могли бы вызвать персонажи»*²⁶⁵. Спустя три года, размышляя о романе Джона Брейна «Путь наверх», Фаулз говорит о «смертельном риске» вести повествование от первого лица: выбирая этот путь, невозможно соблюсти объективность повествовательного тона²⁶⁶. Однако, в 1964, издав «Коллекционера» и вернувшись к работе над «Волхвом», он

²⁶⁵ Fowles J. The Journals. Vol.1: 1949-1965. – New York: Alfred A. Knopf, Publisher 2005. p. 372

²⁶⁶ Там же, с.422

констатирует, как будто окончательно: *«Пишу в первом лице. Не могу вообразить, что роман можно писать как-то иначе. Но мне кажется, что это тоже одно из проявлений малодушия. Возможно, когда-нибудь я заставлю себя писать в третьем лице»*²⁶⁷. И действительно, эта позиция не была бесповоротной: хотя десятилетие спустя в беседе с Дж. Кемпбеллом (1974) он вновь говорит о своем предпочтении первого лица: *«Я считал повествование от первого лица намного более естественным»*²⁶⁸, – доминировать эта форма все же будет только в начале творческой деятельности. Так, «Коллекционер» – два дневника, каждый из которых, естественно, написан от первого лица. Та же повествовательная позиция использована в романе «Волхв». Но уже среди произведений, входящих в сборник «Башня из черного дерева» (The Ebony Tower, 1974) лишь «Бедный Коко» (Poor Koko) – прямо повторяет эту повествовательную стратегию. В «Туче» (The Cloud) прихотливо переплетаются несколько голосов, а заглавная повесть (The Ebony Tower), «Элидук» (Eliduk) и «Энигма» (The Enigma) – повествования от третьего лица. Хотя, по свидетельству А.П.Сарухаян, первоначально повести сборника, как и «Женщина французского лейтенанта», писались от первого лица²⁶⁹. Так что уже в конце шестидесятых – начале семидесятых заметно постепенное смещение к повествованию в он-позиции. Позже, в романе «Дэниел Мартин», рассказ от первого и от третьего лица чередуются, однако здесь, на наш взгляд, несколько иная ситуация – выбор повествовательного фокуса обусловлен тем, что перед нами процесс создания романа, и в центре внимания здесь перипетии пишущего «я», авторской роли. Потому колебания между «я» и «он» при выборе способа повествования в данном случае – это сомнения не автора (Фаулза), но героя (Дэниела). Впрочем, эти сомнения близки самому

²⁶⁷ Там же, с. 609

²⁶⁸ Campbell J. An Interview with John Fowles // Contemporary Literature. Vol. XVII, № 4. The university of Wisconsin press, 1976. p. 463

²⁶⁹ Ерофеев В.В. Ж.-П. Сартр // Французская литература 1945-1990. М., 1995. С. 70-86

Фаулзу: он писал в дневнике, что о собственном «я» размышляет как о чем-то в третьем лице, и когда пишет стихи о себе, случается, что глагол, следующий за этим местоимением, он ставит в третьем лице²⁷⁰. Наконец, от третьего лица написаны поздние романы Фаулза – «Мантисса» (Mantissa, 1982) и, исключая главы в форме протоколов допросов и писем Генри Аскью, «Мэггот» (A Maggot, 1985).

Такое внимание к вопросу о выборе я- или он-фокуса повествования свидетельствует, что для английского романиста это не просто техническая проблема, не просто проблема стилистическая. Это вопрос, решение которого связано с формированием в рамках его собственной эстетической системы концепции автора. Это вопрос о мере объективности автора, степени авторской свободы, границах свободы персонажей романа и мере свободы читателя – а по большому счету, размышления об одной из важнейших для Фаулза философских проблем, решаемой им на протяжении всей творческой жизни – о проблеме свободы как таковой. Показательно, что к вопросу о власти романиста над текстом обращался и философ-экзистенциалист Жан-Поль Сартр, оказавший колоссальное влияние на осмысление проблемы свободы Фаулзом. В критической статье «Г-н Франсуа Мориак и свобода» (1939) Сартр утверждал, что *«романист не должен быть “богом” своих героев, то есть обладать вездесущностью, которая позволяла бы ему беспрепятственно менять точку наблюдения»*²⁷¹. Философ связывал жизнеспособность персонажа с его независимостью: *«Вы хотите, чтобы ваши персонажи жили? Так сделайте их свободными. Важно не определять и, тем более, не объяснять... а всего лишь показывать неподвижные страсти и действия»*²⁷².

Приведенные утверждения французского философа, безусловно, перекликаются с известными размышлениями тринадцатой главы

²⁷⁰ Fowles J. The Journals.... p. 446

²⁷¹ Ерофеев В.В. Ж-П. Сартр... С. 82

²⁷² Там же

романа Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (The French Lieutenant's Woman, 1969) о мере власти романиста над своими персонажами. В этой главе писатель убеждает читателя: *«Чтобы обрести свободу для себя, я должен дать свободу и ему, и Тине, и Саре, и даже отвратительной миссис Поултни. Имеется лишь одно хорошее определение Бога: свобода, которая допускает существование всех остальных свобод. И я должен придерживаться этого определения»*²⁷³. Позже в беседе с Джеймсом Кемпбеллом Фаулз подтверждал факт близости ему точки зрения Сартра, согласно которой *«всеведущий рассказчик существует для того, чтобы разрушить анонимность персонажей; им ничего не остается делать, как обрести собственные роли, и романист не имеет права постоянно вторгаться в текст с оценивающими заявлениями»*²⁷⁴.

Характерно, что в своем интервью Кемпбеллу Фаулз соотносит повествование от третьего лица с позицией всезнающего рассказчика²⁷⁵. Однако писатель не абсолютизирует воздействие избранной автором повествовательной стратегии, отчетливо осознавая различный потенциал, присущий каждой из них. Для английских писателей XIX века всеведущее повествование от третьего лица – наиболее распространенная форма, но степень авторитарности и в случае выбора этого способа повествования, может быть различной. Так, еще в 1960 году, рассуждая об особенностях творческой манеры Джейн Остин, Фаулз писал в дневнике: *«Джейн просто создает мир, а не снисходит до него; она не властвует в нем, не возвышается над ним – даже для того, чтобы взять на себя... роль проводника. В некотором смысле Джейн отдаленнее..., отстраненнее, но ее мир более целостен и в высшем смысле более реален»*. И в этой способности противопоставляет ее Джордж Элиот, которую, как он полагает, *«не обошла стороной*

²⁷³ Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / Пер. с англ. М.И. Беккер, И.Б. Комаровой. СПб.: Азбука, 2001.С. 114-115

²⁷⁴ Campbell J. An Interview with John Fowles... p. 463-464

²⁷⁵ Там же

*настоятельная потребность ее века в авторитарности, в том, чтобы быть авторитарным»*²⁷⁶.

В шестидесятые годы двадцатого века, когда писался роман «Женщина французского лейтенанта», вопрос о пределах власти романиста над текстом стоял особенно остро, именно шестидесятые оказались тем рубежом, за которым дискуссия о категории автора стала одной из центральных во французском литературоведении, а затем и в философии. И размышления Фаулза в романе об этом вопросе рождались не только в ситуации диалога с автором «Бытия и ничто», но и были откликом на работы доминировавшего на французской литературной сцене в течение 1950-х и 1960-х Ролана Барта и одного из крупнейших представителей школы «нового романа» Алена Роб-Грийе, чья творческая практика и теоретические концепции были особенно близки Барту.

С точки зрения Роб-Грийе и других «новых романистов» традиционный роман с его опорой на всезнающего повествователя устарел. *«Новороманистов никак не устраивал тот всевидящий и всезнающий Демиург, который царил в бальзаковском романе. Они низвели творца до уровня персонажа, читателя, от которых он отличался лишь тем, что предвидит неотвратимый ход событий»* – сформулировал этот аспект теории «нового романа» А.Ф. Строев²⁷⁷.

Анализируя предпринятую французским автором попытку воплощения теории «нового романа», Фаулз полемически пишет в эссе-комментарии по поводу создания романа «Женщина французского лейтенанта» (Notes on an Unfinished Novel, 1969): *«Может быть, Роб-Грийе и удалось совсем убрать писателя Роб-Грийе из текста, но ведь он никогда не отрицал, что этот текст написан им самим. Если писатель действительно верит собственному утверждению «Я ничего не знаю о своих героях, кроме того, что можно записать на магнитофон и сфотографировать» (а затем*

²⁷⁶ Fowles J. The Journals... p.441

²⁷⁷ Строев А.Ф. «Новый роман» // Французская литература 1945. 1990. М., 1995. С. 395

«перемешать» и «сократить»»), логичным следующим шагом было бы взяться за создание магнитофонных записей и фотографий, а не письменных текстов. Но раз такой писатель все еще пишет, и пишет хорошо, как это делает Роб-Грийе, значит, он сам себя выдает с головой: он принадлежит к La Cosa Nostra, и совершенно ясно видно, что он увяз в этом деле гораздо глубже, чем сам готов допустить»²⁷⁸.

Не менее значимой в вопросе о роли автор в романном повествовании была для Фаулза и позиция Ролана Барта. Нам представляется, что, упоминая в романе, опубликованном в 1969 году, имя Ролана Барта, Фаулз, по всей вероятности, вряд ли принимал во внимание знаменитую статью Барта «Смерть автора», вышедшую в свет только в 1968. Отсылка к Барту в данном контексте скорее обусловлена иными обстоятельствами. С одной стороны, тем, что французский структуралист разделял установку «новых романистов, направленную на ослабление власти создателя в романе (его концепция «смерти автора» станет закономерным развитием этой установки), – поэтому имена Барта и Роб-Грийе стоят рядом. С другой – тем, что Фаулза вообще интересует творчество Барта (до перехода последнего на постструктуралистские позиции)²⁷⁹.

²⁷⁸ Фаулз Дж. Кротовые норы / Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: Махаон, 2002. С.46

²⁷⁹ Барта заботит и вопрос о форме повествования. В «Нулевой степени письма» Барт подвергает обстоятельному разбору особенности письма романа – преимущественно XIX века. Он полагает, что использование простого прошедшего времени и третьего лица – способы, с помощью которых роман оповещает о своей вымышленности: это *«тот неотвратимый жест, с помощью которого писатель указывает на надетую им маску»*. Эти способы гарантируют потребителям чувство безопасности, которое внушает вымысел правдоподобный, но непрестанно напоминающий о своей лживости. При этом Барт замечает, что форма повествования от третьего лица неоднородна, и сравнивает их функционирование у Бальзака и в современном романе. О третьем лице в романе Бальзака он пишет: *«Это не конечный продукт, который породило «я», претерпевшее ряд трансформаций и возведенное в ранг всеобщности; это – первичный, исходный*

В пятидесятые – первой половине шестидесятых годов, согласно Г.К. Косикову, Барта особо занимала проблема противостояния автора и данного ему языка²⁸⁰. Рассуждая в работе «Нулевая степень письма» (1953) о различных видах письма, он констатировал, что писатель трагически несвободен в своих отношениях с языком, который навязывает ему дополнительные, идеологически окрашенные смыслы – письмо неизбежно состоит на службе у той или иной идеологии. Барт писал: *«Да, сегодня я вполне могу избрать для себя то или иное письмо и тем самым утвердить свою свободу – притязнуть на новизну или, наоборот, заявить о своей приверженности к традиции; но все дело в том, что я неспособен оставаться свободным и дальше, ибо мало-помалу превращаюсь в пленника чужих или даже своих собственных слов. Остаточные магнитные токи, упорно исходящие не только от всех разновидностей чужого, но и от моего собственного прошлого письма, перекрывают звучание моего нынешнего голоса»*²⁸¹.

элемент романа, его материал, а не плод созидательного акта». Напротив, у многих современных писателей, по его мнению, появление третьего лица - это не исходная точка, а результат: *«развитие истории индивида как бы совпадает с последовательной сменой спрягаемых форм глагола: начав с «я» как с наиболее полного воплощения безымянности, автор как личность – по мере того как экзистенция отливается в форму конкретной судьбы, а монолог, обращенный к самому себе, превращается в Роман – шаг за шагом завоевывает право доступа к третьему лицу».* Заметим, что вектор отмеченного Бартом движения в целом совпадает с направлением творческих поисков Фаулза, двигавшегося, как мы уже говорили, от формы первого лица в первых своих романах – к форме третьего в более поздних. Одновременно, та же тенденция характерна и для динамики повествовательной формы романа «Дэниел Мартин»: первоначально неустойчивая повествовательная позиция, колеблющаяся между «я» и «он» подходами, постепенно обретает устойчивое равновесие в форме повествования от третьего лица.

²⁸⁰ Косиков Г.К. Р. Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 24

²⁸¹ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму: Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С.57

Таким образом, когда писатель отправляется на поиски собственных слов, он неизбежно снова и снова получает в распоряжение письмо, «за которое он не несет никакой ответственности, но которым, однако, только и может пользоваться»²⁸². По мнению Г.К. Косикова, проблема для Барта состоит *«в отыскании такой позиции, которая, отнюдь не понуждая писателя порвать с языковой деятельностью, с литературой, то есть не обрекая его на “молчание”, тем не менее позволила бы ускользнуть из-под ига “массифицирующего” слова»*.

Поиски, которые велись в этой области Бартом, по словам того же ученого, были одним из способов противостояния Барта власти всевозможных культурных стереотипов, унифицирующей власти «всеобщности», «стадности», «безразличия» над единичностью, уникальностью и неповторимостью. И тем самым представляли для Фаулза несомненный интерес. Чтобы понять это, достаточно перелистать первые страницы его дневников: их лейтмотивом становится потребность вырваться из окружающей будущего писателя *«вечной атмосферы упрямой враждебности»* (1949 год)²⁸³. Его выводит из себя необходимость «быть как все». Те же эмоции сохраняются и в более поздних записях: «Такие вечеринки делают очевидным, насколько отвратителен средний уровень горожан. Пустота, пустота, пустота» (1955 год)²⁸⁴; *«представители английского среднего класса перешептываются за едой, после чего поднимаются и идут, чтобы затем, лениво развалясь, устроиться перед телевизором. Снаружи орут какие-то паршивцы, внутри последние представители апсиен региме поддерживают на плаву свой уже отмирающий образ жизни и нерушимые законы совершенно нежизнеспособного джентльменства»* (1964 год).²⁸⁵ И писатель с горечью констатирует: *«... обычные мужчина и женщина не*

²⁸² Там же, с. 95

²⁸³ Fowles J. The Journals... p.3

²⁸⁴ Там же, с. 368

²⁸⁵ Там же, с.616

способны видеть мир иначе, чем сквозь ужасающий смог истолкований и мнений, навязываемых обществом» (1962 год)²⁸⁶.

В позднейших текстах эта взаимосвязь размышлений Фаулза об убивающем живую мысль и чувство образе жизни и способах утверждения власти тех, кого он в «Аристосе» (The Aristos, 1964) назовет «многие», с ранним творчеством Барта, обнажится. Так, по мнению Арнольда Э. Дэвидсона, сборник «Башня из черного дерева» в значительной степени – реплика на «Мифологии» Барта: *«Сборник... высмеивает создателей мифов, буржуазных поставщиков стереотипов и самодовольство, с которым все это выдается за истину».*²⁸⁷

Это становится особенно явным, если обратить внимание на рассказ «Туча» из этого сборника. Эпиграф к нему взят Фаулзом из работы Барта «Мифологии» (1957), а один из эпизодов представляет собой диалог героев об этой книге. Героиня рассказа Кэт, редактировавшая, как следует из текста, перевод одной из работ Барта, поясняет свое понимание основного положения «Мифологии»: *«... существуют всевозможные категории знаков, при помощи которых мы общаемся. И одна из наиболее подозрительных – это язык; для Барта главным образом потому, что язык очень сильно испорчен и искажен структурой капиталистической власти».*²⁸⁸ Кэт полагает, что Барт стремится заставить людей осознать, каким образом в процессе общения они манипулируют другими при помощи языка. Слово – вместилище множества смыслов, неявных для получателей сообщения, и подчас скрытых от их отправителей: *«Фраза есть то, что говорящий подразумевает, что она подразумевает. То, что он втайне подразумевает, что она подразумевает. Но это может быть и прямо обратным. То, что он не*

²⁸⁶ Там же, с. 516

²⁸⁷ Davidson A.E. The Barthesian configuration of John Fowles's The Cloud // The Centennial Review, Ann Arbor, 1984/. Vol. 28, № 4, Vol.29, № 1. P. 80

²⁸⁸ Фаулз Дж. Пять повестей: Башня из черного дерева. Элидук. Бедный Коко. Энигма. Туча: Повести / Пер. с англ. И. Бессмертной и И. Гуровой. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 400

*подразумевает, что она подразумевает. То, что она подразумевает, дает представление о его истинной натуре. Его истории. Его интеллекте. Его честности. И так далее».*²⁸⁹

Более того, герои рассказа, имея в своем распоряжении, казалось бы, общий для них всех язык, не способны понять друг друга. Слушают, но не слышат. В тексте складывается ситуация, подобная той, о которой Барт пишет в эссе «Доминиси, или торжество литературы» (1957): их *«языки... несхожи, непроницаемы друг для друга <...> сами фразы и слова языка, его элементарные аналитические частицы по большей части лишь слепо тычутся друг в друга и не могут сойтись».*²⁹⁰ И в условиях этого всевластия «мякины болтовни», Фаулз, подобно Барту, испытывает потребность вернуться к первичным, денотативным значениям слов, которые соответствовали бы реальности.

Однако в этой точке намечается расхождение Фаулза с Бартом. Представление последнего о тотальной власти языка по мере движения к постструктуралистскому этапу только укреплялось. Предполагаемый выход из ситуации – овладение «нулевой степенью письма», «позволяющей сбросить иго “ложного сознания” и способной привести человека в “новый и совершенный адамов мир”, где слова научатся передавать смысл “самих вещей”, а не их принудительных идеологических истолкований, обретут первозданную “свежесть” и станут наконец “счастливы”», представал для Барта все более утопическим. Как считает Г.К. Косиков, единственный способ освобождения Барт находит в том, чтобы «обмануть», «обойти с тыла» язык-противник. Сознательно подчинившись его нормам и правилам, писатель получает возможность свободно «играть литературой»: *«Варьирование» - единственное средство, позволяющее автору бороться с его подлинным врагом*

²⁸⁹ Там же, с.401

²⁹⁰ Барт Р. Мифологии: Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. 320 с.95

– банальностью, ибо «банальность» есть не что иное как стремление литературной институции подчинить писателя своим штампам».²⁹¹

Но в поединке «автор – язык» верх неизбежно одерживает последний, что привело Барта к выдвигению знаменитого тезиса о «смерти автора»: в произведении «говорит» не автор, а язык. Статья Барта «Смерть автора» (1968) и М. Фуко «Что такое автор?» (1969), как считает И.П.Ильин, знаменовали собой формирование специфически постструктуралистской концепции теоретической «смерти человека»²⁹², и проблема теоретической аннигиляции принципа субъективности впоследствии приобрела в постмодернизме особую актуальность.²⁹³ Так, согласно Ю. Кристевой, «смерть человека» выступает его растворением в детерминационных воздействиях на индивидуальное сознание со стороны структур языка и различных дискурсивных практик. А по мысли Ж. Деррида, интерпретирующее «я» само по себе есть не более чем текст, сотканный из «культурных универсалий и дискурсивных матриц, культурных кодов и интерпретационных конвенций».²⁹⁴

Фаулз в этой ситуации избирает прямо противоположное направление движения: не умерщвление субъекта, но усиление его власти. Не деперсонализация авторского, творческого начала, но его активизация. Изобель, героиня рассказа «Энигма» из сборника «Башня из черного дерева», говорит о другом герое рассказа, Джоне Маркусе Филдинге: «У его жизни был автор. В определенном смысле. Не человек. Система, мировоззрение? Что-то, что написало его. Действительно уподобило его персонажу книги».²⁹⁵ Человек, который всю жизнь существовал подобно созданному кем-то другим литературному персонажу, подчиняясь «мифологизирующему языку»,

²⁹¹ Косиков Г.К. Р. Барт – семиолог, литературовед... С. 29-30

²⁹² Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. ред. Е.А. Цурганова. – М.: Интрада, 2004. С 134

²⁹³ Там же, с.129

²⁹⁴ цит. по: Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. ред. и сост. А.А. Грицанов. Минск: Современный литератор, 2007. с.620

²⁹⁵ Фаулз Дж. Пять повестей...с. 348

в попытке выйти из-под власти системы вырывается и... исчезает. Изобель предлагает Дженнингсу гипотезу о самоубийстве Филдинга: в условиях, когда человек живет «неподлинной» жизнью, когда его «пишут» извне, стремление удрать из ловушки может претвориться в добровольное исключение себя из системы. И из жизни. В «смерть субъекта». Но чтобы действительно обрести свободу – подлинную свободу – существует другой, более плодотворный способ: человек должен сам стать автором своего существования. Магом. Творцом. И именно о способах обретения этого пути – большая часть созданного Фаулзом.

Однако проблема свободы возникает не только при постановке вопроса о противостоянии «автор – язык», но и при рассмотрении отношения «текст – читатель». Характер взаимодействия элементов последней пары привлекал внимание как Барта – особенно в последний, постструктуралистский, период его творчества, так и Фаулза.

Знаменитая финальная фраза статьи «Смерть автора», в которой Барт утверждал, что *«рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»*,²⁹⁶ отчетливо маркировала этот поворот в сторону «принимающей стороны». Для Барта процесс создания литературного текста – «работа», в которой на равных правах с писателем участвует читатель.²⁹⁷ Однако это оказывается возможным не всегда. В постструктуралистский период Барт различает две разнокачественные реальности – Произведение и Текст. Первая из них – «то, что «сказал» автор», вторая – «то, что «сказалось» в произведении независимо от авторской воли».²⁹⁸ И если чтение Произведения, по Барту, есть лишь потребление, то восприятие Текста – это свободная игра с ним. При

²⁹⁶ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 391

²⁹⁷ Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. – М., 2001, № 1. С. 16

²⁹⁸ Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 38

условии, что слово «игра» понимается во всей его многозначности: *«Играет сам текст... и читатель тоже играет, причем двояко; он играет в Текст (как в игру) ... он еще и играет Текст»*. Подобно современной постсерийной музыке, в которой исполнитель становится соавтором партитуры, дополняет ее от себя, а не просто «воспроизводит», Текст нуждается в Читателе. *«Текст как раз и подобен такой партитуре нового типа: он требует от читателя деятельного сотрудничества»,* – пишет Барт.²⁹⁹

Принцип сотворчества важен и для Фаулза. Он говорил, что та проза, которая ему нравится и к созданию которой он сам стремится, «делает и чтение занятием активным». В статье «Мертв ли роман?» (Is the Novel Dead? 1970) писатель подчеркивал, что актуализация смысла происходит именно в сознании читателя. Как считает Эллен Пайфер, «работа», *«которую осуществляет читатель – из оставленных автором напечатанных слов вызывать к жизни образы и обдумывать антитезы, решения которых автором не предложены, – означает, что он действительно разделяет с писателем созидательную роль»*.³⁰⁰

Однако возникает вопрос о степени свободы, которой обладает при этом читатель. Барт обвиняет произведение в авторитарном характере его власти: *«... позволяя произведению увлечь себя... читатель (как правило, совершенно бессознательно) усваивает и всю его топику, а вместе с ней и ту идеологию, манифестацией которой является это произведение»*. Но и свобода Текста, как демонстрирует Барт в книге «S/Z» (1970), на поверку оказывается мнимой: *«... авторитарной властью обладает не только произведение, но и все те социально-идеологические инстанции, которые оно интегрирует, все те дискурсы, из которых соткан Текст»*.³⁰¹ В результате, «превращаясь» в произведение, «желая» его, читатель принимает его как данность и потому *«теряет иммунитет как против идеологии самого произведения, так и против всяких тех мелких идеологем, из которых*

²⁹⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика... С.421

³⁰⁰ Pifer E. Introduction // Critical essays on John Fowles. Boston, Massachusetts, 1986. P.

³⁰¹ Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» ... С.40

*соткан скрывающийся за ним Текст».*³⁰² И для Барта это, естественно, лишает читателя свободы, в которой последний столь нуждается. Поэтому, как констатирует Г.К. Косиков, Барт избирает в своих книгах семидесятых годов авторскую позицию, предполагающую отказ *«от завершающей, резюмирующей, собственно «авторской» установки, которая могла бы охватить, сопрячь и иерархизировать множество голосов, которым он позволил зазвучать».*³⁰³

Позиция Фаулза в данном вопросе близка бартовской в том плане, что он вынуждает читателя дистанцироваться от произведения, не позволяя «превращаться» в него, отождествлять себя с объектом переживания. Особенно отчетливо это видно в романе «Женщина французского лейтенанта», где подобно Барту в «S/Z», Фаулз стремится *«вывернуть наизнанку текстовую ткань, из которой сфабриковано произведение, распустить ее на смысловые нити, смотать их в клубок и выставить напоказ – во всей их идеологической наготе».*³⁰⁴ Как показал В.Г. Тимофеев, используя в романе конвенции от викторианской литературы, Фаулз вновь и вновь помещает читателя в ситуацию, когда послушное, некритичное следование за «условиями игры» ведет его в тупик. С помощью этого приема Фаулз стремится создать художественное пространство, в котором взаимодействие читателя с текстом будет обогащено читательской рефлексией. И именно такой тип художественных текстов, с точки зрения Фаулза, дарует читателю свободу.

Однако в то время как позиция Барта – *«принципиальное уклонение от “последнего” слова и от “последней” ценностной установки»*,³⁰⁵ в центре художественного мира Фаулза существует вполне определенная ценностная система, к принятию которой он стремится привести своего читателя. Как бы не «самоустранялся» он,

³⁰² Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. ред. Е.А. Цурганова. М.: Интрада, 2004. С.21

³⁰³ Там же, с 25

³⁰⁴ Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Ролан. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. М: Эдиториал УРСС, 2001. С.21

³⁰⁵ Там же, с.25

перекладывая ответственность на плечи персонажей или читателей, Фаулз всегда остается Вседержителем созданной им Вселенной. И даже форма открытого финала, к которой писатель прибегает для сохранения за читателем необходимой степени свободы во взаимоотношениях с текстом («Волхв», «Женщина французского лейтенанта»), не меняет положения дел: смоделированная им реальность сознательно и целенаправленно организует восприятие читателей, ведет в необходимом автору направлении. О том, что произведения Фаулза не предполагают произвольной и безграничной игры с текстом, говорит хотя бы факт издания второй редакции романа «Волхв», которая, как констатирует Рональд Биннс, *«появляется, чтобы исправить возможные неверные прочтения текста»*.³⁰⁶

Таким образом, в эстетической системе Фаулза категория автора приобретает особую значимость. Выбор повествовательной стратегии, постановка вопроса о мере авторской объективности, прояснение отношений автора и языка или автора и читателя – все эти аспекты важны для писателя, считающего свободу одной из абсолютных человеческих ценностей. Можно сказать, что Фаулз всецело разделяет позицию Сартра: *«Автор пишет, чтобы воззвать к свободе читателей»*.³⁰⁷ [11:51]. Именно воззвать, а не принудить, сохранив при этом и свою собственную свободу.

Dina Chervyakova

THE CATEGORY OF THE AUTHOR IN JOHN FOWLES' AESTHETICS

The paper investigates the category of the author in John Fowles' aesthetics. The peculiarities of Fowles' choice of narrative strategy, his understanding of the relationship between author and reader, writer and language are studied.

³⁰⁶ Binns R. A New Version of The Magus // Critical essays on John Fowles. Boston, Massachusetts. 1986. P.100

³⁰⁷ Сартр Ж.-П. Что такое литература?: Пер. с фр. Н.И. Полторацкой – СПб.: Алетейя, 2000. С.51

ԸՆՏԱՆԻՔԻ ՄՈՂԵԼԸ Է.ՕԼԲԻԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՊԻԵՄՆԵՐՈՒՄ

Հիմնաբառեր՝ Էդվարդ Օլբի, ամերիկյան թատրոն, ընտանիքի մոդել, սպառողական հարաբերություններ, արսուրդի թատրոն, պոստմոդեռնիզմ, ամերիկյան երազանք, անկայուն հավասարակշռություն

Սույն հոդվածը նվիրված է ամերիկյան թատրոնի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկի՝ Էդվարդ Օլբիի (Edward Albee) ստեղծագործություններում ընտանիքի մոդելի ուսումնասիրությանը: Հետազոտության համար նյութ են հանդիսացել Օլբիի՝ 1960-ական թվականներին լույս տեսած երեք թատերգություններ, որոնք գրականագետների կողմից ստացել են «պիեսներ ամուսնության մասին» հավաքական անունը³⁰⁸: Դրանք են «Ամերիկյան երազանք» (*The American Dream, 1960*), «Ո՞վ է վախենում Վըրջինիա Վուլֆից» (*Who's Afraid of Virginia Woolf? 1961-1962*) և «Նուրբ հավասարակշռություն» (*A Delicate Balance, 1966*) պիեսները: Հարկ է նշել, որ նշված երեք պիեսներում ներկայացված ընտանիքի մոդելը հիմնված է հեղինակի ընտանիքի պատմության վրա և ունի հստակ ընդգծված ինքնակենսագրական բնույթ:

Օլբին, որպես կանոն, իր պիեսներում ներկայացնում է անկայուն ընտանիքներ, որոնք ունեն բազմաթիվ խնդիրներ: Հեղինակի՝ վերը նշված ստեղծագործությունների յուրահատկությունն այն է, որ կերպարները պիեսից պիես հիմնականում կրկնվում են: Ընտանիքի հայրը թույլ է և կնոջ որոշումներից կախված, մայրը, ընդհակառակը, ուժեղ է, կամակոր և ընտանիքի բոլոր որոշումները կայացնում է միանձնյա: Ինչպես նշում են Օլբիի կենսագիրները, նրա հայրն էլ ընտանիքում ճնշված էր, կնոջն անվանում էր «մայրիկ» /Mommy/, իսկ մայրն իշխող բնավորություն ուներ, ինչից կարող ենք եզրակացնել, որ պիեսների հերոսների համար նախատիպ են հանդիսացել հեղինակի ծնողները: Օլբիի պիեսներում գրեթե միշտ առկա է որդու կերպարը, որի մասին ծնողները կամ երազում են, կամ հորինում, կամ կորցնում դժբախտ պատահարի հետևանքով: Ինչպես հայտնի է, ինքը՝ Օլբին, երկու շաբաթական հասակում մանկատանից որդեգրվել է Օլբիների ընտանիքի կողմից և բավական սառը վերաբերմունքի է արժանացել ծնողների կողմից, ուստի նման կերպարի

³⁰⁸ <http://www.newyorker.com/magazine/2014/12/01/just-folks-4>

առկայությունը նրա ստեղծագործություններում ևս կենսագրական բնույթ է կրում:

Վերջապես, պիեսներում, որպես կանոն, առկա է ընտանիքի ևս մեկ անդամ, սովորաբար՝ ամուսիններից մեկի քույրը կամ մայրը, որին ազգականները ներկայացնում են որպես խենթ, ծալապակաս, որին լուրջ չեն վերաբերվում, որը, սակայն, ընտանիքի ամենախելացի անդամն է և տեսնում է իրական պատկերը արտուրդայնության շղարշից այն կողմ:

Առաջին անգամ ընտանիքի այս մոդելին հանդիպում ենք «Ամերիկյան երազանք» պիեսում, որտեղ Օլբին ներկայացնում է միջին դասի մի ընտանիք: Պիեսի առաջին էջերից պարզ է դառնում, որ ընտանիքի անդամներն ինչ-որ մեկին սպասում են: Ուշագրավ է, որ այս պիեսի գործող անձինք չունեն անուններ: Օլբին նրանց պարզապես անվանվում է Մայրիկ, Հայրիկ և Տատիկ: Մի կողմից՝ անունների բացակայությունը կարող է դիտարկվել որպես ինքնակենսագրական տարր, քանի որ, ինչպես արդեն նշել ենք, Օլբիի հայրն էլ կնոջն անվանում էր «մայրիկ», մյուս կողմից՝ հերոսների անունների բացակայությունը կարող է խորհրդանշել նրանց ներքին դատարկությունը, հոգևորի բացակայությունը: Պիեսի հերոսները, զուրկ լինելով անհատականությունից, հանդես են գալիս որպես խորհրդանիշներ, որոնք մարմնավորում են միջին վիճակագրական հասարակությունը՝ իր տարբեր դրսևորումներով: Հայրիկը թույլ է և անկարող ուղիղ և փոխաբերական իմաստներով: Ինչպես պարզվում է հետագայում, վնասվածքից հետո նա նաև սեռականապես տկար է դարձել: Մրանով Օլբին ցույց է տալիս, որ հայրիկը կորցրել է իր «տղամարդկությունը», և դա է հիմնական պատճառը, որ նա կախված է կնոջ որոշումներից և հեզմական վերաբերմունքի է արժանանում վերջինիս կողմից: Մայրը, իր հերթին, ուժեղ է, անզուսպ, կամակոր և ավտորիտար:

***Հայրիկ.** Կարծում եմ՝ պետք է մի փոքր էլ մտածենք այդ մասին: Գուցե շտապել ենք... մի փոքր... գուցե... Կցանկանայի մի քիչ էլ խոսեինք այդ մասին:*

Նորից լսվում է դրան զանգի ձայնը/

***Մայրի.** Խոսելու բան չկա: Դու որոշել ես: Դու վճռական էիր, առնական և հաստատուն:*

***Հայրիկ.** Մենք պետք է հաշվի առնենք դրական և...*

***Մայրիկ.** Չեմ վիճի քո հետ: Դա պետք է արվի: Դու ճիշտ էիր: Բացիր դուռը:*

***Հայրիկ.** Բայց ես համոզված չեմ...*

Մայրիկ. *Բացիր դուռը:*

Հայրիկ. *Ես իրոք չ'վճռական էի:*

Մայրիկ. *Այո, շատ վճռական:*

Հայրիկ. *Իսկ, ես իրոք հաստատուն էի:*

Մայրիկ. *Շատ հաստատուն էիր: Ես նույնիսկ դողացի:*

Հայրիկ. *Եվ առնական'ն: Ես իրոք առնական էի:*

Մայրիկ. *Օհ հայրիկ, դու այնքան առնական էիր, որ ես դողացի և ուշքս գնաց:*

Նորից հնչում է գանգը /

Հայրիկ *Գուցե պետք է նրանց ետ ուղարկել...*

Մայրիկ. *Օհ մի քեզ տես: Դու վախից հալվում ես: Դու անվճռական ես:*

Դու դգիկ ես:³⁰⁹

Պիեռում հատուկ ուշադրության է արժանի տատիկի կերպարը, որն առանցքային դեր է կատարում պիեռում: Պիեռի սկզբում տատիկը հանդես է գալիս որպես զառամյալ մի կին, որը միայն բողբոջում է և որի խոսքերը ոչ ոք լուրջ չի ընդունում: Սակայն ընթացքում հանդիսատեսը/ընթերցողը հասկանում է, որ տատիկը պիեռի ամենախոհեմ և խելացի կերպարն է: Հենց նա է լույս սփռում առաջին հայացքից արտուրդային թվացող իրադարձություններին: Հատկանշական է, որ հենց տատիկն է պիեռի վերջում, երկու անգամ քանդելով չորրորդ պատը, դիմում հանդիսատեսին, այսպիսով պիեռի գործող անձից վերածվելով, այսպես կոչված, ռեժիսորի օգնականի: Ինչպես գիտենք, ռեժիսորի օգնականի կերպարն առաջին անգամ ամերիկյան բեմում ներկայացրեց Թորնթոն Ուայլդերն «Մեր քաղաքը» պիեռում: Սա մի կերպար էր, որի հիմնական գործառույթն էր հանդիսատեսի հետ կապ պաշտպանելը, նրան պիեռի անմիջական մասնակից դարձնելը, ինչպես նաև կատարվող իրադարձությունների վերաբերյալ որոշ բացատրություններ տալը: Տատիկի միջոցով պարզվում է, որ մայրիկն ու հայրիկը զավակ են որդեգրել, որին, սակայն, վերաբերվել են ինչպես առարկայի: Պարզվում է՝ մարդը, որին պիեռի սկզբից սպասում են մայրիկն ու հայրիկը, մանկատան աշխատողն է, որը պետք է իրենք «ապրանքը»՝ որդուն, փոխարինի նոր «ապրանքով»՝ երիտասարդով, որին կոչում են «ամերիկյան երագանք»՝ արտաքուստ գեղեցիկ և հասարակության պատկերացումներին համապատասխան, սակայն ներքուստ դատարկ:

³⁰⁹ Albee E. The American Dream. The Collected Plays. Volume I. Overlook Duckworth. New York. USA. P.110. (թարգմ.՝ հեղ.):

Տիկին Բարկեր. Իսկ հետո նրանք ի՞նչ արեցին:

Տառիկ. Ի՞նչ արեցին: Իսկ վերջում, պատկերացնում եք, նա վերցրեց ու մահացավ: Եվ հասկանում եք, թե ինչպես էին նրանք իրենց զգում դրանից հետո, չէ որ նրանք վճարել էին դրա համար: Այդ պատճառով, նրանք կանչեցին այն կնոջը, որը վաճառել էր նրանց այդ բարուրը և ասացին նրան, որպեսզի իսկույն գա իրենց բնակարան: Նրանք բավարարվածություն էին ուզում ստանալ, ուզում էիր իրենց գումարը վերադարձնել: Ահա ինչ էին նրանք ուզում:³¹⁰

Այսպիսով, «Ամերիկյան երագանք» պիեսում Օլբին, առաջին անգամ ստեղծելով ընտանիքի նման մոդել, հանդիսատեսի ուշադրությանն է ներկայացնում միջին դասի ամերիկյան սպառողների: Նույնիսկ բարոյական հարցերը նրանք լուծում են փողի միջոցով. որդին գնվում է, իսկ նրա «վատ աշխատանքից» դժգոհ ծնողները նրան հետագայում փոխարինում են նոր «ապրանքով»:

Ընտանիքի նմանատիպ մոդել հեղինակը ներկայացնում է «Ո՞վ է վախենում Վըրջինիա Վուլֆից» պիեսում: Այստեղ որոշ կերպարներ կրկնվում են միայն մեկ տարբերությամբ. Օլբին այս պիեսում իր կերպարներին օժտում է անուններով: Մայրիկին և հայրիկին փոխարինում են Մարթան և Ջորջը, որոնց անունները հղում են ԱՄՆ առաջին նախագահ և առաջին տիկին Ջորջ և Մարթա Վաշինգտոններին: Ջորջը և Մարթան այս պիեսում ներկայացնում են առաջին հայացքից կատարյալ ընտանիք, սակայն, ինչպես պարզվում է, նրանք էլ ունեն բավական լուրջ միջանձնանային խնդիրներ: Այս հերոսների խնդիրները ներկայացնելու համար Օլբին ընդգծում է հաղորդակցման ճգնաժամը: Ամուսինները թեև հաճախ երկխոսության մեջ են մտնում, սակայն միմյանց չեն հասկանում:

Մարթա. Միրտս խառնում է քեզնից:

Ջորջ. Ի՞նչ:

Մարթա. Միրտս խառնում է քեզնից:

Ջորջ. Այդքան էլ գեղեցիկ բան չէ դա ասելը, Մարթա:

Մարթա. Ի՞նչ:

Ջորջ. Գեղեցիկ չէր:

Մարթա. Դուրս գալիս է, երբ կատաղում ես: Կարծում եմ՝ քո մեջ դա ինձ ամենաշատն է գրավում:

³¹⁰ Նույն տեղում, էջ 129.

*Դու այնքան պարզամիտ ես: Դու նույնիսկ այդքան խիզախություն չունես:*³¹¹

Այս պիեսում հանդիպում ենք մեկ այլ՝ ավելի երիտասարդ ընտանիքի՝ Նիքին և Հաննիին: Այս երկու ընտանիքներին հակադրելով՝ Օլբին ներկայացնում է յուրաքանչյուր ընտանեկան կյանքի մութ անկյունները: Եթե «Ամերիկյան երազանք» պիեսում հայրիկը մայրիկից կախման մեջ էր, որովհետև կորցրել էր իր «տղամարդկությունը», ապա այս պիեսում Ջորջը Մարթայից իր ամբողջ կյանքում կախման մեջ է ընկել այն պահից, երբ Մարթայի հայրը իրեն աշխատանք է տվել համալսարանում, ամուսնացրել իր դստեր հետ՝ այսպիսով նրա համար հասարակության մեջ դիրք ապահովելով:

Ջորջ. *Հանկարծ այնպես չանես, որ ասածդ տարածվի: Ծերուկին դա դուր չի գա: Մարթայի հայրը իր անձնակազմից նվիրվածություն է պահանջում: Ես այլ բառ էի ուզում օգտագործել: Մարթայի հայրը կարծում է, որ իր անձնակազմը պետք է այդտեղի պատերից կառչի, ինչպես բաղեղը՝ գա այդտեղ և ծերանա, մինչև աշխատանքի համար անպիտան դառնա:*³¹²

Եթե «Ամերիկյան երազանք» պիեսում ծնողները որդեգրում են իրենց երեխային, ապա Մարթան և Ջորջը, չկարողանալով երեխա ունենալ, հորինում են իրենց որդուն և խոսում են նրա մասին այնպես, ինչպես իրական մարդու: Եվ միայն հարբած Մարթայի սիրախաղը Նիքի հետ ստիպում է Ջորջին բացել գաղտնիքը և ընդունել, որ որդին գոյություն չունի: Նմանատիպ խնդրի առաջ էլ կանգնած են Նիքն ու Հաննին: Չնայած սկզբում նրանք ավելի երջանիկ են թվում, սակայն ընթացքում պարզվում է, որ նրանք էլ միմյանց չեն սիրում: Նիքն ամուսնացել է Հաննիի հետ այն բանից հետո, երբ Հանին խոստովանել է, որ հղի է: Սակայն, ինչպես պարզվել է հետագայում, նա ստել է՝ Նիքի հետ ամուսնանալու համար: Իրականությունից փախչելու կամ այն փոխելու հույսով՝ այս երկու ընտանիքներին էլ կապում է գոյություն չունեցող երեխան: Օլբին ցույց է տալիս, որ երկու գույգերին էլ երեխան իրականում պետք չէ, սակայն որոշակի նպատակների հասնելու համար, կյանքի որոշակի փուլում, երկուսն էլ օգտագործել են այդ խաղաքարտը:

³¹¹ Albee E. Who's Afraid of Virginia Wolfe? The Collected Plays. Volume I. Overlook Duckworth. New York. USA. P. 162.

³¹² Նույն տեղում, էջ 180.

Երկու պիեսներում էլ առկա են ինչպես աբսուրդի, այնպես էլ արդեն նշմարվող պոստմոդեռնիզմի տարրեր: Հեղինակն ինտերտեքստուալության միջոցով ավելի է շեշտում բովանդակության նշանակությունը: «Ամերիկյան երազանք» պիեսում Օլբին երիտասարդ տղային համեմատում է Դորիան Գրեյի հետ: Այսպիսով, Օսկար Ուայլդի հայտնի «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպը հանդես է գալիս որպես պիեսի ինտերտեքստ: Իսկ «Ով է վախենում Վերջինիա Վուլֆից» պիեսում Օլբին դեկոնստրուկցիայի է ենթարկում Զ. Ֆրոյդի Էդիպյան բարդության մասին տեսությունը՝ դրա համար օգտագործելով Էդիպի մասին հին հունական միթոսը:

Ի տարբերություն ներկայացված պիեսների, հաջորդ՝ Փուլլիցերյան մրցանակի արժանացած «Նուրբ հավասարակշռություն» պիեսում աբսուրդի տարրերը սինթեզվում են ռեալիստական տարրերի հետ: Պիեսում կրկին հանդիպում ենք միջին խավը ներկայացնող գույզի՝ Ագնեսին և Թոբիասին, որոնք ապրում են հարուստ առանձնատանը Ագնեսի հարբեցող քրոջ՝ Քլերի հետ: Եթե նախորդ երկու պիեսներում աբսուրդի միջոցով Օլբին ներկայացնում էր կնոջը որպես ծայրահեղ հիստերիկ, երբեմն գոեհիկ անձնավորություն, որը, հաճախ օգտվելով ամուսնու անօգնականությունից, ծաղրում և անարգում է նրան, ապա այս պիեսում Օլբին տրամաբանորեն բացատրում է Ագնեսի պահվածքի և բնավորության պատճառը: Եթե «Ամերիկյան երազանք»-ում՝ մայրիկը, իսկ «Ով է վախենում Վերջինիա Վուլֆից» պիեսում՝ Մարթան ընթերցողի մոտ կարեկցանք չեն առաջացնում, ապա Ագնեսին ընթերցողը հասկանում և նույնիսկ փոքր-ինչ խղճում է:

***Ագնես:** Մինչդեռ քո համար ամեն ինչ այդքան պարզ էր, ես էլ մի փոքր մտորեցի անցյալ գիշեր: Ես պատկած էի մթության մեջ և վերհիշում էի մեր կյանքը՝ տարիներ և տարիներ: Կինը շատ բան է անում: Նա իր սրտի տակ կրում է երեխաներին, եթե, իհարկե, արժանանում է այդ օրհնությանը: Օրհնություն: Այո, իհարկե, չնայած տխրությանը: Նա տիրություն է անում տանը, որպեսզի այնտեղ ուտելու բան լինի, կարգին սպիտակեղեն լինի... Անում է ամեն բան, որն իրենից պահանջվում է, հասկապես եթե սիրում է և սիրված է: Եվ նա ծրագրում է:*

Թոբիաս /մի թոքը ամոթխած/ Գիտեմ, գիտեմ...

***Ագնես.** ...Եվ ծրագրում է: Մինչև վերջ: Սպասում է, որ մի օր մենակ կմնա՝ կաթվածի կամ քաղցկեղի պատճառով: Նա պատրաստվում է դրան: Նա նաև նախօրոք պատրաստվում է նրան, որ մի օր իր երեխաները կմեծանան, օտար կդառնան: Պատրաստվում է նաև նրան,*

ինչի մասին Աստվածաշունչն է պատմում՝ այն պահին, երբ մենք կդադարենք օգտակար լինել: Բայց կան բաներ, որոնք կլինը չի անում:

Թորիաս. Այո՞:

Ազնես. Մենք չենք որոշում ճանապարհը: Մենք հետևում ենք: Մենք թույլ ենք տալիս, որ մեր տղամարդիկ որոշեն բարոյական խնդիրները:

Թորիաս. Երբեք: Դու դա երբեք չես արել քո կյանքում:

Ազնես. Մի շտ, սիրելիս: Ինչ էլ որոշես... ես դա կիրականացնեմ: Ես դա այնպես կանեմ, որպեսզի երբեք չհիմանաս, որ որևէ փոփոխություն է եղել:³¹³

Թորիասն այնքան հաճախ է խուսափել ընտանիքում որոշումներ կայացնելուց, որ Ազնեսը ստիպված որոշումներ կայացնելու գործառույթն իր վրա է վերցրել: Նա երբեմն խիստ է թվում, սակայն նրա խստությունն այս դեպքում տրամաբանական է և հիմնավորված: Ջուլյգն ունեցել է որդի, որին նրանք կորցրել են դժբախտ պատահարի հետևանքով, որն էլ ամուսինների՝ միմյանցից օտարվելու պատճառ է դարձել: Նրանք ունեն նաև դուստր՝ Ջուլիան, որին ընթերցողը հանդիպում է այն ժամանակ, երբ նա տուն է վերադառնում չորրորդ ամուսնալուծությունից հետո: Օլբին ողջ քննադատությունն ուղղում է Թորիասին, ում անգործությունը դստեր դժբախտության պատճառ է դարձել: Պիեսում ակնհայտ հնչում է այն միտքը, որ եթե Թորիասը լավ հայր լիներ և ժամանակին զբաղվեր դստեր խնդիրներով, դրանցից հնարավոր կլիներ խուսափել:

Հարբեցող քրոջ՝ Քլերի կերպարը համապատասխանում է տատիկի կերպարին՝ «Ամերիկյան երագանք» պիեսից: Եթե տատիկին համարում էին խելացնոր, ապա Քլերին անվանում են հարբեցող, ուստի՝ սթափ մտածելու կարողությունից զուրկ: Միննույն ժամանակ, խմիչքն այս պիեսում կարևոր կապող գործոն է համարվում, քանի որ խմում են բոլորը: Հեղինակն այս փաստին հեզմանքով է մոտենում, քանի որ խմիչք օգտագործում են պիեսի բոլոր կերպարները, սակայն միայն Քլերին են ընտանիքի անդամները համարում հարբեցող, այնինչ նա, ինչպես տատիկը, ամենախոհեմ կերպարն է: Կոնֆլիկտն իր գագաթնակետին է հասնում այն ժամանակ, երբ հյուր են գալիս Էդնան և Հարին՝ ևս մեկ ամուսնական զույգ: Նրանք էլ, ինչպես մյուս պիեսների զույգերը, ունեն իրենց խնդիրները: Միայնակ մնալով տանը՝ նրանք սարսափելի վախեցել են լռությունից և տեղափոխվել Թորիասի տուն: Օլբին այստեղ էլ

³¹³ Albee E. The Collected Plays. Volume 2. A Delicate Balance. Overlook Duckworth. New York. USA. P. 96-97.

բարձրացնում է օտարացման հարցը. տանը լռության պատճառը հաղորդակցության պակասն է, քանի որ ամուսիններն ուղղակի դադարել են միմյանց հասկանալ և իրար հետ շփվել: Չկարողանալով նրանց տանից դուրս հանել առանց վիրավորելու՝ Թոբիասն առաջին անգամ ստիպված է որոշում կայացնել: Այստեղ հեղինակը ժանրային փոփոխություն է կատարում՝ Թոբիասի մենախոսությունը ներկայացնելով որպես օպերային արիա՝ սրանով շեշտելով այն պահը, որ Թոբիասի պասիվությանը վերջ է դրվում և նա կարողանում է իրեն լիովին դրսևորել որպես ընտանիքի հայր:

Այսպիսով, բոլոր երեք պիեսներում Օլբին ներկայացնում է դժբախտ ընտանիքներ՝ քննադատելով ամերիկյան միջին դասը, որի ներկայացուցիչներին էլ տեսնում ենք պիեսներում: Հեղինակն ընդգծում է, որ ամուսնությունն ընկալվում է որպես նյութական շահ, օգուտ ստանալու, հարմարավետ կյանք ունենալու միջոց: Պիեսներում ներկայացված գրեթե բոլոր ընտանիքներում տիրում են սպառողական հարաբերություններ: Ուշագրավ է, որ ավելի ուշ գրված պիեսներում ընտանիքի այս մոդելը կազմաքանդվում է: Այսպես, օրինակ, 2003 թվականին հրատարակված «Այծը, կամ ով է Սիլվիան» պիեսում, չնայած մի շարք խնդիրների, գլխավոր հերոս Սարտինի կինը՝ Սթիվին, ընդհակառակը, կախման մեջ է ամուսնուց: Սա հստակ անցում է նախկինում ներկայացված մոդելից, որտեղ կինը միշտ հոգեբանորեն ավելի ուժեղ էր ամուսնուց և յուրօրինակ ճնշում էր գործադրում վերջինիս վրա:

Tamara Antonyan

THE FAMILY MODEL IN EDWARD ALBEE'S EARLY PLAYS

The article considers the role of the family in the plays by modern American playwright E.Albee. The author of the article analyzes the types of family models used by the author in "The American Dream", "Who's Afraid of Virginia Woolf?", "Delicate Balance". The analysis of the main characters of the plays reveals the role of the family in the contemporary society.

Тамара Антонян

МОДЕЛЬ СЕМЬИ В РАННИХ ПЬЕСАХ ЭДВАРДА ОЛБИ

В статье рассмотрена роль семьи в пьесах современного американского драматурга Э.Олби, проанализированы типы моделей семьи в произведениях «Американская мечта», «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Неустойчивое равновесие». Выявлены основные черты характера главных героев пьес и их отношение к семейным ценностям, месту семьи в современном обществе.

**ԺԱՄԱՆԱԿՆ ՈՒ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԴՆՆ ԴԵԼԻԼԼՈՅԻ
«ՄՊԻՏԱԿ ԱՂՄՈՒԿ» ՎԵՊՈՒՄ**

*Հիմնաբառեր՝ Դոն Դելիլլո, «Մպիտակ աղմուկ», պոստմոդերնիզմ, ժամանակ
և տարածություն, լրատվամիջոցներ*

Դեռևս 1983 թ-ին ամերիկացի պատմաբան Սթիվեն Քերնը իր «Ժամանակի և տարածության մշակույթը, 1880-1918թթ.»³¹⁴ գրքում նշում է. «*Հեռախոսը, հեռագիրը, կինոն, հեծանիվը, ավտոմեքենան և օդանավը հիմք դրեցին նոր մտածողությանն ու փորձառությանը, որոնք փոխեցին ժամանակ և տարածություն հասկացությունների մասին պատկերացումները*»: Այսպիսով, հեղինակը փաստում է, որ աշխարհում տեղի ունեցող իրադարձություններն ու փոփոխություններն անմիջականորեն ազդեցություն ունեն աշխարհի նոր պատկերի և զգացողության ձևավորման վրա: 1983-ին պատմաբանը դեռ չգիտեր, որ արագ զարգացող աշխարհում նորագույն տեխնոլոգիաներն ու հեռուստատեսությունն են դառնալու ժամանակատարածական նոր ընկալման կերտողը: Հենց այս մասին է ամերիկացի պոստմոդերն գրող Դոն Դելիլլոյի «Մպիտակ աղմուկ» (1985) վեպը:

Դելիլլոն ամերիկացի ժամանակակից արձակագիր է, ում ընկալում են որպես «համաամերիկյան գրող, ով տեսնում և լսում է իր երկրի ձայնն, ինչպես ոչ ոք»³¹⁵: Հեղինակը ստեղծագործում է 20-րդ դարի 70-ականներից և նրա յուրաքանչյուր վեպը մի նոր ճիչ է՝ միտված ներկայացնելու ամերիկյան կյանքի իրական պատկերն ու այն հիմնական խնդիրները, որոնք առկա էին տվյալ աշխարհում: Նշենք, որ 2015թ.-ի սեպտեմբերին Դելիլլոն արժանացել է ամերիկյան հայտնի «Ազգային գիրք» (*National Book Award*)³¹⁶ մրցանակին՝ բազմաձև ստեղծագործական գործունեություն իրականացնելու համար, ինչը բացահայտում է ժամանակակից ամերիկյան մշակույթն ու իդեալականորեն ներկայացնում ամերիկյան առօրյա խոսակցական լեզուն՝ համակարգված գրվածքով: Սա վկայում է

³¹⁴ Kern, S. The Culture of Time and Space 1980-1918. Cambridge University Press, London, 2003, p. 2

³¹⁵ <http://www.theguardian.com/books/2010/aug/08/don-delillo-mccrum-interview>

³¹⁶ http://www.nationalbook.org/amerletters_2015_ddelillo.html#.Vp-98FISbIU

այն մասին, որ հեղինակը ծանրակշիռ դեր ունի ժամանակակից ամերիկյան գրականության շրջանակում, ինչն, անշուշտ, առավել արժեքավոր է դարձնում մեր համեստ հետազոտությունը: Տվյալ ուսումնասիրության շրջանակում դիտարկելու ենք հեղինակի «Մպիտակ աղմուկ» վեպը՝ նպատակ ունենալով ցույց տալ, թե ինչպես է հեռուստատեսությունը ստեղծում ժամանակի և տարածության նոր ընկալում:

Պոստմոդեռնիստական գրականությունը աշխարհի ընկալման նոր մոտեցումներ առաջ բերեց, այդ թվում՝ ժամանակի ու տարածության: Ինչպես գրում են Էգգերն ու Շելթոնը, սահմանների տարրալուծումն ու ժամանակային և տարածական հարթությունների սեղմումը առաջացնում են ժամանակի ցանկացած պահին ցանկացած վայրում գործողության իրականացման հնարավորությունը:³¹⁷ Այս փաստը համընդհանուր հնչեղություն է հաղորդում պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություններին և այս տեսանկյունից ենք քննելու Դոն ԴեԼիլլոյի վեպը՝ փորձելով սահմանել, թե ամերիկյան հասարակությունը, լինելով տեխնոլոգիական զարգացման կենտրոնում, ինչպես է ընկալում ժամանակ ու տարածություն հասկացությունները:

Ամերիկացի արձակագիրը պոստմոդեռնիստական աշխարհն իր վեպում արտացոլում է ժամանակակից հասարակության բոլոր ոլորտներում հեռուստատեսության առկայությամբ, ինչը հիմնավորվում է հեղինակի տվյալ պնդմամբ. «Մարդկանց մեծամասնության համար աշխարհում երկու վայր գոյություն ունի՝ իրենց տունն ու իրենց հեռուստացույցը»³¹⁸:

Այս միտքն այն հիմնաքարն է, որի վրա հեղինակը կառուցում է իր ստեղծագործությունը՝ արծարծելով ժամանակակից աշխարհի ամենակարևորագույն խնդիրներից մեկը՝ զանգվածային լրատվամիջոցների ազդեցությունն անհատի և հասարակության վրա: Տարածական նման կենտրոնացումը հստակ սահմաններ է գծում մարդկային գոյության համար, ինչը նշանակում է՝ գոյություն ունեցող աշխարհը սահմանափակվում է երկու վայրով: Աշխարհը փոքրանում է՝ ամփոփվելով ընդամենը երկու վայրում՝ տանը և հեռուստատեսությունում:

Այնուամենայնիվ, ուսումնասիրելով «Մպիտակ աղմուկ» վեպը, կարող ենք փաստել, որ հեղինակն ավելի է նեղացնում մարդկային գոյության

³¹⁷ Agger and Shelton, *Fast Families, Virtual Children*, Paradigm Publishers, NY, 2007, p. 38

³¹⁸ DeLillo, D. *White Noise*. Penguin Books USA Inc., New York. 1985, p.28

տարածական սահմանները՝ ցույց տալով, որ անհատն, իրականում, ապրում է հեռուստացույցի՝ լրատվամիջոցների, ժամանցային ծրագրերի, ռեալիթի շոուների ստեղծած իրականությունում: ԴեԼիլլոն սրանով իսկ հակադրվում է իր պոստմոդերնիստական ակունքներին և հիմք է դնում տարածության և ժամանակի նոր, ամբողջական մոդելի. ժամանակակից աշխարհում չկան տարածական և ժամանակային սահմաններ ու սահմանագծեր, այլ գոյություն ունի մեկ ընդհանուր տարածություն և ժամանակ՝ լրատվամիջոցների տարածությունն ու ժամանակը: ԴեԼիլլոյի այս վեպում ժամանակն ու տարածությունը փոխկապակցված են և չեն դիտարկվելու որպես առանձին իրողությունները, այլ ներկայացվելու են որպես մեկ ամբողջություն:

Նշենք, որ վեպը գրվել է 1985 թվականին, երբ ժամանակակից տեխնոլոգիաները դեռ զարգացման փուլում էին և հեղինակը միայն թռուցիկ է անդրադառնում, օրինակ, համակարգիչների ազդեցությանը՝ դրվագներից մեկում ցույց տալով, որ ըստ համակարգչային հաշվարկների և տվյալների է որոշվում մարդու կյանքի տևողությունը: Եթե ամերիկացի հեղինակի տարածական մոդելը պրոյեկտենք այսօրվա աշխարհի վրա, ապա լրատվամիջոցներին կփոխարինեն ժամանակակից տեխնոլոգիաներն ու ահաբեկչությունը, ինչին ԴեԼիլլոն մանրամասն անդրադառնում է իր 2000-թ-ից հետո գրված ստեղծագործություններում, թեպետ պետք է ընդգծել, որ ահաբեկչությունը ԴեԼիլլոյի վեպերի տարբերակիչ թեմաներից է արտացոլված բոլոր վեպերում:

Անդրադառնալով «Սպիտակ աղմուկ» վեպին՝ նշենք, որ ԴեԼիլլոն ներկայացնում է ամերիկյան մի ընտանիքի առօրյան՝ գերհագեցած հեռուստատեսությամբ և ռադիոյով: Հենց Գլեդինների ընտանիքի անդամների միջոցով է ընթերցողը տեսնում հեռուստատեսության դերը: Վեպի ուսումնասիրությունը վեր է հանում բազմաթիվ օրինակներ, որոնք փաստում են հեռուստատեսության անբեկանելի ազդեցությունը, ինչն էլ ուղղորդում և որոշում է հերոսների կյանքը. «*Ես ուշադիր գնում էի նրա դեմքը: Անցավ տասը րոպե: Նա երկու հստակ լսելի, ծանոթ և միաժամանակ աղոտ բառ շնջաց.....: Ընդամենը՝ Տոյոտա Սելիկա*»³¹⁹:

Տոյոտան ավտոմեքենաներ արտադրող ճապոնական ընկերություն է, որի գովազդով հեղեղված է ամերիկյան իրականությունը: Սա իհարկե մեկ օրինակ է, որն իր մեջ ամբողջացնում է ընդհանրականը և ապացուցում, որ ամերիկյան անհատն ամբողջովին ներծծված է

³¹⁹ DeLillo D. White Noise. Penguin Books USA Inc., New York. 1985, p. 150

գովազդներով և տեղեկատվությամբ, որոնք էլ դառնում են անհատի կյանքը՝ փոխարինելով իրականին: Այս երևույթը մշակույթի և գրականության մեջ հայտնի է սիմուլյակր եզրով, որի մասին խոսել է Պլատոնը, Դեյոզը, սակայն տվյալ համատեքստում մենք քննելու ենք ֆրանսիացի մշակութաբան Ժան Բոդրիյարի տեսությունը, ինչը տեսանելի է ԴեԼիլյոյի արձակում: Սիմուլյացիան մոդելների ստեղծումն է առանց իրական հիմքի և իրականության: Ըստ Բոդրիյարի՝ տվյալ դեպքում կրկնության կամ ընդօրինակման խնդիր չէ, այլ իրական նշանների փոխարինումն է դրանց կրկնօրինակներով, երբ իրականությունը գրկվում է ի հայտ գալու որևէ հնարավորությունից. «Սիմուլյացիան կասկածի է ենթարկում իրականի և թվացյալի սահմանագիծը՝ ստեղծելով իրականի մոդել, որը կոչվում է սիմուլյակր»³²⁰:

Սիմուլյակրը փոխարինում է իրականությանը՝ ներկայացնելով դրանոր տարբերակը, այնպես որ գոյություն ունեցող իրականությունը կորում է նոր իրականությունում, իսկ ստեղծված, հորինված իրականությունը դառնում է միակ իրականը: Ժ. Բոդրիյարը որպես օրինակ ներկայացնում է ամերիկյան Դիսնեյլենդը, որը ուրախության, ժամանցի, գեղեցկության և շքեղության խորհրդանիշն է: Սա Ամերիկայի մոդելն է, և հասարակությունն ապրում է պատրանքով, որ Ամերիկան նույնպես Դիսնեյլենդ է: Նույն տրամաբանությամբ և ԴեԼիլյոն է ցույց տալիս, որ մարդիկ ապրում են թվացյալ իրականությունում, որի հիմքում ընկած է հեռուստատեսությունը: Հատկանշական է այն փաստը, որ ԴեԼիլյոն հատկապես մատնանշում է, թե որքան զգայուն են երեխաները հորդող տեղեկատվության նկատմամբ և ցույց տալիս նրանց կույր հավատը հեռուստատեսություն հանդեպ: Դրվագներից մեկում տեսնում ենք ինչպես է տասնչորսամյա երեխան առանց հարցերի կամ կասկածների ծնողներին հրահանգում անել այնպես, ինչպես հայտարարել են ռադիոյով: Եթե ասված է ռադիոյով կամ հեռուստատեսությամբ, ապա տեղեկատվությունը միանշանակ հավաստի է և անբեկանելի:

-Մենք պետք է եռացնենք ջուրը, -ասաց Ստեֆին:

-Ինչո՞ւ:

-Ռադիոյով ասացին՝³²¹:

³²⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Перевод с французского О.А. Печенкиной, Тула, 2003, стр.5

³²¹ DeLillo, D. White Noise. Penguin Books USA Inc., New York. 1985, p. 17

Մեկ այլ դրվագում էլ տեսնում ենք, որ երեխաներից մյուսը՝ իննամյա տղան, շախմատ է խաղում և հաղորդակցվում է մի հանցագործի հետ, ով ցանկանալով պատմության մեջ թողնել իր անունը՝ սպանություններ է կատարում: Վերջինս ձայներ է լսել հեռուստատեսությամբ և հենց նրան են ընտրել՝ առաքելությունն իրականացնելու համար: Այս փաստը շատ բնական է ընկալվում երեխայի համար և հեռուստատեսության վտանգները բացարձակապես չեն անհանգստացնում տղային: Նշենք մի հետաքրքիր փաստ նույնպես. հանցագործը հիասթափություն է ապրում, քանի որ լրատվամիջոցները բավարար հետաքրքրություն չեն ցուցաբերել իր հանդեպ, այսինքն՝ լրատվամիջոցների անդրադարձն է, որ որոշում է ցանկացած իրադարձության կարևորությունը.

-Նա ձայներ էր լսել ՚:

-Հեռուստատեսությամբ:

-Միայն նրան են դիմե ՚: Հենց նրան են ընտրե ՚:

-Նրան հրամայել են պատմության մեջ հետք թողնել: Նա 27 տարեկան էր գործազուրկ, բաժանված: Կյանքը բեկվել էր:

-Իսկ լրատվամիջոցների հետ գործերն ինչպե՞ս էին:

-Այրոն Միթիում լրատվամիջոցներ չկան: Երբ գլխի ընկավ այդ մասին, արդեն ուշ էր: Իր խոսքերով՝ եթե նորից հնարավորություն ունենար, սովորական սպանություն չէր կատարի, այլ քաղաքական:³²²

Նույն մտահոգությունը տեսանելի է գլխավոր հերոսի՝ Ջեքի մտորումներում, երբ քիմիական տարր պարունակող փոխադրամիջոցների պայթյունից հետո նրա առողջությունը վտանգվում է, սակայն հեռուստատեսությունը անտարբեր է՝ ինչ է կատարվում իրենց փոքրիկ քաղաքում: Պատճառը մեկն է. հանրությանն անհրաժեշտ են ու հետաքրքիր միայն մեծ ու աղետալի իրադարձությունները. «Մի՞թե վախն այդքան նորություն չէ»³²³:

Հեղինակն առաջ է քաշում այն միտքը, որ որևէ աղետի կամ դժբախտ պատահարի դեպքում, եթե չկա հեռուստատեսություն՝ այն լուսաբանելու համար, ապա տեղի ունեցածը կորցնում է իր ուժը, կարևորությունը, վտանգները:

Դիտարկելով լրատվամիջոցների ազդեցությամբ ստեղծված մեկ տարածական և ժամանակային հարթությունը՝ հարկ ենք համարում անդրադառնալ նաև սպառողական հասարակությանը: «Սպիտակ աղմուկ»

³²² Նույն տեղում, էջ 24

³²³ Նույն տեղում, էջ 160

վեպում ներկայացված սպառողական հասարակությունը հետևանք է զանգվածային լրատվամիջոցների ստեղծած իրականությանը, որտեղ մարդիկ սպառում են ամեն ինչ՝ ապրանքներ, իրեր և արդեն իսկ ստեղեկատվություն: Այս դեպքում ԴեԼիլոն հատուկ ուշադրություն է դարձնում հիպերմարկետ երևույթին՝ այն որպես տարածական միավոր դիտարկելով: Սա գոյություն ունեցող իրականության այլընտրանքային տարածություն է, որտեղ ստեղծագործության հերոսները փախչում են գոյություն ունեցող աշխարհից: Հիպերմարկետների վերաբերյալ կրկին հետաքրքիր վերլուծություն է ներկայացնում Ժան Բոդրիյարը: Ըստ նրա՝ հիպերմարկետը կամ ապրանքների հիպերտարածությունն այն վայրն է, որտեղ նոր հասարակական նորմեր են ստեղծվում, որոնք էլ որոշում են մարդկանց վարքը. *«Այստեղ առարկաներն այլևս ապրանքներ չեն, անգամ նշաններ չեն, որոնց իմաստն ու բովանդակությունը հնարավոր կլիներ վերծանել և ընկալել: Դրանք հարցատոմսեր են և հենց իրենք են մեզ հարցադրումներ ներկայացնում, իսկ մենք պետք է պատասխանենք և այն դեպքում, երբ հարցն արդեն իսկ իր մեջ պարունակում է պատասխանը: Ահա այսպես է գործում ՁԼՄ-ի տարածած հաղորդագրությունը-չկատեղեկություն, չկա հաղորդակցություն, միայն անվերջ հարցադրումներ, պատասխաններ, համապատասխան կողի ստուգում և ամրապնդում»³²⁴:*

Հիպերմարկետը վերածվում է մի հասարակական կենտրոնի, որն իր մեջ պարունակում է հասարակության գործունեության բոլոր տեսակները՝ աշխատանք, ազատ ժամանակ, սնունդ, տրանսպորտային միջոցներ, սպորտ, մեդիա, մշակույթ, ժամանց: Ինչպես գրում է Ժ. Բոդրիյարը՝ հասարակությունում, որտեղ անհատը կարող է գտնել իր պահանջները բավարարող ցանկացած ապրանք, նա ավելի շատ շրջապատված է ոչ թե մարդկացնով, այլ առարկաներով. *«Մենք առարկաների ժամանակներում ենք ապրում՝ նրանց ռիթմով և նրանց համապատասխան: Մենք ականատես ենք, թե ինչպես են նրանք ծնվում, կատարելագործվում և մահանում»³²⁵:*

ԴեԼիլոն ցույց է տալիս մարդկանց՝ գնումներ կատարելու և սպառելու մոլուցքային գործընթացը: Ամեն ինչի չափման միավորը դառնում է հիպերմարկետը, իսկ դրա կարևորությունը դաջվում է մարդկանց ուղեղներում և կենսակերպում՝ ի շնորհիվ հեռուստատեսության: Հիպերմարկետը դառնում է սպառողական հասարակության գոյության

³²⁴ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Перевод с французского О.А. Печенкиной, Тула, 2003, стр. 106

³²⁵ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Республика, 2006 Казань, стр.5

ձևը: Պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնել այն հատվածին, երբ հեղինակը արտացոլում է մարդկանց վախն ու խուճապը, եթե հիպերմարկետում, օրինակ, տեղի է ունենում առարկաների դասավորվածության փոփոխություն: Անհատների համար սա առաջնային տազնապ է, ինչը նշանակում է՝ աշխարհում ինչ-որ բան է տեղի ունեցել, նրանց բնականոն կյանքը խաթարվել է, իրականությունն այլևս չկա և պետք հարմարվել նոր տարածական և ժամանակային իրականությանը. «... Մուպերմարկետում իրերի դասավորությունն այլ էր: Ամեն ինչ տեղի ունեցավ մի արևոտ օր, ծայրահեղ անսպասելի: Խտանաշփոթ ու անելանելիություն էր տիրում և վախ՝ դաջված գնորդների դեմքերին»³²⁶:

Այսպիսով, կարող ենք փաստել, որ հեղինակը նոր տեսանկյունից է ներկայացնում ժամանակ և տարածություն հասկացությունները դրանք ներկայացնելով որպես մեկ ամբողջություն: Գոյություն ունի մեկ ամբողջական տարածական և ժամանակային հարթություն կամ իրականություն, ինչը ստեղծվում է զանգվածային լրատվամիջոցների կողմից մատուցած տեղեկատվության միջոցով:

Ella Asatryan

TIME AND SPACE IN DON DELILLO'S NOVEL "WHITE NOISE"

The article is devoted to the analysis of the novel *White Noise* by a prominent American contemporary writer Don DeLillo. The aim of the analysis is to reveal the change of perception of the concepts time and space under the influence of media. The author states that the reality created via media gives birth to a new spatial and temporal layer breaking all kind of borders. Thus there is one space and one time: media oriented one.

Элла Асатрян

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ ДОНА ДЕЛИЛЛО «БЕЛЫЙ ШУМ»

Статья посвящена анализу романа «Белый шум» американского писателя Дона Делилло, рассматривается изменение понятий время и пространство под влиянием средств массовой информации: СМИ создают новую реальность, где отсутствуют временные и пространственные границы, существуют только одно время и одно пространство, созданные СМИ.

³²⁶ DeLillo, D. *White Noise*. Penguin Books USA Inc., New York. 1985, p.62

ՄԵՎ ՀՈՒՄՈՐԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆԸ Ֆ.ՌՈԹԻ

«ԿՈՒՐԾՔԸ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ

Հիմնաբառեր՝ Ֆիլիպ Ռոթ, «Կուրծքը», սև հումոր, ճակատագիր, «հիմար կատակ», «գրոտեսկ», «խաբերա»

Ֆիլիպ Ռոթը համաշխարհային գրականության «մերօրյա դասականն» է, ով իր ստեղծագործական գործունեության 50 տարիների ընթացքում ոչ միայն անդրադարձել է ամերիկյան հասարակությանը հուզող խնդիրներին, այլ նաև վերլուծել մարդկային հոգեբանության առանձնահատկությունները: Իր վիպաշարերում և եռագրություններում հեղինակը հաճախ դիմում է միևնույն թեմաներին և կերպարներին (Ամերիկյան եռագրություն, Դեյվիդ Կեփեշի մասին եռագրություն, Նաթան Ցուկերմանի մասին վիպաշար և այլն), որոնցից յուրաքանչյուրն առանձին, բովանդակային և ժամանակագրական առումով ինքնուրույն ստեղծագործություն է: Ռոթի ստեղծագործությունների առանձնահատկությունն այն է, որ իր փիլիսոփայության առանցքը հանդիսացող հեգնանքը չի հասցվում երգիծանքի: Ընդհակառակը՝ հեգնանքի միջոցով արտացոլելով ամերիկյան իրականության խնդիրները՝ հեղինակը վերհանում է հասարակական արատներն ու հիվանդությունները և փորձում լուծումներ առաջարկել: Ինչպես ինքն է նշում, «20-րդ դարի կեսերին ամերիկացի գրողը փորձում է հասկանալ, սպա վերարտադրել ԱՄՆ-ի կյանքը և ստիպել ընթերցողին հավատալ այն ամենին, ինչ ինքն ասում է: Կյանքն աչքեցնում է, նողկանք ու ցասում է առաջացնում և, ի վերջո, նույնիսկ հեղինակին զգում շփոթության մեջ: Իրական կյանքի համեմատ գրողի երևակայությունն անգամ աղքատիկ է թվում»:³²⁷ 2011 թվականին տված հարցազրույցներից մեկում Ռոթը հայտարարել էր, որ վերջ է դնում ստեղծագործական կարիերային՝ պատճառաբանելով, որ ինքն արդեն 78 տարեկան է և գրեթե ոչինչ չգիտի ներկայիս ԱՄՆ-ի մասին. «Ես այն տեսնում եմ հեռուստացույցով, բայց չեմ ապրում այնտեղ»:³²⁸

³²⁷ Roth Ph. Writing American Fiction. Commentary. 1961. N31. P. 224

³²⁸ <http://www.independent.co.uk/news/people/news/i-m-done-with-writing-says-philip-roth-chronicler-of-the-american-jewish-experience-8301562.html>

Մեր ուսումնասիրության առարկա հանդիսացող «Կուրծքը» վիպակը Դեյվիդ Գեպելշի մասին եռագրության առաջին ստեղծագործությունն է, որը տպագրվեց 1972 թվականին: Հեղինակն իր երկում ստեղծում է մի իրավիճակ, որտեղ հոգեկան հիվանդ լինելն առավելություն է դառնում, իսկ վիպակի այդ հիմնական գաղափարն արտահայտվում է Սև հումորի դպրոցի ներկայացուցիչների աշխարհընկալման և արտացոլման հիմնական ձևերի՝ գրոտեսկի, խաղի, այլուզիաների միջոցով:

Մսերիկյան Սև հումորի դպրոցի կարևորագույն սկզբունքը գրոտեսկին հասնելու ձգտումն է՝ պարողիաների (սմանակումների) լայն կիրառմամբ և պարադոքսների առկայությամբ: Սև հումորիստներն քանդում են կարծրատիպերը, դեմ արտահայտվում նախախնամությանն ու հոգևոր գաղափարներին:³²⁹ Ստեղծագործության մեջ մենք աստիճանաբար ակնատես ենք լինում հեզմանքի վերափոխմանը գրոտեսկի: Գրականգետ Հ.Պինսկերը գտնում է, որ Ռոթի վիպակը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ *«մագոխիստական ստեղծագործություն»*, *Բ. Հոուն, իր հերթին, նշում է, որ չնայած այն բավականին լավ է գրված, սակայն ձանձրալի է և անճաշակ:*³³⁰

Վիպակի գլխավոր հերոսը՝ Դեյվիդ Գեպելշը, ով համեմատական գրականություն է դասավանդում, մի առավոտ արթնանալով, բացահայտում է, որ վերածվել է վեց ոտնաչափ մեծությամբ կանացի կրծքի: Բովանդակային առումով այստեղ անկհայտ են Ֆ.Կաֆկայի «Կերպարանափոխության» և Ն.Գոգոլի «Քիթը» ստեղծագործությունների հետ զուգահեռները: Հերոսն առանց վարանելու դիմում է բժիշկներին՝ նրանցից պատասխան ստանալու ակնկալիքով: Այս երևույթը նկարագրեցին որպես «հորմոնների գերհոսք», «էնդոկրինոլոգիական աղետ», «հերմոֆրոդիտային քրոմոսոմային պայթյուն», որն ի հայտ է եկել 1971 թվականի փետրվարի 18-ին ժամը 12-ից 4-ն ընկած ժամանակահատվածում:³³¹ Վեպի հենց առաջին նախադասությունը՝ *«Մի տղամարդու պատմություն, որը վերածվել է կանացի կրծքի»*³³², արդեն իսկ զավեշտ է պարունակում և թույլ է տալիս դասել Ռոթին Սև հումորիստների շարքին: Հեղինակը նկարագրում է կյանքի անհեթեթ և

³²⁹ http://www.nytimes.com/1964/09/27/humor-with-a-mortal-sting.html?_r=0

³³⁰ [Mikkonen, K.](#), The Metamorphosed Parodical Body in **Philip Roth's The Breast**, *Critique*. Fall99, Vol. 41 Issue 1, p. 11

³³¹ Philip Roth. *The Breast*. Houghton Mifflin. 1992. P. 3

³³² *Ibid* P. 3

անիմաստ կողմը, սակայն միևնույն ժամանակ փորձում է «պաշտպանել» իր հերոսին անհասկանալի իրավիճակում. «*Երբեմն ես ինձ խղճում եմ, սակայն հասկանում եմ իրավիճակի ծիծաղելի լինելը... Ես սկսում եմ կամաց-կամաց «հարմարվել» իմ նոր կացությանը»*:³³³ Հեզնանքը կարծես դառնում է մարդու գոյության, աշխարհընկալման և դրա մեկնաբանման միակ միջոցը, ինչը ևս բնորոշ է Սև հումորի դպրոցի ներկայացուցիչներին: «*Ես համոզված եմ, որ մարդ եմ, բայց ոչ ամբողջական մարդ... Չնայած իմ հավասարակշռված վիճակին և մտքի զգոնությանը՝ ինձ թվում է, որ ամենավատը դեռ առջևում է»*:³³⁴ Այստեղ, ահա, ստեղծվում է մի հակասական իրավիճակ, երբ հերոսն ինքնակամ ցանկանում է խելագարվել, սակայն դա անհնար է, վեր նրա հնարավորություններին: «*ԴԱ պետք է պատահեր, որպեսզի ինձ համար պարզ դառնար՝ ես առողջ հոգեվիճակի մարմնացում եմ»*:³³⁵ Ուշագրավ է, որ Ռոթի հեզնանքն ուղղված է նաև բժիշկներին և հոգեբաններին, որոնց տեսական և վերացական պատասխանները Կեպելշի այն հարցին, թե «երբ է կուրծքը դառնում ես, և երբ եմ ես դառնում կուրծք», ուղղակի անհասկանալի են և զավեշտալի: Նրանք իրականում անընդունակ են օգնել հերոսին, քանի որ նրա խնդիրը ոչ միայն ֆիզիկական է, այլև հոգեբանական, սակայն Ռոթը չի ստիպում ընթերցողին կարեկցել իր հերոսին. Կեպելշը գտնում է իրեն պաշտպանելու մեկ այլ միջոց. նա համբերությամբ լսում է բժիշկների ասածները, ապա վերարտադրում դրանք ճիշտ հակառակ իմաստով, թեպետ մինչև վերջ էլ չի գտնում իրեն հուզող հարցի պատասխանը: Այսպիսով, հեղինակը իր հերոսին չի զգում հուսահատության գիրկը, Կեպելշն ինքն է նշում, որ, չնայած իր վերափոխմանը, իր աշխարհընկալումն ու ինքնագնատականը բոլորովին չեն փոխվել, ինչը հնարավորություն է տալիս պահպանել իր անձի ամբողջականությունը և հոգեկան առողջությունը: Երբեմն գլխավոր հերոսը հրաժարվում է ընդունել իրականությունը, փորձում է փախչել դրանից. դա սկսվում է այն բանից հետո, երբ նրան այցելության է գալիս արվեստի և գիտության քուլեջի դեկան ու հերոսի վաղեմի ընկեր Արթուր Շոնբրունը, որի մոտ Կեպելշի տեսքը ուղղակի ծիծաղ է առաջացնում: Խորապես վիրավորվելով Շոնբրունի նման պահվածքից՝ Կեպելշը սկսում է կասկածի տակ դնել իր հետ պատահածի իրական լինելը: Բժիշկ

³³³ Ibid, P. 15

³³⁴ Philip Roth. The Breast. Houghton Mifflin. 1992. P. 21

³³⁵ Ibid, P. 16

Կլինգերի հետ խոսելիս Կեփեշն ասում է. «Մա երազ է, սա պատրանք է: Ես քնած եմ, պետք է ուղղակի արթնանալ»:³³⁶ Այս ամենը նա որակում է որպես «խելագարի զարանցանք», ով գտնվում է հոգեբուժարանում: Նա նույնիսկ իր հորը, ով գրեթե ամեն օր այցելում էր իրեն և տարբեր պատմություններ պատմում որդուն մտքերից շեղելու համար, ոչ մի ելք չի թողնում, քան արտաբերել.

«- Այո, որդիս, դու հոգեկան հիվանդ ես:

- Ես լսեցի դա, - գոչեցի ես բժիշկ Կլինգերին, - իմ հայրն է դա ասում: Ես հաղթեցի. ես լսեցի ճշմարտությունը: Լսեցի, թե ինչպես նա ասաց, որ ես հոգեկան հիվանդ եմ»:³³⁷

Ինչպես նշեցինք, Ռոթը կիրառում է նաև խաղի փիլիսոփայական դրույթը: Նա գրողին և գրողի գիտակցությունը դարձնում է պատումի հիմնական ձև: Ռոթի գլխավոր հերոսներից շատերը գրականագետներ և գրողներ են, ովքեր գտնվում են հասարակության թիրախում:³³⁸ «Կուրծքը» (The Breast, 1972), «Անատոմիայի դասը» (The Anatomy Lesson, 1983), «Փաստեր» (The Facts. A Novelist's Autobiography, 1988), «Մարդկային խարան» (The Human Stain, 2000), «Մեռնող կենդանին» (The Dying Animal, 2001) վեպերի գլխավոր հերոսները գրողներ են, որոնք ներկայացնում են հեղինակի երկրորդ «ես»-ը: Կեփեշի մարմնի վերափոխմանը զուգահեռ՝ նրա ինքնագիտակցությունը ևս վերափոխման է ենթարկվում՝ ստեղծելով միանգամից երկու ճգնաժամային իրավիճակ, որոնց լուծման համար անհրաժեշտ է նախ հասկանալ և հարմարվել նոր մարմնի գոյությանը, ապա վերախմաստավորել իր արժեհամակարգը և գտնել իր տեղը նոր իրականության մեջ: Նրա հետ պատահաձր «դուրս էր մարդկային գիտակցությունից, կարեկցանքից և կատակերգությունից»: Նա սկսում է նաև այդ խաղի մեջ ներգրավել բժիշկ Կլինգերին՝ մատնանշելով իրենց ազգանունների ընդհանրությունը. «Ղուք երբևէ մտածե՞լ եք, բժիշկ, թե ինչ ֆանտաստիկ գաղափարներ են ծնվում ձեր հիվանդների մոտ ձեր ազգանունը լսելիս: Ղուք երբևէ գիտակցե՞լ եք, որ բոլորիս ազգանունները սկսվում են Կ-ով... ձերը, իմը, Գաֆկայինը, ինչպես նաև Կլերինը և Կլարկինը»:³³⁹

³³⁶ Ibid, P 47

³³⁷ Ibid, P 68

³³⁸ <http://quarterlyconversation.com/cogito-ergo-doom-exit-ghost-and-the-rest-of-philip-roths-zuckerman-books>

³³⁹ Roth Ph.. The Breast. Houghton Mifflin. 1992. P. 32

Մեկ այլ դրույթ, որը բնորոշ է Սև հումորի դպրոցի ներկայացուցիչների ստեղծագործություններին, այլուզիաներն ու մեջբերումներն են: Վեպում գլխավոր հերոսը ոչ միայն հիշատակում, այլ նաև մեկնաբանում է Ֆ.Կաֆկայի, Ն.Գոգոլի, Ջ.Սվիֆտի, Ֆ.Դոստոևսկու, Մ.Բիլկեի ստեղծագործությունները՝ ստեղծելով ինտերտեքստ: Կեփեշի՝ իր աբսուրդային իրավիճակը ռացիոնալ բացատրելու փորձերը հանգեցնում են մեկ այլ տարբերակի, ըստ որի՝ իր այս վիճակը գրականության ազդեցության արդյունքն է, այն գրողների ազդեցության, որոնց ստեղծագործություններն ինքը դասավանդում էր, մասնավորապես, Կաֆկայի և Գոգոլի: Վերջիններս վարակել են նրան իրենց գաղափարներով: Նրանց հաջողվել է իրենց գործերի միջոցով ստեղծել կերպարանափոխության հիանալի օրինակներ, մարդուն վերափոխել քթի կամ միջատի, իսկ իրեն հաջողվել է անել ավելին. «*Ես խոսքն իրականություն դարձրի, ես ավելի Կաֆկա եմ, քան Կաֆկան*»:³⁴⁰ Վեպում կարծես միահյուսվում են ողբերգականն ու կատակերգականը, կյանքն ու գրականությունը: Եվ եթե սա հեքիաթ լիներ, հնարավոր կլիներ հասկանալ դրա իմաստը, սակայն Կեպեշը դիմում է ընթերցողին՝ ասելով, որ սա ճշմարիտ պատմություն է, թերևս՝ իր համար: Նա նախագոյազանում է ընթերցողին զգույշ լինել սեփական ցանկություններն արտահայտելիս. դրանք մի օր կարող են իրակականալ հենց այն պահին, երբ ամենաքիչն ես սպասում, քանի որ «իրականությունն ունի իր ոճը» ու ավելի գորեղ է, քան ցանկացած ստեղծագործական երևակայություն: Մակայն, ինչպես կարողանում ենք համոզվել, այս փաստարկումը ևս հակասական է. Կեփեշն ասում է, թե գիտի՝ ինչ է իրականությունը, բայց նրա՝ անընդհատ փոփոխվող բացատրություններն իր կուրծք լինելու վերաբերյալ և անկայուն վարքը հակառակն են ապացուցում:

Ընդհանրապես Սև հումորի դպրոցի ներկայացուցիչների հիմնական հարցադրումն այն չէ, թե ինչ պետք է անի մարդը սեփական կյանքի հետ, այլ ինչպես պետք է ապրի այդ կյանքը աբսուրդային աշխարհում:³⁴¹ Այստեղ, ահա, նույնպես Ռոթի հերոսը, այդպես էլ չկարողանալով լուծում գտնել, գալիս է այն եզրահանգման, որ Ամերիկյան ինքնատեալիզացման դարում անսահման հնարավորությունների տեր երկիր է, և ինքը կարող

³⁴⁰ Ibid, P. 42

³⁴¹ Schulz M. Black Humor Fiction of Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World. Athens, OH: Ohio U P, 1973, p. 52

է ապրել այնպէս, ինչպէս կցանկանա: Բժիշկի այն հարցին, թե որն է նա նախընտրում՝ «Ապրել և, թե մեռնել», Կեփեշը պատասխանում է. «*Ղեռ կտեսնենք, կտեսնենք, բժի՛շկ*», սակայն նա արդէն մտքում հստակ ունի այդ հարցի պատասխանը, ինչը երևում է վեպի եզրափակիչ հատվածում, երբ Կեփեշը դիմում է բոլորին՝ հիմարներին, համառներին, ընկերներին, ուսանողներին և այլոց՝ կարդալով Ռիլկեի բանաստեղծություններից մեկը, որը վերջանում է հետևյալ տողով. «Ապրի՛ր այսուհետ այլ կերպ»:

Գրականագետներ Ս.Բաումգարթենը և Բ.Գոթֆրիդը պնդում են, որ վեպի վերջնամասում Կեփեշն անցում է կատարում իր նախկին դասախոսի դերին և կարծես դասախոսություն է կարդում ինքն իր մասին:³⁴² Նա ինքը դառնում է մի յուրօրինակ տեքստ ընթերցողի մեկնաբանման համար: Ռոթը, այնուամենայնիվ, ուրվագծում է իրավիճակից դուրս գալու ելքը, այն է. կարևոր չէ՝ ինչ տեսք ունի մարդը, և ովքեր են նրան շրջապատում, մարդն ինքն է ընտրում իր ճակատագիրն ու ուղին՝ դառնալ հանրահայտ, «ապրել այլ կերպ», թե ուղղակի լինել «հիմար կատակ», «գրոտեսկ» կամ «խաբեքա»:

Лилит Мурадян

ОТРАЖЕНИЕ ЧЕРНОГО ЮМОРА В ПОВЕСТИ Ф.РОТА «ГРУДЬ»

В статье анализируется повесть одного из основных представителей школы Черного юмора Филипа Рота «Грудь». К анализу привлечены характерные черты школы Черного юмора, в частности, гротеск, игровая концепция, аллюзии.

Lilit Muradyan

THE REFLECTION OF BLACK HUMOR IN “THE BREAST” BY PH.ROTH

The article touches upon the novella “The Breast” by one of the main representatives of Black Humor Philip Roth. The main peculiarities of the School, particularly, grotesque, game concept and allusions, are analyzed in the article.

³⁴² [Mikkonen K.](#), The Metamorphosed Parodical Body in **Philip Roth's The Breast**, [Critique](#). Fall99, Vol. 41 Issue 1, p. 13.

**ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ ՀՈՒՉԱՐՏԱՀԱՅՏԱԿԱՆ
ԵՐԱՆԳԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԸ ԵՎ ԴՐԱ
ՎԵՐԱՐՏԱՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Հիմնարաներ՝ Էդգար Պո, համարժեք թարգմանություն, լեզվագործարանություն, հուզարտահայտչականություն

Ժամանակակից լեզվաբանության մեջ հաստատվել է այն դրույթը, որ թարգմանությունը հաղորդակցման ակտ է, որը բնորոշվում է շարահյուսական, իմաստային և գործառնության կապերի բարդ համակարգով: Թարգմանական գործընթացում կարևորվում են ոչ միայն բովանդակային անվանողական և հավելական բաղադրիչները, այլև գործաբանական բաղադրիչը, որը որոշվում է լեզվական արտահայտման և հաղորդակցման ակտի մասնակիցների միջև գոյություն ունեցող փոխհարաբերությամբ:

Քանի որ գեղագիտական տեքստի արտահայտչական կառուցվածքն ու թեման հնարավոր չէ փոխանցել բնագրից թարգմանվածք՝ առանց որոշակի կորուստների, ապա անհրաժեշտ է հաշվի առնել համապատասխան տեղաշարժերը: Իսկ ինչն է տեղաշարժվում թարգմանվածքում:

Անհրաժեշտ է սահմանել, թե որքանով ոճական համակարգը կարող է ծառայել թարգմանվածքում տեղի գտած փոփոխությունները բնորոշմանը: Բնագրի համեմատությամբ տեղ գտած ոճական փոփոխությունները, որոնք կատարվում են թարգմանվածքի ստեղծման ժամանակ, կարող են մեկնաբանվել որպես ոճական տեղաշարժեր: Նրանք դիտարկվում են որպես ոճական, որովհետև վերաբերում են արտահայտչամիջոցների առանձնահատկություններին, որոնց հանդիպել է թարգմանիչը թարգմանվածքի ստեղծման գործընթացում: Պետք է նշել, որ ոճական տեղաշարժերը պարտադիր չէ, որ խախտեն բնագրի հետ նույնարժեքությունը, քանի որ լեզվական, ինչպես նաև գրական և մշակութային տարբերությունները թույլ չեն տալիս երկու կառուցվածքների ուղիղ և միաժամանակյա նույնականացում և, ուրեմն, թարգմանվածքը բնագրի համեմատությամբ պետք է տարբերվի որոշ ոճական տեղաշարժերով: Սա նշանակում է, որ տեքստային կառուցվածքի որոշ մասեր իրականացվում են և պահպանվում, իսկ

դրանց մի մասն էլ նոր է ստեղծվում: Եվ անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ թարգմանվածքում տեղ գտած կորուստները գոնե մասամբ այս կամ այն միջոցով պետք է փոխհատուցել: Հենց այն միջուկը, որն անցնում է բնագրից թարգմանվածքին՝ տեքստի *անփոփոխակն է*:

Ինչպես նշում է Ա. Պոպովիչը՝ <<կորուստները>> թարգմանվածքում լրացվում են գործառական միջոցներով: Նա գտնում է, որ գործառական համարժեքների սկզբունքը ենթադրում է թարգմանչի ազատությունը՝ միջոցների ընտրության հարցում և դրա համար էլ անխուսափելիորեն հանգեցնում ինչ-ինչ կորուստների, փոփոխությունների և հավելումների³⁴³: Թարգմանական գործընթացում այս երևույթը կարելի է անվանել կառուցվածքի փոխանցման միջոց, որը ձգտում է փոխհատուցել թարգմանվածքի կառուցվածքի գեղարվեստական միջոցների փոփոխությունները:

Ոճական տեղաշարժերը հաստատում են այն փաստը, որ անհնար է հասնել բնագրի հետ լիակատար նույնականության, բայց միևնույն ժամանակ այն վկայում է անհամապատասխանությունից խուսափելու ձգտումը: Տեղաշարժերը կատարում են ոչ միայն այն պատճառով, որ թարգմանիչը ուզում է փոփոխության ենթարկել բնագիրը, այլ այն, որ նա ձգտում է հնարավորինս ճշգրիտ փոխանցել, արտահայտել տեքստը՝ իր ամբողջականության մեջ: Թարգմանության հմտությունը հենց բնագրին ամբողջությամբ հարազատ մնալու մեջ է: Այսինքն՝ թարգմանական ճշգրտությունը չպետք է հակադրվի թարգմանչի ազատությանը, քանի որ այս երկու գործոնները պետք է ընկալել դիալեկտիկ ամբողջության մեջ:

Այսպիսով, բացարձակ թարգմանությունն գոյություն չունի ոչ՝ տեսության մեջ և ոչ՝ էլ գործնականում: Բայց գոյություն ունի միջոց, որի շնորհիվ կարելի է գործառությային փոխհատուցման հասնել. այդ լավագույն տարբերակը գործառությային ոճական տեղաշարժն է, որի նպատակն է այլ համակարգի շրջանակներում նույնարժեքության հասցնել բնագրի առանձնահատկությունները:

Ելնելով մեր աշխատանքի հիմնական դրույթներից՝ մենք կցանկանայինք անդրադառնալ այն հարցին, թե ինչպես կարող է աշխարհի պատկերումը ներկայացվել բառակազմական միջոցների շնորհիվ՝ գեղարվեստական տեքստի կառուցման և ընկալման գործընթացում, ինչպես նաև ուսումնասիրել այս միջոցների առանձնահատկությունները թարգմանության ժամանակ:

³⁴³ Попович А., Проблемы художественного перевода, Благовещенск, 2000. 167с.

Որպես օրինակ վերցնելով Է. Պոյի <<Ամբոխի մարդը>> պատմվածքը՝ կցանկանայինք վերլուծել բառապաշարի հուզարտահայտչական շերտը և տեսնել, թե պահպանվում է արդյոք թարգմանվածքում նրա գործառութային համապատասխանությունը, տեսնել, թե թարգմանիչները ինչպիսի համարժեք լեզվական միավորներ են օգտագործում՝ փորձելով պահպանել ստեղծագործության ընդհանուր հուզարտահայտչական երանգը:

<<Ամբոխի մարդը>> պատմվածքում Էդգար Պոյին հաջողվում է ապահովել գեղագիտական ազդեցությունը ընթերցողի վրա՝ դիմելով նրան առաջին դեմքից և օգտագործելով հուզարտահայտչական բառապաշար, որը նրան հնարավորություն է տալիս տանել ընթերցողին իր ապրումների և հույզերի աշխարհը (**despair of heart, convulsion of throat, conscience takes up a burthen so heavy in horror, with a delicious novelty of emotion** etc):

Թարգմանիչները, ձգտելով պահպանել բնագրի գործառութային համապատասխանությունը՝ փորձում են նմանատիպ հուզարտահայտչական բառային միավորներ գտնել թարգմանող լեզվում: Մենք կփորձենք օրինակների միջոցով պատկերել, թե որքանով է դա հաջողվում թարգմանիչներին:

Still all were distinguished by a certain **sodden swarthinness of complexion, a filmy dimness of eye, and pallor and compression of lip**³⁴⁴.

Ընդամենը մեկ նախադասության մեջ հեղինակը մի շարք խոսուն մակդիրներ է օգտագործում (**sodden swarthinness of complexion, a filmy dimness of eye, pallor and compression of lip**), քանի որ նա նկարագրում է հասարակության ամենաստորին դասին պատկանող մարդկանց՝ հարբեցողներ, պառաված և դեռ դեռահաս մարմնավաճառներ, խաբեբաներ և անազնիվ ծառայողներ: Նա փորձում է այս ամբոխից ստացած իր ողջ զգացողություններն ու հույզերը հաղորդել ընթերցողին: Սակայն պետք է նշել, որ համեմատելով բնագիրը ռուսերեն և հայերեն թարգմանվածքների հետ՝ մեծ մասամբ հանդիպում ենք դեպքերի, երբ թարգմանիչները համարժեքության հասնելու համար դիմում են գործարանական հարմարեցման հնարի սկզբունքին:

*Но у всех были землистые, испытые лица, тусклые глаза и бледные, плотно сжатые губы*³⁴⁵.

³⁴⁴ Poe, Edgar Allan, Prose and Poetry, Moscow, Raduga Publishers, 1983 p.160

³⁴⁵ По Э., Рассказы, М., Правда, 1982 стр. 141

*Ինչևէ, սրանք բոլորն էլ առանձնանում էին հողագույն դեմքով, պղտոր աչքերով ու գունատ, պինդ սեղմած շուրթերով:*³⁴⁶

Պետք է նշել, որ ռուսերեն տարբերակում թարգմանչին հաջողվել է պահպանել թե՛ հուզական, թե՛ իմաստային համապատասխանությունը: Սակայն մինևույն ժամանակ **distinguished** բառը բաց թողնելու հետևանքով արտահայտչականության նվազեցում է դիտվում: Ինչ վերաբերում է հայերեն թարգմանությանը, ապա հարկ է նշել, որ այն հիմնավորված ենք համարում, քանի որ **sodden swarthinness of complexion** բառակապակցությունը <<**թուխ դեմքով**>> արտահայտությամբ փոխանցելու փոխարեն թարգմանիչը է թարգմանել է **հողագույն դեմքով**՝ հայերենի համակցելիության նորմերից ելնելով: Կարծում ենք, նրա այսպիսի թարգմանությունը արդարացված է, քանի որ **հողագույն** բառով թարգմանիչը պահպանել է ոչ միայն բառի իմաստային և արտահայտչական երանգը արտահայտելու մտադրությունը, այլև կարողացել է պահպանել է հուզական կողմը:

Նշենք, որ տեքստի արտահայտչականության հասնելու հարցում մեծ դեր են խաղացել ածականներն ու մակդիրները, որոնց միջոցով հեղինակը փորձել է նկարագրել իր առջև սահող խառնիճադանձ ամբոխը (**unequivocal beauty; wrinkled, bejewelled and paint-begrimed beldame; dreadful coquetries of her trade; innumerable and indescribable drunkards; bruised visage; lack-lustre eyes; filthy garments; thick sensual lips; hurty-looking rubicund faces**):

Ինչպես տեսնում ենք, այս ամբոխը նկարագրելիս հեղինակը դիմում է տհաճ զգացումներ արթնացնող հուզարտահայտչական բառապաշարի: Բառապաշարի այս երանգավորումն է, որ թարգմանչական բարդություն է ստեղծում: Օրինակ, թե՛ ռուսերենում, թե՛ հայերենում մենք ունենք **face** բառի համարժեքը (лицо, դեմք), բայց թարգմանիչը ռուսերեն թարգմանվածքում **hurty-looking rubicund faces** արտահայտության մեջ **face** բառը, որ չունի հուզական, ոճական երանգավորում, փոխանցել է **пожа** բառով՝ դրանով գնահատողական և արտահայտչական երանգ հաղորդելով թարգմանվածքին: Վերջինս պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ թարգմանչի առջև դրված է մեկ այլ խնդիր. նա պետք է ցույց տա հասարակության ստորակարգության ամենաստորին մակարդակին գտնվող այս հարբեցողների տեսքը:

³⁴⁶ Պո Է., Անուրջներ և Մղձավանջներ, Եր., Սովետական Գրող, 1983 էջ 120

Մեկ այլ օրինակում.

*...some in shreds and patches, reeling, inarticulate, with bruised visage and lack-lustre eyes – some in whole although filthy garments, with a slightly unsteady swagger...*³⁴⁷

*...некоторые в лохмотьях, с мутными, подбитыми глазами, брели пошатываясь и бормотали что-то невнятное, другие – в целой, хотя и грязной одежде...*³⁴⁸

*...ոմանք քնձռու ջնջոտիներով, կապտուկներով ու մարած աչքերով, ինչ-որ բան կարկանդո ու անվերջ սայթաքող, ոմանք նոր, բայց ջեխտո շորերով, երերուն քայլվածքով...*³⁴⁹

Ռուսերեն թարգմանության մեջ թարգմանիչը կոնկրետացման է դիմում. **with bruised visage and lack-lustre eyes** բառակապակցությունները ռուսերեն փոխանցելով **мутным, подбитым** ածականներով: Իսկ հայերեն տարբերակում թարգմանիչը օգտագործել է **կապտուկներ** գոյականը և **մարած** ածականը՝ դիմելով քերականական փոխակերպման:

Արտահայտչականությունը և հուզականությունը փոխկապակցված կարգեր են: Բայց պետք է նշել, որ նրանց գործառության խնդիրները տարբեր են: Լեզվում հուզական տարրերը ծառայում են զգացմունքներ արտահայտելու խնդրին, իսկ արտահայտչական տարրերը նպաստում են հուզականության արտահայտմանը, ինչպես նաև որոշակի բառիմաստի ուժգնացմանը: Արտահայտչականությունը խոսքին գնահատողական երանգ է տալիս, այն նպաստում է վերջինիս ազդեցության ուժգնացմանը: Քանի որ խոսքն իր արտահայտչականությունը կամ հուզականությունը ձեռք է բերում բառիմաստին որոշակի երանգ հաղորդելով, ապա կարելի է ասել, որ այն իմաստային և ոճական կարգ է:

Բնագիրը թարգմանող լեզվով վերարտադրելիս թարգմանչի առջև ծառանում է բնագիր տեքստի բովանդակության հնարավորինս ճշգրիտ փոխանցման և ոճական ու արտահայտչական յուրահատկությունների պահպանման խնդիրը:

<<Ամբոխի մարդը>> պատմվածքում Էդգար Պոն ծերունուն տեսնելու իր առաջին տպավորությունը նկարագրելիս օգտագործում է **arrested and absorbed my attention** փոխաբերությունը: Պետք է ասել, որ ռուսերեն

³⁴⁷Poe, Edgar Allan, Prose and Poetry, Moscow, Raduga Publishers, 1983 p.161

³⁴⁸ По Э., Рассказы, М., Правда, 1982 стр. 142

³⁴⁹ Պո Է., Անուրջներ և Մղձավանջներ, Եր., Սովետական Գրող, 1983 էջ 120

թարգմանվածքում թարգմանչին հաջողվել է գտնել թե՛ ոճական, թե՛ արտահայտչական համարժեք փոխաբերությունը. **приковало к себе и поглотило все мое внимание**: Ինչ վերաբերում է հայերեն թարգմանվածքին, ապա այստեղ թեև թարգմանիչը փոխաբերությամբ է արտահայտել. **զավթեց իմ ուշադրությունը**, նա մեր կարծիքով ուժգնացրել է արտահայտչականությունը՝ փոխանցելով արտախոսական ազդեցությունը, այսինքն՝ իրականացնելով հեղինակի մտահղացումը գործաբանական ազդեցության միջոցով: Պետք է նշել, որ պատմվածքում գերակշռող ածականները և մակբայները մակդրավոր են, մեծ մասամբ գերադրական աստիճանով են օգտագործված և հանդես են գալիս՝ որպես որոշակի հուզական երանգավորման ձևավորող և հավասարապես բաշխված են պատմվածքում. (**so heavy in horror; moods of the keenest appetency; eyes hideously wide and red; vast mental power; excessive terror; of intense-of extreme despair; wild and vacant stare; incrtedible swiftness; the most noisome quarter of London**): Կարծում ենք, հեղինակը, ստեղծելով իմաստային այս շառավիղը, որը ամբողջ պատմվածքի ընթացքում ընթերցողին ցույց է տալիս իր վերաբերմունքը նկարագրվող երևույթների և մարդկանց հանդեպ, փորձում է լուծել գործաբանական ազդեցության խնդիրը, որն ուղղված է ընթերցողի մոտ առաջացնելու համապատասխան ազդեցություն, ձևավորելու որոշակի կարծիք:

Եթե դիտարկենք ռուսերեն և հայերեն թարգմանությունները, ապա կնկատենք, որ թարգմանիչները դիմում են տարբեր ոճական փոխակերպումների.

Որպես օրինակ վերցնենք հետևյալ նախադասությունը.

*For some months I had been ill in health, but was now convalescent, and with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of ennui – moods of keenest appetency, when the film from the mental vision departs...*³⁵⁰

moods of keenest appetency արտահայտությունը հայերեն թարգմանվել է բոլոր զգացողությունները սրվում են արտահայտությամբ. այստեղ թարգմանիչը դիմել է ն՛ բառային, և՛ քերականական փոխակերպումների: Պետք է ասել, որ այս բառային և քերականական փոխակերպումները հանգեցնում են նրան, որ հայերեն տարբերակում ոճական նվազեցում է դիտվում:

³⁵⁰ Poe E. A. Prose and Poetry, Moscow, Raduga Publishers, 1983 p.158

Հետևյալ օրինակում անհամարժեքություն է դիտվում հայերենում թարգմանչի կողմից կատարված բառացի թարգմանության ժամանակ՝

*He entered shop after shop, priced nothing, spoke no word, and looked at all objects with a **wild and vacant stare**.*³⁵¹

*Նա հերթով մտնում էր բոլոր խանութները, չէր սակարկում, չէր խոսում և ամեն ինչին նայում էր վայրի, թափուր հայացքով:*³⁵²

*Он заходил во все лавки подряд, ни к чему не оценивался, не произносил ни слова **и диким, отсутствующим взором** глядел на все окружающее.*³⁵³

wild and vacant stare արտահայտությունը փոխանցվել է – վայրի, թափուր հայացքով արտահայտությամբ, փաստորեն թարգմանիչը բառացի է թարգմանել vacant բառը, ինչը և հանգեցրել է անհամարժեքության: Նույնը չի կարելի ասել ոուսերեն թարգմանության մասին, քանի որ ոուսերեն տարբերակում, մեր կարծիքով, թարգմանչին հաջողվել է հասնել համարժեքության՝ vacant բառը փոխանցելով ոուսերեն отсутствующим բառով (диким, отсутствующим взором):

Ոճական նվազեցում է դիտվում նաև հետևյալ օրինակի հայերեն թարգմանության տարբերակում՝

*The rain fell fast; **the air grew cool; and the people were retiring to their homes.***

*Անձրևը շարունակվում էր, օդը ցրտեց, և մարդիկ սկսեցին տուն գնալ:*³⁵⁴

*Дождь все еще лил, **стало холодно, и люди начали расходиться по домам.***³⁵⁵

*the rain fell fast - անձրևը շարունակվում էր, մինչդեռ ոուսերենում, չնայած այն փաստի, որ թարգմանիչը փոխակերպում է կատարել. նա fell բայը արտահայտել է մեկ այլ՝ *лил* բառով, իսկ fast մակբայը օրինակում մակբայով, նրան հաջողվել է հասնել համարժեք արտահայտչականության:*

Անհրաժեշտ է նշել, որ ինչ տիպի էլ որ լինեն փոխակերպումները, թարգմանիչները, դրանք իրականացնելիս մեկ նպատակ են

³⁵¹ Նույն տեղում, p.164

³⁵² Պն Է., Անուրջներ և Մղձավանջներ, Եր., Սով. Գրող, 1983 էջ 123

³⁵³ По Э., Рассказы, М., Правда, 1982 стр. 144

³⁵⁴ Պն Է., Անուրջներ և Մղձավանջներ, Եր., Սով. Գրող, 1983 էջ 123

³⁵⁵ По Э., Рассказы, М., Правда, 1982 стр. 144

հետապնդում. այն է՝ հասնել համարժեքության: Ինչևէ, պետք է ասել, որ չնայած տեղ գտած տեղաշարժերին՝ թե՛ հայերեն, թե՛ ռուսերեն թարգմանվածքներում պահպանվել է այս ստեղծագործության ոճական կառուցվածքը, քանի որ հիմնականում ապահովվել է ուսումնասիրվող լեզվական նյութի գործառութային համապատասխանությունը բնագրի նյութի հետ: Օգտագործելով համարժեք բառային միավորներ, համապատասխան տարբերակներ և համատեքստային համապատասխանություններ՝ թարգմանիչներին հաջողվել է պահպանել նաև ստեղծագործության ընդհանուր հուզական երանգը:

Бела Маргарян

**ПРАГМАТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЭКСПРЕССИВНЫХ И
ЭМОТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ИХ
ТРАНСФОРМАЦИИ В ПЕРЕВОДЕ**

В статье рассматривается вопрос экспрессивности – эмотивности художественного текста. Анализируются различные трансформации в переводе текста и его прагматического потенциала.

Bela Margaryan

**THE PRAGMATIC VALUE OF EMOTIVENESS –EXPERSSIVENESS OF
THE TEXT AND ITS TRANSFORMATIONS IN TRANSLATION**

The article touches upon the problem of expressive-emotive value of the literary work and the ways of its transformation in the translation. It is stated that the aim of these transformations is to achieve equivalent translation both in semantic and expressive layers.

83(09)

ՉԵՐՄԱՆ ՀԵՍՍԵԻ ԱՐՁԱԿԻ ՂՐՈՒԼԵՄՆԵՐԸ

Հիմնաբառեր՝ Չերման Հեսսե, գերմանական փիլիսոփայական վեպ, հոգեվերլուծություն, հոգի, անգիտակցական, ինքնություն

20-րդ դարի առաջին կեսի գերմանական փիլիսոփայական վեպի պատմության ուսումնասիրության առումով հարուստ նյութեր է տրամադրում հատկապես **Չերման Հեսսեի (1877-1962)** ստեղծագործությունը: Անկյունաքարային լինելով, առհասարակ, ոչ միայն գերմանական, այլև եվրոպական նոր գեղարվեստական մտածողության տեսանկյունից, Հեսսեի բազմաժանր ստեղծագործությունը (արձակ, քնարերգություն, էսսեներ, նամակներ) ըստ էության փիլիսոփայական է իր խորքով ու լայնքով, և փիլիսոփայական հարցադրումները բնորոշ են ոչ միայն նրա արձակին, այլև առաջնակարգ պոեզիային:

Հեսսեն ապրել է ստեղծագործական երկար կյանք և անցել հասունացման շրջաններ³⁵⁶: Թեև նամակներից մեկում խոստովանում է, որ ինքը հետևորդ չի եղել որևէ հստակ ձևակերպված ուսմունքի, այլ՝ որոնումների և կայացման մարդ, այդուհանդերձ, կայուն արժեքներ նրա կյանքում եղել են: Համաձայն գրողի խոստովանության, այդ արժեքներն են նրա հայրական տան **քրիստոնեական և ազգայնականությունից գրեթե ամբողջությամբ զերծ ոգին, մեծ չինացիները և պատմաբան Յակով Բուրկհարդտը**³⁵⁷:

³⁵⁶ Հետաքրքիր դիտարկում է կատարում Ս. Ավերինցերը: Համեմատելով գրողի տարբեր տարիների լուսանկարները, եզրահանգում է, որ նրա դեմքը իր վերջնական ձևավորման հասնում է ուշ տարիքում: «Հեսսեն պատկանում է այն մարդկանց թվին, - գրում է նա, - ովքեր յոթանասուն տարեկանում ավելի գեղեցիկ են, քան երեսուն կամ քսան» (Аверинцев С. Герман Гессе, в кн: Hermann Hesse. Die Morgenland fahrt. Gedichte. Märchen. Kleine Prosa. Moskau, Progress, 1981, S. 367): Այս դատողությունը կարող ենք տարածել նաև նրա գրական ժառանգության վրա, եթե նկատի ունենանք գրողի ստեղծագործական հասունացումը՝ վաղ շրջանի ոչ այնքան աչքի ընկնող վեպերից մինչև «Հուլունքախաղը» կամ «Գոլդմունդը և Նարցիսը», երբ կոմպոզիցիոն բոլոր տարրերն աստիճանաբար հասնում են կատարելության:

³⁵⁷ Гессе Г. Письма по кругу. Москва, «Прогресс», 1987, стр. 277-278.

Հեսսեի փիլիսոփայական վեպերին, ժանրին բնորոշ ընդհանրական գծերի հետ մեկտեղ (պայմանական միջավայր, փիլիսոփայական գաղափար և դիալեկտիկական հերոս)³⁵⁸ հատուկ են նաև գծեր, որոնք առկա են հատկապես նրա վեպերում և կազմում են նրա գեղագիտության և աշխարհայացքի հիմքը:

1. Նախ, ինչպես գրական յուրաքանչյուր մեծարժեք ստադիագործություն, Հեսսեի վեպերը ևս ունեն կարևոր մի հատկանիշ: Նրանք ***եռադեմ են՝ միտված անցյալին, ներկային և ապագային:*** Բնականաբար, լինելով 20-րդ դարի իրողությունների արտահայտություն, իրենց ներքին և արտաքին գծերով գլխավորապես կապված են արդիականության հետ, բայց առանց ապագայի և անցյալի միտվածության հաշվառման նրանց գեղագիտական և աշխարհայացքային ամբողջականությունը, անկասկած, խախտվում է: Տվյալ դեպքում անցյալին միտվածություն ասելով՝ պետք է հասկանալ Հեսսեի վեպերում առկա մշակութային այն շերտը, որ առնչվում է գերմանական միջնադարի, 17-րդ դարի միստիկայի, 18-րդ դարի լուսավորական և վերջապես ռոմանտիկական մեծ գրականության հետ: Ապագայի միտվածությունը ենթադրում է նաև ուտոպիականություն, ինչը նույնպես շատ բնորոշ է Հեսսեի մտածողությանը: Երբ համեմատում ենք Հեսսեին և Կաֆկային, ապա պարզ է դառնում, որ մտածողության և ճանապարհի սկզբնական հատվածում նրանք ինչ-որ չափով նման են իրար: Նրանք երկուսն էլ խոսում են այն փակուղիների մասին, որում հայտնվել է 20-րդ դարի մարդը: Բայց եթե Կաֆկայի համար փակուղիները մնում են փակ, ապա Հեսսեն փորձում է բացել դրանք: Գրականագետ Կ.Հոբստը, խոսելով 20-րդ դարասկզբի եվրոպական վեպի մասին, մի դատողություն է անում, որ տվյալ դեպքում պատշաճում է ինչպես Կաֆկային, այնպես էլ Հեսսեին: Քանի որ, նշում է Հոբստը, փոփոխված իրադրության պայմաններում իրականությունը դուրս է գալիս վերահսկողությունից և բացակայում է որևէ կարգ, որ վստահություն սահմանի գրողի և ընթերցողի միջև, ուստի վիպասանին մնում է երկու տարբերակ. կամ ներկայացնել քաոսը (*ինչը անում է Կաֆկան՝ Ա.Ա.*), կամ ուտոպիայի

³⁵⁸ Հերման Հեսսեի վեպերում պայմանական միջավայրի, փիլիսոփայական գաղափարների և դիալեկտիկական հերոսի մասին առավել մանրամասն տե՛ս Կարալաշվիլի Ք. Միր романа Германа Гессе. Тбилиси, «Сабчота Сакартвелო», 1984.

միջոցով իրականության մեջ մտցնել կարգավորվածություն³⁵⁹: Հեսսեի բոլոր մեծ վեպերը, իբրև փիլիսոփայական գործեր, նաև ուտոպիական են: Ուտոպիան առկա է հատկապես «Հուլունքախաղը» վեպում³⁶⁰: Այսինքն, Հեսսեի համար կարևոր է ոչ այնքան մերկ ճշմարտությունը կյանքի մասին, որքան նրա հեռանկարը: Այս հանգամանքը Հեսսեի վեպերում պայմանավորում է կարևոր մի մոտիվի մշտական առկայություն, այն է՝ ուսուցչի և աշակերտի: Այս միֆոլոգներ ուտոպիականության հետ միասին գրեթե մշտապես հանդիպում է Հեսսեի մոտ՝ դառնալով հեսսեագիտության էական ուղղություններից մեկը³⁶¹:

2. Հերման Հեսսեի փիլիսոփայական վեպերում կարևորագույն տեղ է զբաղեցնում *հոգու սյրոբլենդը*: «Հեսսեին մշտապես հետաքրքրում է գաղափարների աշխարհը, գաղափարների կյանքը, հոգու գոյությունը, ոչ թե նյութը»- գրում է Ա.Բերեզինան³⁶²: Կարելի է ասել, որ Հեսսեի ամենամեծ թեման հոգին է, գերմանական, այսպես կոչված, հոգեկանությունը (Innerlichkeit): Հեսսեի փիլիսոփայական վեպերում բոլոր ճանապարհները տանում են այս խնդրի մեկնաբանությանը: Ինքը՝ Հեսսեն, իր ստեղծագործությունների ծնունդը պայմանավորում է անձի (ոչ հասարակության) պաշտպանության անհրաժեշտությամբ: Գրականագետ Ռեգո Կարալաշվիլին Հեսսեի վեպերն անվանում է «հոգու կենսագրություններ»: Բոլորովին պատահական չէ Հեսսեի գրական ժառանգության մեջ «Ճանապարհ դեպի ներս» ծրագրային պատմվածքի առկայությունը, որը թեև փոքրածավալ, բայց առանցքային գործ է: Ոգու, հոգու և մարմնի կենտրոնացման շնորհիվ, ինչը տեսնում ենք պատմվածքում, կարելի է հասնել դրանց միավորմանը և Համընդհանուր սուբստանցին: Այս գաղափարը, որ ուղղակի արտահայտությունն է Հեսսեի երիտասարդական հետաքրքրություններից մեկի՝ մոնիստական փիլիսոփայության, գեղարվեստական բարձր արտացոլման է հասնում

³⁵⁹Horst K. Die deutsche Literatur der Gegenwart. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1957, S. 28-29.

³⁶⁰Այդ մասին առավել մանրամասն տե՛ս Առաքելյան Ա. Հերման Հեսսեի «Հուլունքախաղ» վեպն իբրև գերմանական ուտոպիա, Գրականագիտական հանդես, Երևան, 2011, էջ 226-244:

³⁶¹Այդ կապակցությամբ տե՛ս, օրինակ՝ Röttger J. Die Gestalt des Weisen bei Hermann Hesse, Bonn, 1980.

³⁶²Березина А. Герман Гессе. Ленинград, «Издательство Ленинградского университета», 1976, стр. 3.

«Միթհարթա» և «Հուլունքախաղ» վեպերում, որտեղ հերոսները տառաջիտորեն տարրալուծվում են բնության կամ Համընդհանուր սուբստանցի հետ: Հեսսեն անհատի և աշխարհը հավերժական հակադրության մեջ սուկ հոգու խնդիր է տեսնում՝ ողջ պատասխանատվությունը վերցնելով մարդու, անձի վրա՝ ի տարբերություն շատ գրողների (Գաֆկա, Էլիոթ...), ովքեր չարիքի արմատը տեսնում են մարդուց դուրս իրականության մեջ: Օրինակ, Թ.Էլիոթի պիեսներից մեկում հերոսն ասում է. «Միտքս չէ ախտով շաղախված, այլ երկիրը, որտեղ ապրում եմ»³⁶³: «Համառոտ կենսագրության» մեջ նա գրում է. «Ես մի բան հստակ եմ հասկանում. դատապարտել ողջ աշխարհը իր խելագարության և անհոգության համար իրավունք չունի մարդկանցից և աստվածներից ոչ մեկը; իսկ ես՝ ամենից շատ: Հնարավոր է, որ հենց իմ մեջ է բնավորվել որևէ անկարգություն, որ ես հակադրության մեջ եմ մտել ողջ աշխարհի հետ»³⁶⁴: Իրականության և մարդու հին կոիվը տեղափոխելով մարդու ներաշխարհ՝ Հեսսեն կեցության ողջ պատասխանատվությունը կապում է մարդու հետ, ինչը էզոփստենցիալ լինելով՝ միաժամանակ և շատ հումանիստական գաղափար է: Այստեղ առկա է նաև քրիստոնեական հանրահայտ գաղափարը՝ «Աստծո արքայությունը մեր մեջ է» (Ղուկաս, 17,21): Սոցիալական խնդիրների հանդեպ Հեսսեի հետաքրքրությունները մեծ չեն³⁶⁵: Գարալաշվիլին այս կապակցությամբ իրավացիորեն գրում է. «Գրողի ողջ հետաքրքրությունը կենտրոնանում է առանձին անհատի, նրա հոգևոր կյանքի վրա, ուստիև դրանից դուրս ամեն ինչ, որ անմիջական կապ չունի հոգեբանական ներքին գործընթացների հետ, հնարավորության սահմաններում դուրս է մղվում նրա (Հեսսեի-Ա.Ա.) վեպերից»³⁶⁶:

3. Առանձնահատուկ ուշադրությամբ և մանրամասնությամբ նա կերտում է իր հերոսների **ներաշխարհը՝ իբրև ապաստան**. Սա վերաբերում է հատկապես իրեն, որովհետև մի շարք փաստեր խոսում են

³⁶³Eliot T. The Family Reunion. New York, 1939, p. 31.

³⁶⁴Гессе Г. Письма по кругу. Москва, 1987, стр. 42.

³⁶⁵Ի տարբերություն սրա, կան գրականագետներ, ովքեր հակառակ կարծիքն ունեն, օրինակ, Ֆրից Բյոտգերը, որի կարծիքով Հեսսեի վեպերի աշխարհը սոցիալական խնդիրների աշխարհ է (տե՛ս Böttger F. Hermann Hesse. Berlin, 1974):

³⁶⁶Каралашвили Р., Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, «Сабчота Сакартвелო», 1984, стр. 48:

այն մասին, որ ամբողջ կյանքում Հեսսեն երազել է ապաստան-անկյան մասին (մեծ քաղաքներից մշտապես խուսափող Հեսսեի կյանքը այլ բան չէր, քան ճգնավորի կյանք): «Ապաստան» էսսեում (1917) այսպիսի տողեր կան. «Նպատակը կրկին ապաստանն է: Բայց ոչ քարանձավ կամ նավ: Ես փնտրում եմ և ծարավի եմ ապաստանի իմ իսկ ներսում, փնտրում եմ տարածություն կամ կետեր, ուր չի հասնի աշխարհը, որտեղ տանը մենակ ես եմ»³⁶⁷:

4. Հեսսեի փիլիսոփայական վեպերի հիմնահարցերի քննությունը անխուսափելիորեն առնչվում է նաև **հոգեվերլուծությանը**: Հերման Հեսսեի և հոգեվերլուծության կապերը չափազանց բարդ են և հակասական: Այդ կապերը դիտարկելու տեսանկյունից անժխտելի հետաքրքրություն է ներկայացնում Արթուր Ծնիցլերին Զիգմունդ Ֆրեյդի նամակը: «Ինձ հաճախ է տանջել այն հարցը,- կարդում ենք նամակում,- թե ինչու Ձեզ հետ կապ հաստատելու կամ գրուցելու փորձ այսքան տարիների ընթացքում... չարեցի: Կարծում եմ՝ ես Ձեզանից խուսափել եմ ձեր կրկնորդը լինելու երկյուղից: Ես այն տպավորությունն եմ ստացել, որ Դուք ներքնատեսությամբ (ինտուիցիա), բայց նուրբ ինքնազննումով հասու եք դառնում այն ամենին, ինչը ես մեծ ճիգով հայտնաբերում եմ ուրիշներին գննելով»³⁶⁸: Կարծում ենք, տվյալ դեպքում խնդիրը դուրս է գալիս Ծնիցլեր-Ֆրոյդ առնչությունների սահմաններից և ընդգրկում հարցեր, որոնք վերաբերում են գրողին և հոգեբանին առհասարակ: Մինչ հոգեբանությունը գիտական փաստերով ապացուցում է մարդկային վարքի այս կամ այն օրենքը, պարզվում է, դրա օրինակները արդեն կան գրականության մեջ: Դա է ապացուցում, օրինակ, Սոֆոկլեսի, Շեքսպիրի, Դոստոևսկու ստեղծագործական փորձը: Ըստ էության այս նամակը Ֆրոյդը կարող էր ուղարկել ոչ միայն Ծնիցլերին, այլև Հեսսեին, Թ.Մանին, Ջոյսին կամ Պրուստին, նրա բովանդակությունը, երևի, չէր փոխվի: «Արվեստագետը և հոգեվերլուծությունը» էսսեում, ընդհանուր առմամբ կարևորելով հոգեվերլուծության գիտական արժեքը, Հեսսեն գրում է. «Ինձ՝ նոր գիտական հոգեբանության հանդեպ փոքրագույն իսկ հետաքրքրություն չունեցողիս, թվում է, որ Ֆրոյդի, Յունզի, Շտեկելի և մյուսների առանձին ստեղծագործություններում ասված է ինչ-որ նոր և կարևոր բան, ես նրանց կարդացի եռանդով և ընդհանրապես գտնում եմ հոգևոր գործընթացների մասին նրանց հայացքներում հաստատումը իմ

³⁶⁷Гессе Г. Письма по кругу. Москва, 1987, стр. 82.

³⁶⁸Freud S. Briefe. 1873-1939. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1960, S. 249.

բոլոր պատկերացումների, որ ստեղծվել են ֆանտազիայի և սեփական դիտարկումների ճանապարհով»³⁶⁹:

Ինչպես բազմաթիվ գրողների, այնպես էլ Հեսսեին հոգեվերլուծությունը օգնեց բյուրեղացնել, որոշակիացնել մարդու, նրա ինքնության մասին պատկերացումները: Հատկանշական է, որ Հեսսեի փիլիսոփայական վեպերը առավել ամբողջականորեն մեկնաբանության տրվում են հենց հոգեվերլուծության գաղափարների, մասնավորապես ինքնության գաղափարի, խորհրդանիշների, մոտիվների կիրառման դեպքում: Այսպես, «Դեմիանը» և «Միթհարթան» կարող են դիտարկվել իբրև ճանապարհի դեպի ինքնություն, դեպի ներս; «Տափաստանի գայլը» առավելապես ինքնության գիտակցման վեպ է, իսկ «Ուլիսսագնացություն դեպի Արևելքը»՝ ճանապարհի ինքնության մեջ: «Հուլունքախաղը» ինքնության իրականացում է:

5. Հեսսեի աշխարհայացքի հիմնավոր շերտ է նաև *Արևելքը*³⁷⁰: Արևելքին դիմելը, որ ուշ լուսավորիչներից և հատկապես ռոմանտիկներից հետո Եվրոպայում ձևավորվեց իբրև մշակութային-ստեղծագործական կայուն միտում, Հեսսեի մոտ ունի իր առանձնահատկությունները: *«Հեսսեի ստեղծագործություններում Արևելքին դիմելը ավելի քիչ փախուստ էր իրականությունից դեպի ուտոպիա, իրավացիորեն գրում է Բ.Սանդբերգը, քան փորձ անսովոր կենտրոնացման և միստիկայի միջոցով գտնելու դեպի ներս տանող ճանապարհը»³⁷¹:*

6. Հեսսեի փիլիսոփայական վեպերի համար կարևոր է ևս մեկ առանձնահատկություն: *Հեսսեի հերոսը անշարժ, ստատիկ կերտվածք չէ, այլ շարժուն, դինամիկ մարդ, ով մշտապես ձգտում է դեպի սահմանային իրավիճակներ, մինչև վերջին իմացություն և վերջին հանգրվան:* Ֆաուստյան տիպի այդ հերոսների, օրինակ, Միդհարթայի կամ Յոզեֆ Կնեխտի համար, ըստ էության, վերջնական իմացություն կամ հանգրվան չկա: Այս առումով նրանք մի կողմից նմանվելով Ֆաուստին, մյուս կողմից համադրելի են դառնում Սյոբեն Կյերկեգորի՝ մարդու ներդաշնակ զարգացման գեղագիտական մարդ, բարոյական մարդ և հոգևոր մարդ

³⁶⁹Называть вещи своими именами. Москва, «Прогресс», 1986, стр. 400.

³⁷⁰Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս Առաքելյան Ա. Հեսսեն և Արևելքը, Երևան, «Վան Արյան», 2009:

³⁷¹Sandberg B. Der Roman zwischen 1910 und 1930, in: Handbuch des deutschen Romans. Düsseldorf, Bagel, 1983, S. 503.

եռաստիճան համակարգի պատկերացումների հետ: Օրինակ, Միդհարթան կամ Յոզեֆ Կնեխտը իդեալականորեն համապատասխանում են այդ աստիճաններին: Հասնելով իրենց զարգացման ամենաբարձր աստիճանին, երբ հոգևոր և մարմնավոր իդեալները այլևս նվաճված են, նրանք բառացիորեն ոչնչանում, տարրալուծվում են իրականության մեջ՝ տալով կյանքի, մահվան և հարության առեղծվածային օրինակներ: Ներքևից դեպի վեր ընթացող այս շարժմանը վիպական կառույցում համապատասխանում է պարզից դեպի բարդ կոմպոզիցիաները: Հեսսեն, ինչպես 20-րդ դարի բազմաթիվ գրողներ, սկսում է պարզ կառույցներից կամ հակադրություններից, օրինակ, Գայլ և Մարդ («Տափաստանի գայլը»), Փիլիսոփայություն և Արվեստ («Նարցիս և Գոլդմունդ»), Միտք և Ոգի («Հուլունքախաղ»), Հեսսեն հաճախ գործածում է նաև հին չինական Ին և Յան, Նիցշեի դիոնիսյան և ապոլոնյան հակադիր ֆիգուրաները, սակայն հետագայում այդ պարզ և հանրահայտ կառույցները աստիճանաբար բարդանալով՝ ձեռք են բերում խորհրդավոր և հերմետիկ բնույթ: Այդ կապակցությամբ Ն.Պավլովան իրավացիորեն գրում է. «Պարզությունը նրա (Հեսսեի- Ա.Ա.) փիլիսոփայական վեպերի սկզբունքորեն կարևոր հատկությունն է: Իր էությամբ այն հանելուկային է և իր մեջ թաքցնում է ոչ միայն գեղագիտական, այլև բարոյական իմաստ»³⁷²:

Գրական ճակատագրով և աշխարհայացքով Հեսսեին ինչ-որ չափով մոտ է Թոմաս Մանը: Համաեվրոպական հեղինակություն վայելող այս գրողների երկերում շատ բան ընդհանուր է: Լինելով ժամանակակիցներ և ապրելով եվրոպական պատմամշակութային գրեթե միևնույն միջավայրում, նրանք, անշուշտ, ունեցել են , աշխարհայացքային, գեղագիտական պատկերացումների ընդհանրություններ: Այդուհանդերձ, նրանք խորապես տարբերվում են միմյանցից: Նրանց ստեղծագործական ճանապարհները, նպատակները և ինքնաճանաչման եղանակները տարբեր են: Լինելով գերմանական ոգու ամենահետաքրքրական դրսևորումը, նրանց ստեղծագործություններում առավել ամբողջական և համապարփակ ձևով ներկայացնում են 20-րդ դարի եվրոպական գեղագիտական մտքի կարևորագույն միտումները: Եթե Հերման Հեսսեի համար կարևորագույնը հոգու, անգիտակցականի և ինքնության

³⁷²Павлова Н. Поэтика немецкого романа. Москва, «Наука»,1982, стр. 54.

խնդիրներն են, ապա Թոմաս Մանի ստեղծագործության մեջ համապարփակ մեկնաբանություն է ստանում ժամանակը:

Արա Արակեյան

ПРОБЛЕМАТИКА ПРОЗЫ ГЕРМАНА ГЕССЕ

В статье рассматривается проблематика прозы Германа Гессе, а так же некоторые аспекты его поэтики. Особое внимание уделяется многожанровости прозы Гессе, которая способствовала формированию европейской эстетической мысли 20-го века. Важнейшими сторонами прозы Гессе представляются трехмерность его произведений (что определяется одновременностью прошлого, настоящего и будущего), а также – утопизм и интерес к вопросам души. В статье рассматриваются психоаналитические аспекты и литературно-философские восточные традиции, а так же вопрос динамики и фаустичности героев Гессе.

Ara Arakelian

THE PROBLEMATICS OF HERMAN HESSE'S PROSE

In the present article author discusses the problematics of Herman Hesse's creative works and the peculiarities of his poetics. Here, the author underlines the fact that Hesse's multigenre creativity has influenced the aesthetic thought of Europe of the 20th century. The author discusses most important aspects of Hesse's prose, which is a three-dimension perspective of the past, present and future. The utopian ideas, the problems of the soul, psycho-analytical issues, the invention of eastern literary-philosophical tradition as well as the dynamics and <<faustism>> of the character are also considered in the article.

**ԻՆՔՆԱԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԸ և ԿՐՈՆԱԿԱՆ ԹԵՍԱՏԻԿԱՆ
Ֆ.ԿԱՖԿԱՅԻ «ԴՄԱՍՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆ» ՎԵՊՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ Ֆրանց Կաֆկա, «Դատավարություն», ինքնակենսագրական տարրեր, կրոնական ինքնություն

Գրական ազդեցություն ասելով՝ հասկանում ենք հետևյալ գործոնները. դարաշրջանը, որում գրվել է ստեղծագործությունը, տվյալ ժամանակաշրջանին բնորոշ վարք ու բարքերը, սովորույթները, կենցաղը, հասարակությունը, միջավայրը, որտեղ ապրել և ստեղծագործել է գրողը: Իսկ այն, ինչ մեր կարծիով յորաքանչյուր ստեղծագործության մեջ ամենակարևորն է, լինի այն վեպ, նովել, թե մեկ այլ ժանր, անշուշտ, գրողի ազգային պատկանելությունն է, ինչպես նաև նրա կողմնորոշումը դեպի որևէ հավատամք:

Կաֆկան այն գրողներից մեկն է, ում ստեղծագործություններում մշտապես իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում կրոնական թեմատիկան: Թեև նրա ստեղծագործություններում հաճախ են արծարծվում կրոնական թեմաները, սակայն դրանք գլխավոր թեմա չեն դառնում, ինչպես օրինակ իրավական բնույթի թեմաները, որպես կանոն նրանք «կողպված» են, ինչպես և սեռական թեմատիկան և հենց այդ պատճառով էլ հաճախ դժվար մեկնելի: Որպես օրինակ կարելի է դիտարկել «Տաճարում» գլուխը «Դատավարություն» վեպում ու «Օրենքի առաջ» պատմվածքը և արձանագրել դրանց կրոնական բնույթը: Վերջինիս մեջ արծարծվում է «լուսիսի հասնելու» խնդիրը: Կաֆկայի գործերի հերոսները երբևէ ինքնաձանաչում չեն գտնում, փոխակերպվում են և իրենց օտար են զգում շրջապատում:

Կաֆկայի վեպերի իրական իմաստն ըմբռնելու համար ստիպված ենք հաճախ մեկնել նրա գործերը՝ գործածության մեջ դնելով հերմենևտիկական մեթոդը, առանց վերջինիս կիրառության դժվար կլիներ հասկանալ օրինակ «Տաճարում» գլխի իմաստը:

Կաֆկայի ստեղծագործական ոճը բնորոշվում է իբրև փոքր-ինչ սուրբեալիստական, էքսպրեսիոնիստական, որն իրենից ներկայացնում է երևակայականի, փիլիսոփայական, հոգեբանական տարրերի և իր իսկ սեփական կենսագրության խառնուրդ: Կաֆկայի գործերն արդեն վաղուց եվրոպական մոդեռնիզմի դասական ստեղծագործությունների արժեք ունեն: Մարդու հոգեկան աշխարհի մոդեռնիզացման պատճառած

վնասները, որոնց հետևանքով 20-րդ դարի աշխարհը նկարագրվում էր իբրև օտար, առարկայացված, սառը և անթափանց, պատկանում էին Կաֆկայի գործերի հիմնական մոտիվների թվին: Կաֆկայի մյուս մոտիվներից են միայնությունը, մեկուսացումը և այլն:

Պրահայում՝ որպես ապահովագրական կազմակերպության աշխատող, Կաֆկան մշտապես առճակատում էր աշխատավորների մոդեռնիզացված աշխարհի հետ կապված հարկադրանքների հետ: Ի դեմս Կաֆկայի՝ նույնիսկ կարելի էր տեսնել ժամանակակից իրականության մարգարեի կամ պայծառատեսի: Այստեղ տեղին է մեջբերել Հերման Հեսեի՝ Կաֆկայի և նրա ստեղծագործությունների վերաբերյալ կարծիքը.

«Կաֆկայի պատմվածքները կրոնական, մետաֆիզիկական և բարոյական ինդիքների նկարագրություններ չեն կամ էլ հորինվածքներ: Ով ընդունակ է որևէ գրողի իսկապես կարդալ առանց հարցերի, առանց ինտելեկտուալ կամ բարոյական սպասելիքների, պարզ պատրաստականությամբ ընդունելու այն, ինչ տալիս է գրողը, նրան այդ ստեղծագործությունները իր լեզվով տալիս են այն պատասխանը, որը նա ցանկանում է: Կաֆկան մեզ չունի ասելիք ո՛չ որպես աստվածաբան, ո՛չ էլ որպես փիլիսոփա, այլ միայն որպես գրող: Այն, որ նրա մեծագույն ստեղծագործություններն այսօր արդի են, այն որ դրանք կարդում են մարդիկ, ովքեր ո՛չ ընդունակ են, ո՛չ էլ պատրաստակամ՝ այդ ստեղծագործություններն ընդունելու, նա դրանում մեղք չունի: Նա մեզ է փոխանցում իր միայնակ, դժվար կյանքի երազներն ու տեսիլքները, իր վշտերն ու երջանիկ պահերը, և այդ երազներն ու տեսիլքները միակ բանն են, որոնք մենք փնտրում ենք նրա մոտ և ուզում ընդունել»³⁷³

Չնայած Կաֆկան անհամատեղելի էր համարում իր գոյությունը որպես գրող և պաշտոնյա, այնուամենայնիվ, նրա գրական գործունեությունը, ինչպես ոճական, այնպես էլ բովանդակային առումներով արտահայտված են մասնագիտական փորձով: Նրա գրական իրողությանն էին պատկանում ակտեր, պաշտոնական գրություններ,

³⁷³ Zitiert nach Pfeifer, Martin: Königs Erläuterungen und Materialien. Bd. 209. Erläuterungen zu Franz Kafka. Amerika“, „Der Prozeß“, „Das Schloß“. Hrsg. von Klaus Banners, Gerd Eversberg, Reiner Poppe. C. Bange Verlag-Hollfeld 1981, S.8.

միջնորդագրեր, իրավական փաստաթղթեր, բողոքարկման դիմումներ, վիճակագրություններ և մասնագիտական կյանքն ընդհանրապես:

1914թ. օգոստոսին, առաջին համաշխարհային պատերազմի բռնկումից հետո, Կաֆկան սկսեց աշխատել իր «Դատավարություն» վեպի վրա, որը հետագայում պետք է դառնար նրա ամենահայտնի գրական աշխատությունը: Կաֆկայի ստեղծագործություններին հատուկ էր այն, որ նա իր բազմաթիվ ձեռագրերը մշտապես դեն էր նետում կամ ոչնչացնում էր: Այս վեպի վրա աշխատանքը նա նույնպես բազմիցս ընդհատել է: Վեպը մնաց անավարտ, բայց այն, այնուամենայնիվ, հրատարակվեց նրա մահից հետո 1924թ. ընկերոջ՝ Մաքս Բրոդի կողմից:

«Դատավարությունը» Կաֆկայի միակ գործն է, որը չի գրվել տրամաբանական հերթականությամբ: Նախ նա գրել է առաջին և վերջին գլուխները, այսինքն նկարագրել է գլխավոր հերոսի ձերբակալումն ու պատիժը: Կաֆկայի օրագրերում նկատվում է, որ «Դատավարություն» վեպում ծավալվող գործողությունները հիմնականում համընկնում են նրա կյանքում տեղի ունեցած իրադարձությունների հետ և բխում դրանցից:

Այն ժամանակ, երբ Կաֆկան սկսել էր գրել «Դատավարություն» վեպը, դեռևս չէր լրացել նրա երեսունմեկ տարին: Դա սերտորեն կապված է այն փաստի հետ, որ նրա վեպի հերոսը՝ Յոզեֆ Կ.-ն, նույնպես դեռ չէր դարձել երեսունմեկ տարեկան, երբ իր ծննդյան նախորդ օրը երեկոյան սպանվեց: Հենց իր ծննդյան նախորդ օրը երեկոյան Կաֆկան որոշեց մեկնել Բեռլին և չեղյալ հայտարարել իր նշանադրությունը Ֆելիս Բաուերի հետ: Նույն ժամանակահատվածում սպանվեց Ավստրիայի թագաժառանգը, ինչն էլ դարձավ պատերազմի բռնկման առիթ, իսկ Կաֆկան ավստրիական քաղաքացիություն ուներ: Այսպիսով, կարելի է ենթադրել, որ Կաֆկան զուգահեռներ է անցկացնում իր՝ նշանադրությունից հրաժարվելու պատճառով ծագած ներքին խռովությունների, իր կյանքում առաջ եկած մի շարք խնդիրների և թագաժառանգի սպանության հետևանքով բռնկված պատերազմի միջև: Հետևաբար, նման են նաև իր և իր վեպի գլխավոր հերոսի ճակատագրերը: Օրագրերից մեկում կարելի է կարդալ.

«Նորից հազիվ երկու էջ: Սկզբում կարծում էի՝ Ավստրիային պատած անհաջողությունները և ապագայի հանդեպ ունեցած վախն ինձ ընդհանրապես կխանգարեն գրել: ...Տանջալի մտքերը, որ կապվում են պատերազմի հետ, և կարծես խժռում են ինձ տարբեր ուղղություններից,

նման են այն մտահոգություններին, որոնք կապված են Ֆ.-ի (Ֆելիսի) հետ:»³⁷⁴

Նշենք, որ վեպի հերոս Յոզեֆ Կ.-ն բանկում պաշտոնյա էր, որն իր երեսուներորդ տարեդարձի օրն առավոտյան առանց պատճառների պարզաբանման ձերբակալվում է արթնանալուց անմիջապես հետո, ինչի հետևանքով նա կորցնում է կապն իր շրջապատի հետ: Գործը տևում է տասներկու ամիս, որոնց ընթացքում Կ.-ին չի հաջողվում դատարանի առաջ ապացուցել իր անմեղությունը: Նա նույնիսկ տեղյակ չէր, թե ինչում է մեղադրվում ինքը: Նա օգնություն է փնտրում իր մասնագիտության, արվեստի, գիտության և սիրո բնագավառներում, սակայն իզուր: Վեպի հերոսը այնդպես էլ չի ընդունում իր մեղքը, ինչը պայմանավորում է նրա մտածելակերպն ու հետագա գործողությունները:

Հստակ նմանություն կարելի է տեսնել Կաֆկայի և Յոզեֆ Կ.-ի կյանքի միջև. նախ և առաջ նկատենք, որ վեպի գլխավոր կերպարի անունը ոչ մի անգամ լիարժեք չի նշվում: Կարելի է կարծել, որ Յոզեֆ Կ.-ի անվան տակ նկատի է առնված Յոզեֆ Կաֆկա անունը: Մյուս կողմից՝ միևնույն դիտարկումը կարելի է անել հսկիչի («Դատավարություն» վեպի հերոսներից մեկի) դեպքում: Վերջինս հանդես է գալիս Ֆրանց անունով, և նա էլ հարսնացու ունի, ինչպես վեպի հեղինակ Ֆրանց Կաֆկան, ինչը ևս պատահական չէ: Գրողը ճշգրիտ նմանություն է տեսնում իր կարգավիճակի և իր հարսնացուի բնակարանում տեղի ունեցած նշանադրության տեսարանի միջև՝ *«Ես կապկպված էի ինչպես հանցագործ»*³⁷⁵: Իսկ հերոսի ձերբակալումը տեղի է ունենում գրամեքենավարուհու սենյակում, որի անվան սկզբնատառերը, վանկերի քանակը և վերջնահնչյունները միանման են հնչում՝ *Fräulein Bürstner - Felice Bauer*. Կաֆկայի գրական խաղն, իրոք, մեծամասամբ միախառնված է ինքնակենսագրական տարրերով: Կարելի է ենթադրել, որ վեպում պատմվում է մի դատավարության մասին, որը ինքը՝ Կաֆկան, վարում է հենց իր դեմ.

«Ինչ-որ մեկը պետք է զրպարտած լիներ Յոզեֆ Կ.-ին, որովհետև նա ձերբակալվեց մի առավոտ առանց որևէ զանցանք կատարելու»:³⁷⁶

³⁷⁴ <http://www.odaha.com/sites/default/files/Tagebucher.pdf>. S. 168

³⁷⁵ <http://www.xlibris.de/Autoren/Kafka/Biographie/Seite7>

³⁷⁶ Kafka, Franz: Der Prozeß. Frankfurt am Main 1994, S. 9.

⁴ նույն տեղում, էջ 52.

Այսպիսով, կարելի է հետևություն անել, որ վեպը լի է ինքնակենսագրական տարրերով, որոնք արտացոլում են հեղինակի կյանքը: Անգամ վեպի վերնագիրը խոսում է այն իրավիճակի մասին, որում գտնվում է գրողի անձը, և որից նա այլ ելք չի գտնում, քան, ինչպես վեպի ավարտն է ցույց տալիս, մահը: Այն կրիտիկական պահերը, որոնց նկարագրությունը տեղ է գտնում վեպում, համապատասխանում են գրողի կյանքի այն իրադարձություններին, որոնք նա ի վիճակի չէր հաղթահարել:

Շարունակելով կենսագրական տարրերի ուսումնասիրությունը վեպում՝ նկատենք, որ ինչպես Կաֆկայի, այնպես էլ Յոզեֆ Կ.-ի կյանքում, ամեն ինչ նման է. շուտով վերջինս հասկանում է, որ դատավարությանը վերջ չկա, և միակ ելքը հետաձգումը կամ էլ փախուստն է: Երկու դեպքում էլ տառապանք է սպասվում: Յոզեֆ Կ.-ն, ինչպես Կաֆկան իր մանկության տարիներին, ապրում է մշտական սպառնալիքներով (Յ. Կ.-ն դատարանի և դատավարության պատճառով, իսկ Կաֆկան՝ ամենագոր հոր), առանց գիտենալու՝ ինչ են արել իրենք, առանց տեղեկացվելու իրենց մեղավորության մասին, իրադարձությունների վրա ազդել չկարողանալով և չիմանալով, թե երբ է այդ ամենը հանգուցալուծվելու:

Ինքնակենսագրական տարրերի հետ մեկտեղ վեպում տեղ են գտել նաև ակնարկների մի շարք, որոնց միջոցով գլխավոր հերոսի անձնական պայքարը դատական մարմինների դեմ պարզաբանվում է հրեական, քրիստոնեական և փիլիսոփայական ավանդույթների ներքո: Սակայն ամենից առաջ Կաֆկան նկարագրում է միջանձնային և ֆիզիկական կոնֆլիկտները, որոնք առկա էին նաև նրա կյանքում:

Անդրադառնալով կրոնի կարևորության թեմային Կաֆկայի կյանքում և ստեղծագործություններում՝ նշենք, որ Կաֆկայի հոգևոր դաստիարակության հարցում այնքան էլ մեծ դեր չխաղաց այն փաստը, որ նա ծնվել և մեծացել էր հրեական, սակայն աշխարհիկացված ընտանիքում, քանի որ նույնիսկ դպրոցում ստացած կրոնական գիտելիքները նրա համար էլ ավելի անհետաքրքիր էին դարձնում հրեական կրոնը: Ինչ վերաբերում է կրոնական միջոցառումներին, ապա դրանք նրա համար ձանձրալի, նույնիսկ ծիծաղելի էին: Քրիստոնեությունը ևս նրա համար մեծ դեր չէր խաղում, քանի որ նրան մեկ այլ՝ «ավելի կենդանի»³⁷⁷ կրոն էր հետաքրքրում, այն է արևելահրեականությունը: Միայն այն բանից հետո, երբ նա ծանոթացավ մի հրեական թատերական խմբի հետ, նա սկսեց

³⁷⁷ Wagenbach, Klaus: Franz Kafka, Reinbeck bei Hamburg 1964, S.71.

ուսումնասիրել հրեական պատմությունն ու գրականությունը, որի հետևանքով սկսեց խորությամբ գիտակցել իր հրեական ծագումը: Միաժամանակ նա սկսեց նաև եբրաերեն սովորել: Հետագայում կրոնը էլ ավելի մեծ տեղ է սկսում զբաղեցնել Կաֆկայի կյանքում. Կյանքի վերջին տարիներին նա սկսում է Աստվածաշունչ կարդալ: Այս փաստն իր անջնջելի հետքն է թողում նրա ստեղծագործություններում:

Կաֆկան կրոնական նրբերանգներ է հաղորդում նաև «Դատավարություն» վեպին: Աչքի է զարնում այն, որ Կաֆկան իր ստեղծած կերպարներից շատերին մոտեցնում է քրիստոնեությանը կամ էլ կապ է ստեղծում նրանց և կրոնի միջև: «Դատավարության» մեջ Յոզեֆ Կ.-ն իր մահից առաջ դիտում է մի նկար, որտեղ պատկերված էր Քրիստոսի թաղումը, իսկ «Դատավճիռ» վեպում Գեորգ Բենդեմանն իր ինքնագոհաբերման ճանապարհին «Հիսուս» է կանչում: «Ամրոց» վեպում գյուղացի վաճառական Կ.-ն, ինչպես Հիսուսը, իր կյանքի առաջին գիշերն անցկացնում է իջևանատանը՝ ծղոտի վրա, իսկ միևնույն վեպում Բառնաբասը, որը Կաֆկայի՝ արական սեռի հերոսներից ամենաշատն է նմանեցվում գյուղացի վաճառականին, հրեական անուն է կրում:

Երբ խոսում ենք այս վեպի կրոնական բնույթի մասին և փնտրում ենք կրոնական տարրեր, հարկ է ուշադրություն դարձնել նախ այն գլխի վրա, որը հաճախ դիտարկվում է որպես առանձին պատմվածք: Դա «Տաճարում» գլուխն է, որը ներկայանում է նաև «Օրենքի առաջ» կամ «Դոնապահի լեզենդը» վերնագրերով: «Լեզենդը» հասկացությունն արդեն իսկ կրոնական նրբերանգ ունի, քանի որ այն հաճախ դիտվում է իբրև հրեական պատկերացումների և հավատամքի դրույթների արտահայտություն: Յոզեֆ Կ.-ին լեզենդը տաճարում պատմում է մի հոգևորական: Տաճարն իբրև գործողության վայր և հոգևորականը ևս մատնանշում են կրոնական ավանդույթները: «Օրենք» եզրույթը վեպում խորհրդանշում է Աստծո օրենքը: Որպես աստվածայինի խորհրդանշիչ և ներկայություն՝ վերջում հայտնվում է «լույսը»՝ անմոռանալի կերպով ճառագելով դրան ճեղքից:³⁷⁸

Նշենք, որ «Օրենքի առաջ» պատմվածքը գյուղից եկած մի մարդու մասին է, ով փնտրում է դատարան մտնելու մուտքը: Մակայն սարսափազդու դոնապանը արգելում է նրան և զգուշացնում ավելի գորեղ դոնապաններից: Գյուղացին ողջ կյանքում սպասում է օրենքի դարպասների առաջ և միայն իր մահից քիչ առաջ է իմանում, որ մուտքը

³⁷⁸ նույն տեղում, էջ. 227.

միայն իր համար էր նախատեսված, և որ այն այժմ փակվում է: Այստեղ կա հակադրություն, պարադոքս, ինչն էլ ավելի վառ է դարձնում այն տպավորություններն ու զգացողությունները, որոնք գրողը փոխանցում է ընթերցողին: Այս պատմվածքն ընթերցելիս բազմաթիվ հարցեր են առաջանում՝ կապված «օրենք», «դոնապան», «գյուղից եկած մարդը» հասկացությունների հետ: Ելակետային կարող ենք համարել գյուղից եկած մարդուն, որը չունի աշխարհաճանաչում, փորձ և ուզում է մտնել դատարանի դռնից ներս: Դոնապանը հսկիչ է, օրենքի ներկայացուցիչ, որն իր տեսքով սարսռեցնում է. նա հագին ուներ մորթե վերաբլու, քիթը ցցուն էր, մորուքը՝ երկար, բարակ, սև ու տարտարոսային, իրականում նրա տեսքը բոլորովին էլ «օրինական» չէր: Այն, որ գյուղացի մարդը երկար տարիներ ապաստում էր, նշան էր անգիտության և անորոշության: Իրականում ոչ մի պատճառ չկար, միայն դոնապանի արգելքն ու զգուշացումն էին մարդուն անօգնական դարձնում և նրան խանգարում՝ քաջություն հավաքելու և ըմբոստանալու: Այս ամենից բացի գյուղացին փորձում է դոնապանին կաշառել և նույնիսկ նվերներ էր հետը բերել, ինչը նույնպես վկայում էր այն, որ նա ոչինչ չգիտեր օրենքի մասին և, հետևաբար, իրավունք չունեիր այնտեղ մտնելու:

Կաֆկան դոնապահին նկարագրում է իբրև հրեական ավանդույթի ներկայացուցիչ, իսկ գյուղացուն՝ որպես Կաֆկայի սերնդի հրեա, որ կորցրել է իր կրոնական ինքնությունը: Այն մարդու համար, ում օրենքի գրերը ծանոթ չեն, փակ է ճամփան դեպի այդ օրենքը (այստեղ՝ «օրենք» ասելով, կարելի է հասկանալ միաժամանակ և՛ դատական, և՛ Աստծո օրենքները): Ըստ հրեական հավատամքի՝ հնագանդ հրեայի առջև բաց է մուտքը դեպի Աստծո թագավորություն, սակայն, ի հակառակ դրան, Կաֆկան իր պատմվածքներում այդ մուտքը ներկայացնում է իբրև մինչև մահ անհաղթահարելի արգելք:

Վեպում Կաֆկան օգտագործում է «ժամանակի մոնտաժի» մեթոդը, ինչն էլ խանգարում է ընթերցողին՝ հասկանալու իմաստը: Գործողության վայրի նկարագրության բացակայությունը դժվարեցնում է շրջապատի հստակ ուրվագծումը: Թվում է՝ գործողության վայրը՝ դատարանը, որևէ հիմնարկություն է: Գործողությունների ընթացքը նկարագրված է չեզոք պատմողի կողմից: Կաֆկան, հավանաբար, մտադրություն ուներ դրդել ընթերցողին, որ վերջինս իրեն նույնականացնի որևէ կերպարի հետ: Դրա մասին է վկայում անանունությունը: Կաֆկայի վեպերում հաճախ է հանդիպում անօգնական, շփոթված պրոտագոնիստի կերպարը: Կարելի է ենթադրել, որ այդ երևույթը նրա և հոր հարաբերությունների խտացումն

է արտահայտում: Այս վեպում արտացոլվում են Գաֆկայի ընկճված կամքը, ընտանիքում բռնատիրական հարաբերությունների դեմ պայքարը: Այստեղ պատմողին, որը որոշ չափով հեղինակի մարմնավորումն է, կարելի էր տեսնել անօգնական, պասիվ, գյուղից եկած մարդու դերում, որը հակադրվում է Գաֆկայի՝ ակտիվ, դոնապան - հոր կերպարին: Վերջին հատվածում կրկին ակնհայտ են դառնում հասարակ մարդու և գորեղ իշխանության միջև հարաբերությունները:

«Օրենքի առաջ» պատմվածքը, ինչպես արդեն նշեցինք, թույլ է տալիս մեկնել այն կրոնական տեսակետից: Համատեքստից կարելի է հետևություն անել, որ, «օրենք» ասելով, հեղինակը գուցե նկատի ունի դրախտը, այլապես այն, որ գյուղից եկած մարդը թույլտվություն էր պահանջում ներս մտնելու համար, անիմաստ կլիներ: Աստվածաշնչյան, հոգևոր և կրոնական ոլորտները Գաֆկայի այս վեպում հստակ արտահայտված են սիմվոլներով: Դրանց են պատկանում ձերբակալման առավոտյան խնձոր ուտելը, ինչը խորհրդանշում է անմեղության կորուստը: Հատկանշական է, որ վեպի գլխավոր հերոսը ձերբակալման օրը, ինչպես նաև Գաֆկան՝ վեպը գրելիս, երեսուն տարեկան էին, ինչը համապատասխանում է Հիսուսի տարիքին՝ իր առաքելության մեջ մտնելու ժամանակ:

Армине Абрамян

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР И РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА РОМАНА Ф. КАФКИ «ПРОЦЕСС»

В статье рассматриваются автобиографические элементы и религиозные мотивы в романе «Процесс» немецкого писателя еврейского происхождения Ф.Кафки. В романе проводятся параллели между событиями из жизни писателя и главного героя Йозефа К., и делается вывод о наличии в романе автобиографических черт. Центральное место в статье занимает религиозная тематика и сопряженная с ней проблема еврейской идентичности автора.

Armine Abrahamyan

THE NOVEL "THE TRIAL" BY KAFKA: AUTOBIOGRAPHICAL CHARACTER OF THE NOVEL AND THE RELIGIOUS THEME

This article is devoted to the study of autobiographical elements and religious motives presented in the novel "The Trial" by German-Jewish writer Kafka. The novel reflects the important events and their reflection in the hero's, and, at the same time, in the writer's life. The article focuses on the means by which the religious character of the novel is reflected.

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Հիմնաբառեր՝ հունական ռոմանտիզմ, Աթենքի դպրոց, Իոնական դպրոց, «կլասիկոռոմանտիզմ», կաֆարեբուսա

Ժամանակակից գրականագիտության վճռահարույց խնդիրներից է մնում հունական ռոմանտիզմի յուրահատկությունը, դրա ձևավորման և զարգացման գործընթացը, ազդեցությունների և ինքնուրույնության խնդիրը:

Հայտնի է, որ 19-րդ դարի հունական գրականության զարգացման համար նշանակալից է եղել Աթենքի հին կամ առաջին դպրոցի (հուն. Α΄ Αθηναϊκή σχολή) և Իոնական (հուն. Επτανησιακή Σχολή, այլ կերպ նաև՝ Էպտանիսիական՝ յոթ կղզիների) դպրոցի երկարատև հակամարտությունն ու պայքարը:

Աթենքի առաջին գրական դպրոցը հիմնվեց 19-րդ դարի 20-ական թվականներին Կոնստանդնուպոլսից և արևմտյան Եվրոպայից Աթենք ժամանած կրթված հույների՝ **ֆանարիոսների** կողմից, որոնք իրենց համարում էին հայրենական ժառանգության պահապանները և իրենց պարտքն էին համարում հիմք դնել նոր ազգային մշակույթին: Պանայոտիս Մուցոսը, Ալեքսանդրոս Մուցոսը և Ալեքսանդրոս Ռանգավիսը այն ֆանարիոսներն էին, որոնք կազմեցին Աթենքի ռոմանտիկ դպրոցի կորիզը՝ դառնալով նրա առաջին սերունդը:

Հունական հողում գրական խմբակների և դպրոցների ձևավորումը բացառապես կապված է իոնական ռոմանտիզմի, հատկապես Մոլոմոսի և նրա խմբակի անդամների ստեղծագործական գործունեության հետ: Այս առումով Ղ.Վելուդիսը նշում է, որ գրական «Σχολή» դպրոց, տերմինը՝ որպես այդպիսին, վերաբերում է հենց Իոնական դպրոցին և ոչ թե ռոմանտիզմի դարաշրջանի Աթենքի դպրոցին³⁷⁹:

Մինչ Աթենքում և Կոնստանդնուպոլսում կրթված հույները փորձում էին զարգացնել մեռած աստիկյան բարբառը, 18-րդ դարի վերջին և 19-րդ

³⁷⁹ Βελουδής Γ., Ο Επτανησιακός, Ο Αθηναϊκός και Ο Ευρωπαϊκός Ρομαντισμός, Μονά - ζυγά, Δέκα νεοελληνικά μελετήματα, 1992, Αθήνα, σελ. 104 http://www.lit.auth.gr/sites/default/files/documents/nef250_veloudis.pdf/

դարի սկզբին Իոնական կղզիներում սկսում է զարգանալ գրական մի շարժում, որը հայտնի է՝ որպես **Իոնական դպրոց**: Իոնական դպրոցը բարգավաճում է հատկապես ազատագրական պայքարից հետո 1821-1829 թվականներին: Իոնական դպրոցի ամենահայտնի ներկայացուցիչը Դիոնիսոս Մոլումոսն է: Ռանգավիսից դեռ տասամյակներ առաջ՝ 1825-1828 թվականներին, նա կիրառել էր ռոմանտիզմի թեման իր «Լամբրոս» ստեղծագործության մեջ՝ երեք գլխավոր հերոսների մեջ արտացոլելով ռոմանտիզմի մի շարք առանձնահատկություններից երկուսը՝ ֆանտաստիկան և պաթետիկան: Նա 19-րդ դարի 20-ական թվականներին իր ստեղծագործություններում սինթեզելով ազգային ավանդույթները համաշխարհային նորարար փորձի հետ լուծում է ազգային լեզվի խնդիրը և դառնում ժամանակակից հունական գրականության հիմնադիրը: Բտալիայում անցկացրած տարիներն, անշուշտ, իրենց հետքն են թողնում Մոլումոսի գրական ոճի ձևավորման վրա, հատկապես Բտալիայում այդ ժամանակաշրջանում հաստատված ռոմանտիզմի առանձնահատկությունները՝ հայրենասիրության ոգին, ազատամտությունը և ազգային լեզվի պահպանման գաղափարը: Իր «Երկխոսություն» ստեղծագործության մեջ, որը գրույց է բանաստեղծի, նրա ընկերոջ և բժախնդիր գիտնականի միջև, Մոլումոսն արծարծում է ազատության ու լեզվի խնդիրները, որոնք պոետի մոտ սերտորեն փոխկապակցված են: Պաշտպանելով ազգային լեզվի իրավունքը՝ բանաստեղծն ապացուցում է, որ դա է այն միակ ճանապարհը, որ կարող է ապահովել ազգային ինքնագիտակցության լիարժեք և բեղումնալից զարգացումը ազատագրված Հունաստանում:

Այս ժամանակաշրջանում իր ակտիվ գործունեությամբ հայտնի էր նաև ազգային լեզվի ևս մեկ ջատագով՝ Անդրեաս Կալվոսը: Ինչպես Մոլումոսը, Կալվոսը նույնպես իր կրթությունը ստացել էր Բտալիայում և նրա օդաների երկրորդ «Լիրիկական» ժողովածույում ակնհայտ էին ազատագրված Հունաստանի ռոմանտիկ, էմոցիոնալ ու կամային սկիզբների յուրօրինակ պտոթկումները: Այս երկու բանաստեղծների ստեղծագործական ուղին 1821 թ. ազատագրական պայքարի վառ ու անմիջական նկարագրությունն է, ժամանակակից հունական ռոմանտիկ պոեզիայի սկիզբը: Նրանք իրենց ստեղծագործական գործունեությամբ ներգրավվեցին ռոմանտիզմի համաեվրոպական համայնապատկերի մեջ իրենց լիրիկական և էպիկական արտահայտություններով: Նրանց մոտ հեղափոխական ոգու մեջ մարմնավորվում է ռոմանտիզմի երկակի

աշխարհը՝ իդիալականը կապակցվում է ազատության գաղափարի և 1821 թ. հեղափոխության իրողությունների հետ:

Հունական ռոմանտիզմի ամենահայտնի ուսումնասիրությունների և մոտեցումների հեղինակներ Կ.Թ.Դիմարասի և Լ.Պլիտիսի համոզմամբ ռոմանտիզմի դերը նոր հունական գրականության մեջ բացառապես սահմանափակվում է Աթենքի առաջին դպրոցի շրջանակներով³⁸⁰, մինչդեռ մեր կարծիքով Իոնական դպրոցի մշակույթի ու գրականության ազդեցությունը ավելի նշանակալից է, քանի որ հենց Իոնական դպրոցի ներկայացուցիչների մոտ են առկա եվրոպական ռոմանտիզմի գրեթե բոլոր բնութագրիչ հատկանիշները՝ իդեալիզմ, արվեստի և արհեստի իդիալականացում, կլասիցիզմի կանոնների մերժում, ապաստան կրոնում, զգացմունքայնություն, էսասիրություն, սուբյեկտիվիզմ, կարոտ, լավատեսություն, հոգեվերլուծություն, հետաքրքրություն գերհոգեբանական երևույթների հանդեպ, անվերջ շարժում, կիրք, հեզնանք ու երկիծանք, պոեզիայի և երաժշտության, գրականության և փիլիսոփայության սինթեզ, ինչպես նաև անդրադարձ ազգային արժեքներին (հեքիաթներ, ավանդույթներ, ժողովրդական երգեր), միջնադարյան և ժամանակակից ազգային պատմությանը, մարդկային գիտություններին, հատկապես հոգեբանությանն ու հոգեֆիզիոլոգիային, փիլիսոփայությանն ու էսթետիկային, առասպելների ուսումնասիրությանն ու մեկնաբանմանը:

Ըստ Սոնիա Բլինսկայայի Աթենքի հին դպրոցի գրողները ամբողջությամբ կրթվել են եվրոպական ռոմանտիզմի մթնոլորտում, հետևաբար Հունաստանում ռոմանտիզմի ընկալումը համընկնում է այս դպրոցի հետ՝ իր սահմաններից դուրս թողնելով հունական ռոմանտիկ պոեզիայի շատ ավելի կարևոր և կարկառուն այնպիսի գրողների ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Կալվոսն ու Սոլոմոսը, որոնց տիպաբանական բնութագիրը միանշանակ չէ հունական գրականության մեջ: Դրա ապացույցներից է Ամերիկայում 1985 թ. լույս տեսած Ե.Կոնստանտինիդեսի «Հունական ռոմանտիզմի վերասահմանման ճանապարհին» հոդվածը, նվիրված 19-րդ դարի ամենամեծ երեք հույն հեղինակներին՝ Սոլոմոսին, Կալվոսին ու Պալամասին³⁸¹: Սակայն պետք

³⁸⁰ Beaton. R., Ο Σολωμός Ρομαντικός: Οι Διακειμενικές Σχέσεις του "Κρητικού" και του "Πόρφυρα", σελ. 132

http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_40_1/ekd_peel_40_1_Beaton.pdf

³⁸¹ Նույն տեղում, էջ 133

է հաշվի առնել, որ Մոլոմոսն ու Կալվոսը Իոնական դպրոցի ներկայացուցիչներն են, իսկ Պալամասը Աթենքի նոր դպրոցի այն գրողներից է, որոնք այդ թվականներին հաստատեցին և ամրապնդեցին դիմոտիկիի գործածությունը հունական պոեզիայում:

Ակնհայտ հակասություն է առաջանում նաև «հունական ռոմանտիզմ» եզրույթի բովանդակության հարցում:

Մենք հիմնվում ենք այն սկզբունքի վրա, որ եվրոպական ռոմանտիզմը, ձևավորվելով որպես գրական ուղղություն 19-րդ դարի առաջին կեսին, իր զարգացման ընթացքում բաժանվել է երկու տեսակի: Առաջինը հատուկ էր այն երկրներին, որտեղ բուռն հակաֆեոդալական, բուրժուական պայքար էր ընթանում: Այստեղ գեղարվեստական համակարգի կետնրոնում էին անհատականության ընկալման նոր ձևերը, մարդու ներքին աշխարհի նոր կառուցվածքը, իսկ հիմնական խնդիրն էր անհատի և հասարակության փոխհարաբերությունների ուսումնասիրությունը: Ռոմանտիզմի երկրորդ տեսակը, որը գոյացավ ավելի ուշ, սակայն տևեց ավելի երկար՝ գրեթե մինչև 19-րդ դարի վերջը, առավել հախուռն զարգացում էր ապրում այն երկրներում, որտեղ ընթանում էր ազգային ազատագրական պայքար՝ օտարերկրյա երկարատև լծից ազատվելու համար: Այս ռոմանտիզմը կապված էր այնպիսի կարևոր խնդիրների հետ, ինչպիսիք էին գրական լեզվի և ավանդույթների պահպանումը, ազգի ազատագրումը: Այստեղ անհատի ընկալումը անբաժանելիորեն կապված էր ազգային շահերի հետ և ընկալվում էր որպես հավաքական ազգային անհատականություն³⁸²: Ռոմանտիզմի հենց այս տեսակն էր ընկած Իոնական դպրոցի գաղափարախոսության հիմքում, որն ամբողջությամբ ուղղված էր 1821 թ. ազգային ազատագրական պայքարին, թուրքական երկարատև իշխանությունից ազատագրվելու ջանքերին և ազգային լեզուն պահպանելու խնդրին: Հույն ազգային պոետի և Իոնական դպրոցի ամենանշանավոր ներկայացուցչի՝ Դիոնիսոս Մոլոմոսի մոտ անհատի ազատության ընկալումը անխզելիորեն կապված էր ազգի ազատության գաղափարի հետ:

Եվրոպական նախառոմանտիկ և ռոմանտիկ ժամանակաշրջանի գրականագետների և գրողների կտրուկ անդրադարձը *ժողովրդական ավանդույթներին*, պատմվածքներին, երգերին, այն հիմնական

³⁸² Тертерян И.А. Введение//История всемирной литературы. В 9 тт. Т.6. М. НАУКА. 1989. С. 13

առանձնահատկություններից էր, որ հատուկ էր Իոնական դպրոցի ռոմանտիկ ժամանակաշրջանի գրեթե բոլոր ներկայացուցիչներին՝ Սոլոմոսին, Տիբալդոսին, Պոլիլասին, Մատեսիսին, Մուստոքսիդիսին և այդ ժամանակաշրջանի շատ այլ գրողներին:

Իոնական դպրոցի ռոմանտիզմի ժամանակաշրջանի գրողների ստեղծագործությունների կարևոր կողմերից են անորադարձը **հոգեբանական և սպարահոգեբանական** երևույթներին, ծայրահեղ իդիալիզմն ու արվեստի իդիալականացումը, հակաքաղթենիության և ճղճիմ ու սուղ մտածելակերպով բուրժուական բարքերի հանդեպ աստելությունը, առանձնահատկություններ, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտել իոնական ռոմանտիզմում, հատկապես Սոլոմոսի մոտ: Օրինակ՝ «Կինը Ջակինթից» ստեղծագործության մեջ Սոլոմոսն իր սեփական ազգի ամենամեծ թշնամին է համարում արիստոկրատիայի գրոտեսկային կերպարը, որը հակադրվում է Մեսալոնգ քաղաքի ազատագրական վեհ պայքարին:

Իոնական դպրոցի ռոմանտիզմի ամենակարևոր առանձնահատկություններից էր նաև **հակակլասիցիզմը**, որ որոշակիորեն ազատում էր գրականությունը, հատկապես պոեզիան, 18-րդ դարի եվրոպական կլասիցիզմի կանոններից: Աթենքի հին դրոցի ներկայացուցիչների մոտ ընդհակառակը կլասիցիզմն ընթանում է ռոմանտիզմին զուգահեռ և գրեթե նրան համագոր, ոչ միայն գրականության, այլ արվեստի մյուս ձևերում նույնպես, ինչն էլ հանգեցրեց Աթենքի գրական դպրոցի համար յուրահատուկ առանձնահատկության՝ **«կլասիկոռոմանտիզմ»** հասկացության կիրառությանը:³⁸³

Մշակութային այս դուալիզմը միևնույն ժամանակ ներկայանալով մեկ անձի մեջ՝ հանգեցրեց անձնական, հոգեբանական, մշակութային և գաղափարական պառակտումների, ինչպես օրինակ՝ Ռանգավիսի մոտ «Դիոնիսի ճանապարհորդությունը» ստեղծագործության մեջ, որը Աթենքի կլասիցիստական պոեզիայի հավանաբար միակ արժեքավոր գործն է:

Իոնական դպրոցի ներկայացուցիչների նշանակալից առանձնահատկություններից էր նաև եվրոպական ռոմանտիկների և նախառոմանտիկների մոտ առկա **փախուստը դեպի բնություն՝ անձնական զգացումներին**, հոգեվիճակի արտահայտության և **արվեստ-բնություն** կարևոր կապի ստեղծումը: Այստեղ կրկին ամենացայտուն

³⁸³ http://www.lit.auth.gr/sites/default/files/documents/nef250_veloudis.pdf

օրինակ են ծառայում Սոլումոսի ստեղծագործությունները, ինչպես օրինակ՝ նրա «Կրետացին» պոեմը:

Եվս մեկ արժեքավոր տարբերություն, որ առկա էր այս երկու դպրոցներում, դա եվրոպական տարբեր երկրների գրական ուղղությունների ազդեցությունն էր այս երկու հունախոս վայրերում: Աթենքում առավել մեծ էր ֆրանսիական ազդեցությունը, հատկապես դասական թատրոնի՝ Ռասինի, Կոռնելի, Մոլիերի, Վոլտերի, ինչպես նաև ռոմանտիզմի՝ Զյուգոյի, Լամարտինի, Բերանժեի, Գոտիեի, Ժամանակակից ֆրանսաիացի գրողների և վիպագիրների՝ Դյումայի, Է.Սյույի և այլոց ազդեցությունը: Աթենքի դպրոցի ներկայացուցիչների կրթոտ և ողբերգական սիրո, տանջալից ճամփորդությունների, միայնության և տառապանքների թեմաններում ակնհայտ է ֆրանսիական ռոմանտիզմի ազդեցությունը, որովհետև և՛ Պանայոտիս Սուցոսը, և՛ նրա եղբայր՝ Ալեքսանդրոս Սուցոսը Զունաստան էին տեղափոխվել Փարիզից, որտեղ 19-րդ դարի 20-ական թվականներին ռոմանտիզմը ծաղկում էր ապրում: Իսկ Իոնական կղզիներում մեծ էր անգլիական և իտալական ազդեցությունը: Իտալական գրականության ազդեցությունը հիմնականում պայմանավորված էր այն հանագամանքով, որ Իոնական կղզիների գրողների մեծ մասը կրթություն էր ստանում Իտալիայում, հետևաբար նրանց ստեղծագործություններում ակնհայտ է Ալֆիերիի, Մանձոնիի, Ֆոսկոլոյի, Մոնտիի, Լեոպարդիի ազդեցությունը:

Իոնական գրականության վրա մեծ է եղել նոր իտալական բանասիրության ազդեցությունն իր առանձնահատկություններով ու գաղափարներով: Սոլումոսի պոեզիայում ակնհայտ է Դանթեի, Պետրարկայի, Մոնտիի, Մանձոնիի ազդեցությունը, իսկ Կավվոսն իր ողբերգություններում հետևում է Ալֆիերիին և Ֆոսկոլին: Պալամասը նշում է հիմնական թեմաների նմանությունը. քրիստոնեապաշտություն, հայրենասիրություն և կնապաշտություն, դրանք են այն երեք իդիալները, որոնք գնահատել են նշանավոր իտալացի գրողները Դանթեից մինչև Պետրարկա, Ալֆիերիից մինչև Ֆոսկոլո³⁸⁴:

Իտալական ազդեցությունն ակնհայտ է հատկապես լեզվական խնդրում: Օրինակ՝ Սոլումոսը կազմել է 14 տներից բաղկացած

³⁸⁴ Ζώρας Γ., Ποίησης και πεζογραφία της Επτανήσου, Βασική Βιβλιοθήκη 14, Αθήναι, 1953, σ. 38

բանաստեղծական չափը՝ որպես նախատիպ ընդունելով իտալական տաղաչափությունը:

Անգլիական գրականությունը նույնպես օտար չէ Իոնական գրականությանը, քանի որ կղզիները երկար տարիներ եղել են անգլիական տիրապետության տակ: Օրինակ՝ Մոլոմոսի «Լամբրոս» պոեմը գրված է Բայրոնի «Դոն Ժուան» պոեմի ազդեցության տակ:

Ժամանակի ընթացքում ակնհայտ է դառնում գերմանական գրականության և փիլիսոփայության գերիշխանությունը իոնական գրական աշխարհում: Նշանավոր գերմանացի գրողների ստեղծագործությունները թարգմանվում են և լայն տարածում գտնում Իոնական կղզիներում: Պոլիլասը հանձն է առնում ուսումնասիրել այն ժամանակ դեռ նոր ծաղկունք ապրող գերմանական փիլիսոփայությունը՝ բացահայտելով գերմանական գեղագիտության և Մոլոմոսի պոեզիայի միջև եղած կապը: Մոլոմոսի «Շնաձուկը», «Ազատ պաշարվածները» ստեղծագործություններում գաղափարների և խոսքի հզորության մեջ ակնհայտ են Շիլլերի գեղագիտական նամակները, Հեգելի ոգու ֆենոմենոլոգիան, Գյոթեի պոետիկ ստեղծագործությունները և, ընդհանրապես, գերմանական գաղափարախոսությունը:

Երկու դպրոցների հակամարտության հիմնական պատճառներից մեկն, անշուշտ, լեզվի ընտրությունն էր: Աթենքի դպրոցի ներկայացուցիչները ստեղծագործում էին **կաֆարեբուսայով** (հուն. καθαρῆσος — «մաքուր»), որն, ինչպես նշում էր Աթենքի ռոմանտիկների ամենանշանավոր ներկայացուցիչ, դիմոտիկիի ակտիվ հակառակորդ Պ.Մուցոսը, իր տխրահռչակ արխայիկ մանիֆեստում. *«Բոլորին հասկանալի գրավոր խոսքի մի նոր դպրոց կամ հին հունարեն լեզվի վերածնունդ»*:³⁸⁵

Հունական գրական ասպարեզում կաֆարեբուսայի կողմնակիցներից էր հունական Լուսավորչության ամենակարկառուն ներկայացուցիչ՝ Ադամանտիոս Կորայիսը, որն իր նոր հունական բանասիրության հիմքում դրեց ազգային լեզուն, հարստացրեց այն հին հունարենից վերցված առօրեա խոսակցական արտահայտություններով և ստեղծեց արհեստական այդ լեզուն՝ կաֆարեբուսան: Ըստ նրա՝ հունարեն լեզուն բավականին մեծ փոփոխությունների էր ենթարկվել օսմանյան

³⁸⁵ Βελουδής Γ., Ο Επτανησιακός, Ο Αθηναϊκός και Ο Ευρωπαϊκός Ρομαντισμός, Μονά - ζυγά, Δέκα νεοελληνικά μελετήματα, 1992, Αθήνα, σελ. 106 http://www.lit.auth.gr/sites/default/files/documents/nef250_veloudis.pdf/

տիրապետության ժամանակաշրջանում և հարկավոր էր անպայման մաքրել խոսքը «բարբարոսական» շերտավորումներից և համակարգել դրա քերականությունը:³⁸⁶

Նրա առաջարկը մեծ քննադատության ալիք բարձրացրեց պյուրիստ-լուսավորիչների շրջանակներում: Մակայն կային նաև Կորայիսի գաղափարին հավանություն տվողներ, ինչպիսիք էին Ալեքսանդրոս Մուցոսը և Ալեքսանդրոս Ռանգավիսը, Իոանիս Վիլարասը և այլք: Այս դպրոցի շատ ներկայացուցիչներ, որոնք մինչև Հունաստանի ազատագրումը գրում էին ազգային լեզվով, արդյունքում վերադառնում են անցյալի պյուրիստներին և ատտիկական բարբառին: Ազատագրված հանրապետության մեջ ռոմանտիզմի առաջին տասնամյակում երկու լեզուների՝ դիմոտիկիի և կաֆարեբուսայի համակեցությունը անխուսափելի էր, որովհետև այդ ժամանակաշրջանում կաֆարեբուսան պետական լեզուն էր, իսկ դիմոտիկին՝ ազգի, ինչը չէր կարող ազդեցություն չգործել այդ ժամանակաշրջանի Աթենքի դպրոցի ներկայացուցիչների ստեղծագործական գործունեության վրա: Այդ էր պատճառը, որ Աթենքի դպրոցի շատ ներկայացուցիչներ ստեղծագործում էին երկու լեզուներով՝ վերջ ի վերջո առաջնությունը տալով դիմոտիկիին: Այդ գրողներից էր մի շարք պատմական դրամաների հեղինակ Ալեքսանդրոս Ռանգավիսը, որը ձգտում էր հույներին ներկայացնել իրենց փառավոր անցյալը և դաստիարակել նրանց մեջ ազգային ոգին: Ռանգավիսի մոտ ակնհայտ է մաքուր ռոմանտիկ ոճը, հատկապես՝ «Դիմոսը և Էլին» (1831) դիցաբանական թեմայով ստեղծագործության մեջ, որտեղ կա նաև մի կեղծ ժողովրդական-հունական երանգ, որն արտահայտվում է հերոսների ազգային անուններում, խճճված դիմոտիկիի գործածությամբ, այլ կերպ ասած՝ խոսքի որոշակի սառնությամբ: Մյուս կողմից՝ նրա «Տարբեր Պոեմներ» ժողովածույում կան ֆանարիոտների պոետիկ կաֆարեբուսայով գրված պոեմներ, որոնց շարքում իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում նաև դիմոտիկիով գրված ստեղծագործությունները: Արդեն 30-ական թվականներին նա իր վրա զգաց ազգային պոետիկ ավանդույթների ազդեցությունը և սկսեց ստեղծագործել ազգային մաքուր լեզվով՝ օգտագործելով տասնհինգվանկանի տաղաչափությունը: Դա ակնհայտ երևում է նրա «Ֆրուսինի» ռոմանտիկ դրամայում: Մակայն նրա «Դեմագոգ» պոեմում

³⁸⁶ Ильинская С.Б., Греческая Литература, //История всемирной литературы// В 9 тт. Т.6. М. НАУКА. 1989. С. 542.

նա կրկին անդրադառնում է արխայիզմին և հետագայում նույնպես նրա թեմաները, լեզուն և պոետիկ տաղաչափությունը արխայիկ բնույթ են կրում:

Ճանաբիոտների համար հին լեզվին անդրադարձը միանգամից չձևավորվեց, քանի որ Աթենքի դպրոցի վաղ շրջանի ներկայացուցիչներից շատերը ստեղծագործում էին դիմոտիկիով կամ նրա ազդեցության տակ: Սակայն շուտով և դիմոտիկին, և Կորայիսի անցած ուղին հերքվեց Աթենքի դպրոցի ներկայացուցիչների կողմից և նրանց լեզվի արխայիզացումն ընթացավ բուռն կերպով: Արդյունքում Աթենքի դպրոցի ներկայացուցիչներն ամբողջովին կորցրեցին ժողովրդի հետ կապը: Այս մթնոլորտում շատ արագ մարեց Աթենքի դպրոցի ռոմանտիկ ոգևորությունը: Արդեն Սուցոսի «Կիթառ» բանաստեղծությունների ժողովածույում ակնհայտորեն գերիշխում են կլասիցիստական միտումները:

Ինդիքը նրանում էր, որ ժամանակի ընթացքում արդեն վաղուց մեռած լեզվի վերածնունդն ու դրա գործածությունը դարձավ անիրատեսական: Ինչպես նշում է Կոստիս Պալամասը այդ ժամանակաշրջանում միակ խոչընդոտը կաֆարեբուսայի՝ որպես գրական լեզվի կիրառությունն էր,³⁸⁷ որովհետև այս արհեստականորեն ստեղծված լեզուն հասկանալի չէր ազգի բոլոր շերտերին՝ հետևաբար այդ լեզվով գրված գրականությունը չէր կարող երկար կյանք ունենալ: Բացի այդ, հատկանշական էր այն հանգամանքը, որ Աթենքի դպրոցի անզիջում ռոմանտիկների մեծ մասը բացի կաֆարեբուսայից ստեղծագործել են նաև դիմոտիկիով (հուն. δημοτικη — «ազգային»), ինչպես նշում է Ջ. Պապադոնիուսը «նրանք նույնպես սայթաքեցին դիմոտիկիի մեղքի մեջ»:³⁸⁸

Թեև հունական ռոմանրոզմն ուսումնասիրող գրականագետների մեծամասնությունը ուշադրությունը կենտրոնացնում է երկու դպրոցների միջև գոյություն ունեցող ակնհայտ տարբերությունների վրա, մենք գտնում ենք, որ դրանց միջև կան նաև ընդհանրություններ՝ օտարում, անահանգստություն, անդադար շարժում, անհամբերություն, գրողի ապստամբություն շրջակա հասարակաքաղաքական միջավայրի նկատմամբ, փախուստ և հանգրվան կրոնում, որոշակի լավատեսություն, կիրք, զգացմունքների, հեզնանքի և ծաղրի բուռն արտահայտություն, ինչպես նաև հայրենասիրություն, պայքար հանուն ազգային

³⁸⁷ Μίρασγέζη Δ. Μ., Νεοελληνικη Λογοτεχνία, Αθήνα, 1978, σελ. 13

³⁸⁸ Նույն տեղում

ավանդույթների և լեզվի պահպանման ու զարգացման, որն էլ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին հանգեցրեց այս երկու դպրոցների միաձուլմանը: Արդյունքում Իոնական դպրոցի տասնամյակների փորձը իր ահռելի ազդեցությունն ունեցավ ընդհանուր հունական գրականության զարգացման վրա:

Չնաբանական մակարդակում այս երկու ռոմանտիկ դպրոցներն էլ հրաժարվում են դասական կանոններից և գրական տեսակներից՝ հիմն, սիրավեպ, առասպել, տերցին և այլն:

Ամենակարևոր գրական ընդհանրությունը, որ առկա է այս երկու դպրոցների միջև՝ միևնույն ռոմանտիկ գրական մոտիվների գործածությունն է. գերեզման, երևակայական սիրուհի, դեգերումներ, արցունք, հառաչանք, տեսիլք և այլն:

Իոնական դպրոցի հաջորդ սեռնդի ներկայացուցիչները (Բ.Պոլիլասը, Ի.Տիբալդոսը, Գ.Մարկարոսը), որոնք համարվում էին Մոլոմոսյան շրջանի պոետներ, մշակելով ավանդական ռոմանտիկ թեմաներ՝ հայրենասիրական պայքար, սեր, մահ, ազատություն, հավատարիմ էին մնում ազգային լեզվին և ազգային երգերի տաղաչափությանը:

Աթենքի դպրոցի երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչների ստեղծագործական գործունեության ոլորտն ավելի նեղ էր: Չնայած որ նրանք անդրադառնում էին հայրենասիրական թեմաներին, նրանց մոտ առավել բարձր էր անհատի ներքին կյանքի հանդեպ հետաքրքրությունը և առկա էր որոշակի զսպվածություն ազգային լեզվի կիրառության նկատմամբ:

Вioletta Абовян

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ГРЕЧЕСКОГО РОМАНТИЗМА

Статья посвящена проблеме формирования греческого романтизма, его развития и влияний на него различных литературных направлений. Рассматриваются конфликт и борьба Афинской и Ионической школ. Несмотря на принятое в литературоведение мнение, доказывается, что развитие греческого романтизма больше связано с деятельностью Ионийской, а не Афинской школы, поскольку у писателей этой школы ярко выражены такие характерные черты романтизма как идеализм, идеализация искусства, отрицание классицизма, чувствительность, субъективность, ностальгия, оптимизм, психоанализ, страсть, ирония, синтез философии и литературы, обращение к национальным ценностям, средневековой и современной истории, исследованию и интерпретации

мифов. Кроме того, представители Афинской Школы писали на кафаревусу (консервативной разновидности древнегреческого языка), а представители Ионической школы – на димотики, языке народа.

Violetta Abovyan

THE PROBLEM OF FORMATION OF GREEK ROMANTICISM

The object of the article is the formation of Greek Romanticism, its development and the influence of various literary movements on it.

In the 19th century long conflict and struggle between the First Athenian School and the Ionian school played significant role in the process of formation of Greek literature. The author of the article proves that the development of Greek Romanticism has more to do with the activities of the Ionian and not Athenian School, as it is considered by literary critics. The works of representatives of the Ionian school have such characteristic features of Romanticism as idealism, idealization of art, denial of Classicism, subjectivity, nostalgia, optimism, psychoanalysis, passion, irony, synthesis of philosophy and literature, appeal to national values (fairy tales, traditions, folk songs), medieval and modern history, study and interpretation of myths. It is also noted that representatives of the Athenian School wrote in Katharevousa, while the representatives of the Ionian school wrote in Demotic Greek, the language of people.

The article also reveals aesthetic principles common to both schools.

ԿՐՈՆԱԿԱՆ ՈՒՒՏՏԵՐԸ ՈՒ. ԷԿՈՑԻ «ՎԱՐՂԻ ԱՆՈՒՆԸ» ՎԵՊՈՒՄ

Հիմնաբառեր՝ Ումբերտո Էկո, «Վարդի անուն», Բենեդիկտյան միաբանություն, Տրանցիսկյան միաբանություն

Միջնադարյան արևմտաեվրոպական պատմությունն անմիջակա-
նորեն կապված է հոգևոր կյանքի կարևորագույն ուժի՝ Կաթոլիկ
եկեղեցու հետ: Սա է, թերևս պատճառներից մեկը, որ Ու.Էկոն
միջնադարյան վանքն է դարձնում իր վեպի գործողության վայրը. էթե
միջնադարյան աշխարհը կարելի է համարել *մակրոկոսմոս*, ապա վանքը,
վեպի գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Վիլհելմի դիպուկ սահմանամար,
նեկայացնում է մի *միկրոկոսմոս* և առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ
ոչ մի բան չի կարող խախտել այս կուռ համակարգը: Միջնդարի և
քննարկվող վեպի ընկալման համար կարևոր է ծանոթությունը
կրոնական ուխտերի հետ, որոնք սկսեցին ձևավորվել քրիստոնեության
տարածումից գրեթե անմիջապես հետո: Սա հատկապես հատկանշական
է հենց Կաթոլիկ եկեղեցու համար: Եվ ուրեմն էական է դառնում նաև այն,
թե ո՞ր ուխտին է պատկանում վեպում նկարագրված վանքը:
Հասկանալու համար թե ինչու է հեղինակն ընտրել հատկապես
բենեդիկտյան միաբանությունը, և որն է դրա դերը Եվրոպայի հոգևոր
կյանքում, հարկ է հակիրճ կերպով անդրադառնալ դրա և վեպում տեղ
գտած այլ ուխտերի պատմությանը:

Միաբանության հիմնադիր Բենեդիկտոս Նուրսիացին (V դարի վերջ)
ծնվել է ազնվականի ընտանիքում³⁸⁹ կենտրոնական Իտալիայի Ումբրիա
շրջանում: Այդ ժամանակների համար սովորական ճարտասանական
կրթություն ստանալուց հետո, «*արհամարհելով գիտությամբ զբաղվելը*»
այս «*խնանալով՝ չիմացող և իմաստուն անգետը*» հեռացավ աշխարհիկ
գայթակղություններից³⁹⁰ փորձելով ինքնախոշտանգման միջոցով գտնել
ճանապարհն առ Աստված³⁸⁹: Երկար դեգերումներից հետո Բենեդիկտոսը
հիմնում է իր միաբանությունը հարավային Իտալիայի Կամպանիա
շրջանում՝ Ապոլոնի տաճարի փլատակների վրա: Չնայած դաժան
կյանքին և վանահոր խստությանը՝ միաբանությունն արագ համալրվում
է նոր վանականներով, և առաջանում է միաբանության հստակ

³⁸⁹ Христианство. Энциклопедический словарь, т.1. М.1993. С.194.

կանոնադրության ստեղծման անհրաժեշտություն: Այդ ժամանակ էլ, VI դարի 30-ականներին, գրվում է արևմտյան վանականության համար կարևորագույն դեր խաղացած Բենեդիկտյան Կանոնակարգը: Դրա հենց առաջին հոդվածը խոսում է վանականների կյանքի լավագույն կազմակերպման³⁹⁰ ասել է թե վանական հանրակացարանի մասին, որը Բենեդիկտոսն առավել նպատակահարմար էր համարել վանականների գործունեության և հոգիների փրկության համար: Կանոնադրությունը նախկին երդումներին (ողջախոհություն և հրաժարում սեփականությունից) ավելացնում էր նաև նույն վանքում ամբողջ կյանքն անցկացնելու պարտավորվածությունը՝ *stabilis loci u oboedientiae*՝ հնազանդության երդումը, որը կանոնադրությանը հաղորդեց գրեթե ռազմական խստություն: Ինքը³⁹⁰ կանոնադրությունը կոչվում է *lex sub qua militare vis* (օրենք, որին ենթարկվելով՝ մտադրվում ես մարտնչել), ուստի դրանում մեծ տեղ է հատկացվում ֆիզիկական, ինչպես նաև մտավոր աշխատանքին: Այս նպատակով մշակվել էր հստակ ժամկետացանկ, որը թելադրում էր, թե տարվա որ եղանակին և օրվա որ ժամին ինչով և ինչպես պետք է զբաղվի վանականը: Յոթանասուն հոդվածներից մեկում հատուկ նշվում են այն հատկանիշները, որոնցով պետք է օժտված լինի վանահայրը, նրա³⁹⁰ որպես վանքի ներսում Տիրոջ ներկայացուցչի, գրեթե անսահմանափակ իրավունքներն ու արտոնությունները: Սա առաջին կանոնադրությունն էր, որ սահմանեց ու կանոնակարգեց վանքի կյանքը, դարձավ դրա նոր և օրինակ՝ հետագա միաբանությունների կանոնադրությունների համար³⁹⁰:

Ստեղծվելով վաղ Միջնադարում՝ Բենեդիկտյան միաբանությունը ձևավորվել է³⁹⁰ ժամանակի պահանջներից ելնելով: Բենեդիկտոսը հետևել է արևելյան քրիստոնյա վանականների օրինակին, որոնք հեռանում էին անապատներ, ճգնում հանուն հոգու փրկության, ինչը կրում էր շատ անհատական բնույթ, մինչդեռ Բենեդիկտոսն առաջարկում է նույն նպատակին ծառայել միասին և մեկ վայրում: Բենեդիկտյան հարուստ միաբանությունը մեկուսացված էր վանքի պատերի ներսում, և դրա խիստ կանոնակարգը վկայում է բենեդիկտյանների շարքը ընդունվելու դժվարությունների մասին: Բացի այդ բենեդիկտյաններ էին դառնում հիմնականում ազնվական ընտանիքներից սերող երիտասարդներ (օրինակ «Վարդի անունը» վեպի հերոսներից՝ Ադոն): Հետաքրքրական է Ադոնյի հետևյալ դիտարկումը. «*Uhu,- սասցի ինքս ինձ,- մեր*

³⁹⁰ Նույն տեղում՝ էջ 194-197

միաբանության իրական մեծությունը. հարյուրամյակներ շարունակ նրանց (վանականների – Յ. Ե.) նմանները տեսնում էին, թե ինչպես են գալիս բարբարոսների հորդաները, թալանում նրանց վանքերը, թե ինչպես են կրակի մեջ անհետանում թագավորություններ, իսկ նրանք շարունակում են սիրել իրենց մագաղաթներն ու թանաքը և կիսաձայն կարդալ դարերի խորքից և գալիք դարեր ուղղված իրենց բառերը: Նրանք շարունակում էին կարդալ ու արտագրել, երբ բոլորվում էր հազարամյակը, և ուրեմն ինչու՞ պետք է չշարունակեն իրենց գործը հիմա»³⁹¹: Այս խոսքերից կարելի է եզրակացնել, որ մի կողմից բենեդիկտյանների համար արտաքին աշխարհն ու կապը ժողովրդի հետ կարևորություն չունեին, նրանցը ինքնանպատակ «կարդալն ու արտագրելն» էր, մյուս կողմից նկատվում է գրքի պաշտամունք: Ակնհայտ է նաև հերոսի միջոցով արտահայտված հիացմունքն այն գործառույթի նկատմամբ, որը ստանձնել են բենեդիկտյանները: Սրա մասին են վկայում բենեդիկտյան կանոնադրության մի քանի կետեր, ինչպես, օրինակ. «Չորրորդից վեցերորդ ժամը վանականները պետք է զբաղվեն ընթերցանությամբ, կիրակի օրը թող բոլորը զբաղվեն ընթերցանությամբ» (հոդվ. 48): Նշենք, որ ավագ վանականները կոչվում էին «գրքային վանականներ» (*monachi literati*)³⁹²: Այսպիսով, գրքի հանդեպ երկրպագության հասնող հարգանքն ու հետաքրքրությունը ամրագրված էին այս միաբանության կանոնադրությամբ: Սա, անշուշտ, նույնպես կարևոր էր վանքի ընտրության համար, քանի որ, ինչպես առիթ ենք ունեցել անդրադառնալու գրքի դերին Ու.Էկոյի քննարկվող վեպում³⁹³, այս թեման նույնպես կենտրոնական է հեղինակի համար: Բենեդիկտյանների քրոնաջան ու անխոնջ աշխատանքի շնորհիվ է արևմտյան վանականությունը կարողանում ծանոթանալ ու ընկալել հռոմեական մշակույթը և հետագայում դառնալ լուսավորության աղբյուրներից մեկը³⁹⁴: Բենեդիկտյանների կրթական գործունեության միջոցով է պահպանվում նոր վանական մշակույթի կապը Հռոմի ուչ

³⁹¹ Eco U., Il nome della rosa Bibliotex, S.L. Barcellona, 2002, p 172.

³⁹² http://ora-et-labora.net/RSB_it.html

³⁹³ Տե՛ս Եղիազարյան Յ. Գիրքը՝ որպես գործող անձ Ու.Էկոյի «Վարդի անունը» վեպում// Գրականության և մշակույթի արդի խնդիրներ, պրակ Ե, Եր. «Լինգվա». 2014, էջ 165-170

³⁹⁴ Христианство. Энциклопедический словарь, т.1, М.,1993, с.195

շրջանի մշակույթի հետ. դրա վկայությունն է «Բենեդիկտոս Նուրսիացու վարքը»³⁹⁵:

Խոսելով բենեդիկտյանների մասին՝ չենք կարող չանդրադառնալ այն փաստին, որ Մխիթար Մեբաստացու կողմից ստեղծված միաբանությունը, որի կարևորագույն առաքելությունը հայ մշակույթի ուսումնասիրությունն է, պահպանումն ու սերունդներին փոխանցումը, նույնպես ընդունել է բենեդիկտյան կանոնադրությունը և շարունակել դրա ավանդույթը:

Հայտնի է, որ XI-XII դարերում Կաթողիկ եկեղեցին կանգնում է լուրջ խնդրի առջև. եկեղեցու ամենաթողության և ժողովրդի ծանր սոցիալ-տնտեսական պայմաններում Եվրոպայում ծաղկում են հերետիկոսական շարժումները: Այս հարցին լուծում տալու համար եկեղեցին, հանձինս Ինոկենտիոս III պապի, պաշտոնական եկեղեցու շարքերն է ընդունում իր համար ընդունելի կրոնական ուխտերը, օրինակ՝ ֆրանցիսկյաններին, որոնց քարոզելու իրավունք տալով՝ դրանց իսկ միջոցով պայքարում է մնացած, եկեղեցու համար անընդունելի հերետիկոսական շարժումների դեմ:

Բենեդիկտյան միաբանության ստեղծումից մի քանի դար անց ստեղծվում է վերոհիշյալ ֆրանցիսկյան միաբանությունը, որը նույնպես պիտի մեծ դեր խաղար թե՛ Իտալիայի և թե՛ ողջ Եվրոպայի կյանքում: Այդ միաբանության ստեղծումը կապված է Կաթողիկ եկեղեցու ամենասիրված սրբերից մեկի՝ Ֆրանցիսկոս Ասիզացու (1181-1226) անվան հետ: Հայտնի է, որ վերջինս սերել է հարուստ ընտանիքից, վարել շվայտ կյանք, բայց հրաժարվել է ամենից և սկսել է աղքատություն քարոզել³⁹⁶: Ֆրանցիսկյան միաբանությունն առաջինն էր աղքատություն քարոզող այն ուխտերից, որոնք XIII-րդ դարում մեծ տարածում գտան կաթողիկների շրջանում: 1209-ին միաբանությունն ընդունվեց Վատիկանի կողմից և մեծ արտոնություններ ստացավ: Սակայն Ֆրանցիսկոսի մահից հետո միաբանության ներսում երկպառակություններ առաջացան: Օրինակ՝ ավելի ծայրահեղական վանականները պահանջում էին հետևել Ֆրանցիսկոսի իսկական պատգամին, որը ժամանակի ընթացքում փոփոխության էր ենթարկվել: Հռոմի պապի և պաշտոնական եկեղեցու հետ կապված անհամաձայնությունների հետևանքով այս

³⁹⁵ <http://www.ora-et-labora.net/dialoghidis.html>

³⁹⁶ <http://www.sanfrancesco.com/san-francesco-assisi.asp?group=19&post=98>

միաբանությունից առանձնացան որոշ հոսանքներ՝ սպիրիտուալներ, ֆրատիչելիներ և այլն:

Սուրացիկ ուխտերի ստեղծումը, կարծես, խախտում էր բենեդիկտյանների մենաշնորհը. այս իրողությունն արտացոլվում է վեպի մեկ այլ հերոսի՝ Խորխեի արհամարհանքում, որը զգացվում է Վիլհելմի հետ նրա զրույցներում:

Ֆրանցիսկյան և բենեդիկտյան միաբանությունների հակադրությունը շատ կարևոր է, քանի որ, քաջ ծանոթ լինելով միջնադարյան հոգևոր կյանքի բոլոր նրբություններին, հեղինակը դիտավորյալ ընտրում է հենց այս երկու եղբայրությունները՝ որպես երկու գաղափարախոսություն: Հենց այս գաղափարախոսությունների կրող երկու հերոսների՝ ֆրանցիսկյան Վիլհելմի և բենեդիկտյան Խորխեի հակամարտության վրա է հիմնված վեպի սյուժեն:

Մեկ այլ բենեդիկտյանի՝ վանահոր և բենեդիկտյան ուխտի՝ եվրոպական հասարակության մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունների հետ հաշվի չնստելու և պահպանողական բնույթի մասին է վկայում նաև Վիլհելմի ու վանահոր հետևյալ զրույցը.

«– Աբոնե, – ասաց Վիլհելմը, – դուք ապրում եք մեկուսացած այս հիասքանչ ու սուրբ վանքում, աշխարհի կեղտից հեռու: Քաղաքներում կյանքը շատ ավելի բարդ է (...)

– Քաղաքը միշտ էլ արատավոր է:

– Քաղաքն այն տեղն է, ուր այսօր ապրում է Աստծո հոտը, որի հովիվներն ենք դուք և մենք»³⁹⁷ :

Ֆրանցիսկյանների գրեթե հավասար արտոնություններ են ստանում նաև դոմինիկյանները, օրինակ՝ քարոզելու և եկեղեցական խորհուրդ կատարելու իրավունքը: Կաթոլիկ եկեղեցու համար աղանդների տարածման պատճառով ծանր տարիներին այն մի շարք քայլեր էր ձեռնարկում մի կողմից՝ ժողովրդի վստահությունը վերադարձնելու, մյուս կողմից՝ աղանդների դեմ պայքարելու նպատակով: Պատահական չէ, որ Սուրբ Դոմինիկոսն Ինոկենտիոս III Պապի աջակցությամբ ստեղծում է իր միաբանությունն այն ժամանակ, երբ տեսնում է, թե ինչ ժողովրդականություն են վայելում աղքատություն քարոզող աղանդավորները: Փաստորեն, ի տարբերություն Ֆրանցիսկոսի անկեղծ ու ինքնաբուխ գործունեության, որի արդյունքում ձևավորվում է ֆրանցիսկյան միաբանությունը, Դոմինիկոսը, աղանդավորների

³⁹⁷ **Eco U.**, Il nome della rosa Bibliotex, S.L., Barcellona , 2002, p. 143

օրինակով ստեղծում է իր եղբայրությունը և վարում թափառական կյանք՝ մոլորվածներին քարոզելով վերադարձ դեպի եկեղեցին³⁹⁸:

Երկու միաբանությունների կարևորագույն գործառնություններից էր նաև հավատաքնությունը, որի արդյունքում հերետիկոսների կյանքը գտնվում էր ֆրանցիսկյանների և դոմինիկյանների ձեռքում: Բնական է, որ այս երկու միաբանությունների միջև առաջանում է մրցակցություն, որը նկատվում է Վիլիելմի և հավատաքննիչ՝ դոմինիկյան Բերնարդո Գվիդոյի լարված երկխոսություններում: Մեր կարծիքով, սակայն, ակնհայտ է հեղինակի համակրանքը ֆրանցիսկյանների նկատմամբ, ինչը դրսևորվում է Վիլիելմի կերպարի միջոցով:

Այսպիսով, Էկոն իր վեպում ներկայացնում է միջնադարյան արևմտաեվրոպական հիմնական կրոնական միաբանությունները, դրանց առանձնահատկությունները և պայքարը: Կարելի է ասել, որ ֆրանցիսկյանները և դոմինիկյանները շատ ավելի բաց էին, ունեին սեփական գաղափարները քարոզելու և դասավանդելու իրավունք և ավելի հանդուրժող էին, օգտագործելով այսօրվա եզրը՝ ունեին «սոցիալիստական» կամ ձախակողմյան հայացքների ընդհանուր ուղղվածություն, իսկ բենեդիկտյաններն ավելի դոգմատիկ էին, պարփակված, պահպանողական և էլիտար: Ֆրանցիսկյանների քարոզն, այնուամենայնիվ, շատ ավելի մատչելի էր բոլոր խավերի համար, քան դոմինիկյանների խրթին քարոզները: Կարելի է գուգահեռներ անցկացնել միջնադարյան ուխտերի ու նոր ժամանակների կուսակցությունների միջև, քանի որ դրանց գործառնությունները բավականին նման են և, եթե ընդունենք այս համեմատությունը, կարելի է ասել, որ բենեդիկտյանները աջ պահպանողական, իսկ ֆրանցիսկյանները, ինչպես նաև դոմինիկյանները ձախակողմյան հայացքների կուսակցականների էին նմանվում: Եվ ինչպես հաճախ է պատահում՝ նույն ուղղվածությունն ունեցող տարբեր խմբավորումները երբեմն նույնքան թշնամանքի կարող են հասնել որքան տարբեր գաղափարներ կրողները: Բավական է հիշել նույն Իտալիայի գուելֆերի և գիբելինների հակամարտությունը, երբ թշնամացան գուելֆերի պառակտման հետևանքով առաջացած խմբավորումները: Վեպում այս երևույթը դրսևորվում է ֆրանցիսկյանների և դոմինիկյանների մրցակցությամբ: Անշուշտ նման դրվագները հատուկ են նաև XX դարի պատմությանը, նաև Իտալիայի

³⁹⁸ http://www.roberto-crosio.net/1medioevo/chiesa_ordini.htm

ներքին քաղաքական վիճակին, որի ականատեսն ու մասնակիցն է եղել նաև Ու.Էկոն:

Ինչպես նշում է ինքը հեղինակը «Նշումներ “Վարդի անունի” լուսանցքներում», անցյալի մասին գրող ցանկացած հեղինակ նկատի ունի իր ժամանակը և այն հասկանալու համար պետք է հասկանալ անցյալը: Ուստի վեպի համակողմանի ընկալման համար կարևոր է հասկանալ այն համատեքստը, որում ծավալվում են քննվող վեպի գործողությունները, կրոնական ուխտերի ձևով դրսևորվող այն գաղափարախոսությունները, որոնց կրողներն են վեպի հերոսները:

Асмик Егиазарян

**РЕЛИГИОЗНЫЕ ОРДЕНА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РОМАНЕ У. ЭКО
«ИМЯ РОЗЫ»**

Монашеские ордена и аббатства играли исключительно важную роль в духовной жизни средневековой Европы, и такая же роль им отведена в романе У.Эко «Имя розы», действие которого разворачивается в бенедиктинском аббатстве. Главные герои романа являются носителями идеологий бенедиктинского, францисканского, доминиканского орденов, история и деятельность которых, по мнению автора, важны для понимания как европейского средневековья, так и основной концепции романа.

Hasmik Yeghiazaryan

**RELIGIOUS ORDERS IN THE NOVEL “THE NAME OF THE ROSE” by
U.ECO**

Abbeys and religious orders played an important part in the life of the Medieval Europe, and their role is also central in the novel “The Name of the Rose” by U.Eco, where the events take place in Benedictine Abbey. The main heroes of the novel are carriers of the ideology of such religious orders as Benedictines, Franciscans and Dominicans. Thus, the history and the activity of these orders are essential for understanding the medieval Europe, as well as the above mentioned novel.

**ՊԱՏՐԱՆՔԻ ԵՎ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽՆԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԻՏԱԼՈ ԿԱԼՎԻՆՈՅԻ «ԽԱՉՎՈՂ ՃԱԿԱՏԱԳՐԵՐԻ ԱՄՐՈՑԸ» և
«ԱՆՏԵՍԱՆԵԼԻ ՔԱՂԱՔՆԵՐԸ» ՎԵՊԵՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ Իտալոտ Կալվինո, «Խաչվող ճակատագրերի ամրոցը», «Անտեսանելի քաղաքները», իրականություն, պատրանք

Իտալոտ Կալվինոյի պոստմոդեռնիստական շրջանի ստեղծագործություններն այժի են ընկնում իրենց յուրօրինակ կառուցվածքով, տեքստային երկրորդությամբ, բազմաշերտությամբ և թեմատիկ հարստությամբ: Ստեղծագործական այս փուլը Կալվինոն սկսում է «Խաչվող ճակատագրերի ամրոցը» (*Il castello dei destini incrociati*, 1969) վեպով, որից մի քանի տարի անց հրատարակում է «Անտեսանելի քաղաքները» (*Le città invisibili*, 1972) և ավարտում է «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979) վեպով: Այս ստեղծագործությունները միմյանց սերտ կապված են կոնցեպտուալ առումով և տեքստային Ֆրագմենտարությամբ. երեքում էլ կիրառված է միևնույն «*համակցման խաղ*» (*gioco combinatorio*) հնարքը: Առաջին հրատարակություններից հետո երեք վեպերն էլ շարունակ գտնվել են գրականագետների ուշադրության կենտրոնում: Գրաքննադատները, մասնավորապես ստրուկտուրալիստները, դիտարկել են հիմնականում նրանց տեքստային կառուցվածքային կողմը՝ հպանցիկ անդրադարձ կատարելով այնպիսի հարցերի, ինչպիսիք են պատրանքի և իրականության փոխհարաբերությունը, երազի և իրականության միախառնումը: Երազ-իրականություն փոխհարաբերությունը, որն արտացոլվել է հատկապես առաջին երկու վեպերում, մեր կարծիքով, նշանակալի գիտական հետաքրքրություն է ներկայացնում: «Խաչվող ճակատագրերի ամրոցը» վեպում ընթերցողի առջև հեղինակն անմիջապես բացում է վեպի այսպես ասած «անփոփոխ պատկերը». «Թվաց՝ գտնվում եմ մի հարուստ արքունիքում, որ չէիր սպասի տեսնել նման համեստ ու անշուք ամրոցում, և ոչ միայն թանկարժեք կահույքի և հախճապակյա սպասքի համար, այլև այն հանգստության ու թեթևության համար, որ տիրում էր սեղանի շուրջ հավաքվածների մոտ».³⁹⁹

³⁹⁹ Calvino I., “*Il Castello dei Destini Incrociati*”, Mondadori, Milano 2014, p.5

Ինչպես նկատել է գրականագետ Ջ.Մանգանելլին, Կալվինոն իր վեպն սկսում է «*երագի*» լեզվով, այստեղ նկարագրվածը միջնադարյան մի տեսիլք է⁴⁰⁰։ Սա, ինչպես վերը նշեցինք, վեպի անփոփոխ պատկերն է, մի տեսիլք, որը չի ջքանում։ Վեպի անհայտ հերոսը մոտենում է սեղանակիցներին, որոնք, ճանապարհի հոգնածությունից խոսելու անկարող, տարոյի քարտերով սկսում են միմյանց լռելյայն պատմություններ պատմել։ Յուրաքանչյուրը, քարտեր նետելով, պատմում է իր պատմությունը։ Ամրոցում հայտնված «անհայտ հերոսը» պատմում է պատկերների հաջորդականության վրա հիմնված պատմությունների սեփական տարբերակները։ Իսկ ներկաները հնարավոր է, որ այդ պատկերներից այլ բան հասկացած լինեն։ Այսպիսով յուրաքանչյուր սեղանակից իր պատմության համար օգտագործում է միևնույն քարտերը, սակայն դրանք դասավորում է տարբեր հաջորդականությամբ և հաճախ տարբեր դիրքով, այնպես որ միևնույն քարտերից կարող է ստացվել միանգամայն տարբեր պատմություն։ Իհարկե, քարտերի այս խաղով Կալվինոն տեքստի ներսում ստեղծում է վերը նշված կոմբինատորական խաղը։ Տեքստը և տարոյի արկանները այստեղ նույնանում են։

Գրականագետ Մ.Շնայդերը նշում է, որ այս «*պատկերագարող պատմությունները, որ կարող են ընթերցվել դիմացից կամ հետևից և նույնիսկ կողքերից, արտացոլում են գրքի սեզմենտացված և հայելային դասավորությունը և գերազանցում են “գծային” լեզվի սահմանափակումները*»⁴⁰¹։ Շնայդերն ավելացնում է, որ այստեղ «*պատկերների կոնֆլիկտն է, որտեղ հակառակորդները փորձում են մուտք գործել ֆիզիկական, հոգեկան, առասպելական, հոգևոր և հոետորական պայքարի մեջ*»⁴⁰²։ Ավելացնենք, որ կերպարների պատմած պատմությունները քիչ թե շատ արտացոլում են ճիշտ հասկացվելու և ինչ-որ չափով իրականության հասնելու նրանց ձգտումը։

Արդյունքում ստեղծվում է պատկերների ու պատմությունների մի մեծ նկարահյուս, որտեղ յուրաքանչյուր արկան կարող է ընկալվել յուրովի, տարբեր կերպ արտացոլելով իրականությունը։ Վեպի վերջին գլուխներում արկանները սկսում են մարմնավորել հայտնի գրական

⁴⁰⁰ *Il Mondo Ammirato con la Testa in Giù*, L'«espresso», XVI, 12, 22 marzo 1970, p.22

⁴⁰¹ Schneider M., *Calvino at a crossroads. Il castello dei destini incrociati*, PMLA, Vol. 95, No. 1 (Jan., 1980), pp. 73-90, p. 73

⁴⁰² *Ibid*

կերպարներ՝ Ֆաուստ և Պարցիֆալ, Համլետ, Լիր և Մակբեթ, Օֆելյա, Կորդելիա և Լեդի Մակբեթ: Հետաքրքրական է, որ բոլոր այս գրական կերպարները հայտնվում են անսպասելի, գրեթե ուրվականների պես և ստեղծում մի նոր՝ այսպես ասած ճշմարիտ պատումի պատրանք: Կավլինոն, իհարկե, այս ամենին վերջնական լուծում չի տալիս: Պատմությունները, ինչպես իրականության որոնումը, կարող են լինել անվերջ:

«Անտեսանելի քաղաքները» իր համակցման խաղով մոտ է «Ամրոցին», որից, սակայն, տարբերվում է տեքստային ավելի բարդ լուծումներով, թեմատիկ ընդարձակությամբ և երկիմաստությամբ: «Ամրոցը» վեպ է «պատմություն պատմելու մասին», ասել է թե՛ պատկերները պատմում են «ցնորական պատմություններ»:

«Քաղաքներում» նույնպես տեսնում ենք պատմիչի և լսողի, սակայն այստեղ որոնման և իրականության ընկալման խնդիրն առավել խորն է, գրեթե դրամատիկ: Վեպը բաղկացած է ինը գլխից, յուրաքանչյուրում՝ հինգ կամ վեց կրկնվող վերնագրերով «*վինյետներ*»՝ «քաղաքներ և հիշողություն», «քաղաքներ և երազանք», «քաղաքներ և նշաններ» և այլն: Յուրաքանչյուր վինյետում պատկերված է կանանց անուն կրող մի քաղաք: Վեպի երկու գլխավոր հերոսները հայտնի պատմական կերպարներ են՝ վենետիկցի ճանապարհորդ Մարկո Պոլոն և թաթարների իշխան Կուրլա Խանը. «*Չենք ասում, թե Կուրլա Խանը հավատում է այն ամենին, ինչ նրան ասում է Մարկո Պոլոն՝ նկարագրելով նրա տիրություններում գտնվող քաղաքները... սակայն թաթարների կայսրն անշուշտ շարունակում է լսել երիտասարդ վենետիկցուն ավելի մեծ հետաքրքրությամբ և ուշադրությամբ, քան կլսեր իր որևէ ենթակայի կամ հետախույզի*»⁴⁰³:

Վեպի էքսպոզիցիան արդեն պատրաստում Մարկո Պոլոյի՝ ոչ իրական, մտացածին պատումների: Այստեղ, ինչպես «Ամրոցում», պատմողը օգտագործում է ոչ թե բառերի, այլ ժեստերի լեզուն՝ հաճախ՝ նաև շախմատի խաղաքարեր: Այստեղ նույնպես տեղի է ունենում խոսքի և ոչ խոսքային միջոցների որոշակի նույնացում: Մարկո Պոլոյի նկարագրած քաղաքները չեն հավակնում իրական լինելուն. նրանք ֆանտաստիկ են և սյուրռեալ: Թերևս կհամաձայնենք գրականագետ Մ.Վուդի այն պնդմանը, որ «*մենք (ընթերցողներս – Բ.Ս) նույնպես սկսում ենք կասկածել՝ արդյո՞ք այս ամենն իրականում տեղի է ունենում*

⁴⁰³ Calvino I., “*Le Città Invisibili*”, Mondadori, Milano 2014, p.5

նույնիսկ պատումի շրջանակներում, արդյո՞ք Կուբլա Խանը և Մարկո Պոլոն հաղորդակցվում են միմյանց հետ, թե՛ այդ ամենը երազում են տեսնում»⁴⁰⁴։ Գրականագետի՝ երազի վերաբերյալ այս վարկածը կարող է վերաբերել ոչ միայն երկու կերպարների միջև անսովոր հաղորդակցությանը, այլ նաև քաղաքներին։ Ճանապարհորդ Մարկո Պոլոն չի պատմում իր ճանապարհի մասին, այստեղ ճանապարհի տոպոս չկա, քանի որ շարժում, որպես այդպիսին, նույնպես չկա։ Պատկերները հայտնվում են մեկ ակնթարթում և գրեթե նույն ակնթարթում չքանում են. «Բայց քաղաքը չի պատմում իր անցյալը, այլ պարունակում է այն իր փողոցների ծայրերում, լուսամուտների ցանցերում, աստիճանների քազրիքներում, կայծակների պեհավաքներում, դրոշակների ձողերում, ամեն մի հատված՝ արված իր կտրվածքով...»⁴⁰⁵։

Այս և այլ քաղաքների նկարագրության մեջ տեսնում ենք առարկաներ, դետալներ, որոնք քաղաքային «իրականության» մասն են կազմում։ Սակայն այս օբյեկտները հարաբերականորեն են արտացոլում իրականությունը. սրանք քաղաքի անցյալի սիմվոլներն են։ Յուրաքանչյուր քաղաքային օբյեկտ արտացոլում է քաղաքի անցյալը։

Ինչպես «Ամրոցում» տարոյի միևնույն պատկերներն են տարբեր պատմություններ ներկայացնում, նույն կերպ էլ այստեղ որոշ քաղաքներ կարող են ունենալ տարբեր կերպարանքներ. «Կայսրությանը քարտեզում, օ՜ մեծ խան, կարող են գտնվել թե՛ մեծ Ֆեդորան, որ քարից է կառուցված, թե՛ փոքր ֆեդորաները, որ ապակե գնդերում են։ Ոչ նրա համար, որ բոլորն էլ հավասարապես իրական են, այլ որ բոլորն էլ ենթադրյալ են։ Մեկն իր մեջ ամփոփում է այն, ինչ ընդունված է որպես անհրաժեշտ, սակայն դեռ այդպիսին չի դարձել. Մյուսներն՝ այն, ինչ մտածված է որպես հնարավոր, սակայն մեկ րոպե հետո այդպիսին չէ»⁴⁰⁶։

Ինչպես տեսնում ենք, նույն քաղաքը կարող է տարբեր կերպ արտահայտվել թեկուզև այն պատճառով, որ ապրում է պատմիչի երևակայության մեջ։ Այսպիսին է Էռուսապիա քաղաքի նկարագրությունը. «Ասում են՝ տարեցտարի հանգուցյալների Էռուսապիան անճանաչելի է

⁴⁰⁴ Wood M., *Hidden in the Distance: Reading Calvino Reading*, The Kenyon Review New Series, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1998), pp. 155-170, p.157

⁴⁰⁵ Calvino I., *Le Città Invisibili*, Mondadori, Milano 2014, p. 11

⁴⁰⁶ Ibid, p.31-32

դառնում: Իսկ ողջերը նրանցից հետ չմնալու համար ամեն ինչ անում են այնպես, ինչպես հանգուցյալների մասին իրենց պատմում են նրանց աշխարհ ուղարկվածները: Այսպես ողջերի էուսապիան կրկնօրինակում է իր ստորգետնյա նմանակին: Ասում են՝ սա ոչ միայն հիմա է տեղի ունենում. իրականում հանգուցյալներն են կառուցել վերին էուսապիան իրենց քաղաքի նմանությամբ: Ասում են՝ այս երկվորյակ քաղաքներում հնարավոր չէ իմանալ, թե ովքեր են ողջերը, և ովքեր են հանգուցյալները»⁴⁰⁷:

Ինչպես Ֆեդորան է տարբեր կերպարանքներում շարունակում երևակայական մնալ, այնպես էլ էուսապիան, գտնվելով ողջերի և հանգուցյալների խաչմերուկում, չի կարողանում ձեռքազատվել իրականության և պատրանքի շփոթից: Գրականագետ Լ.Կիեզան «լարված աշխարհագրություն» է անվանում Կալվինոյի բազմապրոֆիլ քաղաքները, որոնք, գտնվելով «հնի» և «նորի», «իրականի» և «երևակայականի», «անտեսանելիի» և «ապրելու համար անհնարինի» միջև, բոլորն էլ խոսում են «թաքնված» և «պարականոն» քաղաքի մասին⁴⁰⁸: Ավելացնենք, որ այս քաղաքները նույնքան ակնթարթային են, որքան երազը: Պատմիչը բոլոր այս քաղաքներում հայտնվում է հանկարծակի, ուստի հնարավոր է, որ սրանք միննույն երազի անվերջանալի ֆրագմենտներ են: Քաղաքներն անտեսանելի են, չունեն սկիզբ ու վերջ, ուստի կարող են անվերջ ընթերցվել: Կալվինոն թույլ չի տալիս տեսնել քաղաքները, որոնք տեսիլքի պես հայտնվում են և չքանում, քաղաքային ճարտարապետությունը վերածվում է տեքստի, որը հնարավոր է միայն ընթերցել, ճիշտ այնպես, ինչպես «Ամրոցում» ընթերցվում են արկանները:

Այսպիսով՝ թե՛ «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում», թե՛ «Անտեսանելի քաղաքներում» Կալվինոն փորձում է իրականության և պատրանքի միջև սահման գծել: Առաջինում «ուրվական պատկերները» փորձում են «պատմություն» դառնալ, իսկ երկրորդում «տեսիլք-քաղաքները» իրականության և երևակայության շփոթի մեջ վերածվում են տեքստի:

⁴⁰⁷ Ibid, p.110

⁴⁰⁸ Chiesa L., “Calvino and Perec: Cities and Puzzles”, The Romanic Review, 2006, pp.401-423, p.403

Баграт Аветисян

**СООТНОШЕНИЕ ИЛЛЮЗИИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РОМАНАХ
ИТАЛО КАЛЬВИНО «ЗАМОК СКРЕСТИВШИХСЯ СУДЕБ» И
«НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА»**

The present article dwells on the study of the relation between reality and fantasy, real images and visions, reality and fiction, the confusion between the dream and consciousness.

Bagrat Avetisyan

**THE CORRELATION BETWEEN ILLUSION AND REALITY IN «THE
CASTLE OF CROSSED DESTINIES» AND «INVISIBLE CITIES» BY ITALO
CALVINO**

The present article dwells on the study of the correlation between reality and fantasy, real images and visions, reality and fiction, the collision between the dream and consciousness.

ТРАДИЦИИ ИСПАНСКОЙ ПЕСНИ В «НАРОДНЫХ ДРАМАХ» ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКИ

Ключевые слова: Федерико Гарсия Лорка, фольклор, Канте хондо, испанская колыбельная, «народные драмы»

*В песнях, как и в сладостях,
таится душа истории,
ее вечный цвет, без дат и фактов.
Ф.Г. Лорка*

Отличительная черта творчества поэта, драматурга, музыканта и художника Федерико Гарсия Лорки (1898 – 1936) – связь с фольклором, с духовным миром испанского народа. Выступая с лекциями и докладами, Лорка нередко исполнял собранные им народные песни, аккомпанируя себе на рояле. Свое природное дарование поэт расширил и обогатил живым творческим освоением всего лучшего, что веками копила культура испанского народа, и того, что создало искусство его времени.

Федерико Гарсия Лорка родом из южной области Испании – Андалузии. Он вырос в краю жгучего солнца, простых людей, не потерявших ощущения единства с природой, в атмосфере народной музыки и поэзии. Он смолоду собирал, записывал, исполнял и пропагандировал народные песни, сверяя свой голос с голосом народа. Возможно, немаловажную роль в формировании андалузской основы художественного мира Федерико Гарсия Лорки сыграла и то, что вся его семья была очень музыкальна, его родные умели и любили петь народные песни. Размышляя о неповторимой глубине испанских колыбельных песен, сравнивая их с иными явлениями искусства, Лорка подчеркивал их органичную связь с историей и удивительную современность: в отличие от старинного собора *«песня вырывается в сегодняшний день из глубины истории живая и пульсирующая, как лягушка, вписывается в панораму, как*

молодой куст, донося в дуновении своей мелодии живой свет ушедших дней»⁴⁰⁹.

Традиции народной испанской песни определили и своеобразие его ранних лирических сборников («Стихи о Канте хондо», «Первые песни», «Песни»), и поэтику его драматических произведений.

Эта работа посвящена традициям народной песни в трех самых известных драматических произведениях Лорки – «народных драмах», созданных в 1933-1936 гг. В этот цикл вошли пьесы «Кровавая свадьба (1933), «Йерма» (1934) и «Дом Бернарды Альбы» (1936).

По замечанию французского писателя, историка и исследователя творчества Лорки Альбера Бенсуссана, «Кровавая свадьба» носит на себе явный отпечаток Андалузии с ее цыганской мифологией, – всего того, что поэт широко использовал в двух первых своих поэтических книгах»⁴¹⁰.

Сам Лорка называл эту пьесу первой частью трилогии об испанской земле. «*Она написана под влиянием Баха*»⁴¹¹, – говорил он. Действительно, это одна из самых музыкальных его пьес.

Сюжет драмы связан с действительным происшествием – похищением невесты и мезтью жениха за оскорбленную честь. В драме Невеста во время свадьбы бежит с возлюбленным, Леонардо. В финале Невеста остается одна: Жених настигает беглецов, убивает Леонардо и гибнет сам. Реальная история в драме приобретает обобщающий смысл, и главными мотивами пьесы становятся мотивы любви и смерти. Символический обобщающий характер произведению придают песни, включенные в прозаический текст. Их три – это колыбельная, с которой начинается действие драмы,

⁴⁰⁹ Гарсия Лорка Ф. Колыбельные песни // Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. Стихи; Театр; Проза: Пер. с исп. /Редакт., Л.Осват, Г.Степанов, В. Стиолбов, Н.Томашевский. М: Худ. лит, 1975. с. 456-457

⁴¹⁰ Бенсуссан А. Гарсия Лорка. М: Молодая гвардия, 2014. с. 54

⁴¹¹ Малиновская Н.Р. Самая печальная радость // Гарсия Лорка Ф. Избранное. Пер. с исп. / Сост. Н.Р. Малиновской, А.Б. Матвеева; Предисл. Н.Р. Малиновской; Коммент. А.Б. Матвеева. – М.: Просвещение, 1986. с. 17

свадебная песня, звучащая в кульминационный момент и песня, предвещающая трагический финал. Все они принадлежат поэту и представляют собою тонкие и точные вариации на темы испанских народных песен.

В первом действии драмы возникает колыбельная, ее поют Жена и Теща Леонардо. Эта колыбельная обращена к сыну Леонардо:

<i>Баю, милый, баю!</i>	<i>Nana, niño, papa</i>
<i>Песню начинаю</i>	<i>del caballo grande</i>
<i>О коне высоком,</i>	<i>que no quiso el agua.</i>
<i>Что воды не хочет.</i>	<i>el agua era negra</i>
<i>Чёрной, чёрной, чёрной</i>	<i>dentro de las ramas</i> ⁴¹³ .
<i>Меж ветвей склоненных</i>	
<i>Та вода казалась.</i> ⁴¹²	

Постепенно Жена и Тёща превращают песню в ритмически чётко организованный ритуал, смысл которого в том, чтобы заклясть страх, лишаящий сна и покоя, унять тревогу, подобную той, что охватывает всех живых существ перед землетрясением.

Трагизм песни связан с особым характером испанских колыбельных. Малыша пугают, отмечал Лорка, и он «*ищет выхода, и, в конце концов, спасается сном*»⁴¹⁴

В колыбельной возникает образ коня. Этот характерный образ испанских колыбельных символизирует страдания и смерть. Возникая в первом действии пьесы в колыбельной, этот образ участвует в создании напряженной и тревожной атмосферы,

⁴¹² Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. Стихи; Театр; Проза: Пер. с исп. / Редкол. А. Минин, Л. Осповат, Г. Степанов и др.; Сост. И примеч. Л. Осповата. М: Худ. лит, 1986. с. 202 (далее в тексте указываются страницы по этому изданию)

⁴¹³ García Lorca F. Bodas de Sangre. – Madrid: Catedra, 1985. P. 48 (далее в тексте указываются страницы по этому изданию)

⁴¹⁴ Гарсия Лорка Ф. Колыбельные песни // Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. Стихи; Театр; Проза: Пер. с исп. / Редакт., Л. Осповат, Г. Степанов, В. Стиолбов, Н. Томашевский. – М: Худ. лит, 1975, с. 463

«описывая» настоящее и предвещая будущее. Леонардо, подобно лирическому герою песни, день и ночь скачет на черном коне, стремясь забыть о запретной любви. И подобно герою народной песни, он умчится с похищенной Невестой:

На коне высоком

Беглецы спасались.[203]

Bajaban al río.

¡Ay, cómo bajaban![49]

Вторая песня – свадебная, ее во втором действии драмы поют Служанка и Гости. В ней возникают образы цветущих растений, сплетенных в венок, символизирующий в народных свадебных песнях юность, красоту, счастье и торжество любви:

Пусть она проснется

С веткою зеленой –

В знак любви цветущей.[217]

¡Qué despierte

Con el ramo verde

Del laurel florido.[77]

Лорка трансформирует значение этого образа. Невеста в драме не торопится выйти замуж и стать счастливой, она с неохотой надевает венок, затем срывает его, и образ этот становится знаком приближающейся трагедии.

Третья песня звучит в последнем действии, где атмосфера пронизана особой символикой. Здесь в облике Старой Нищенки и Дровосека появляется Смерть и Месяц, ее спутник и предвестник. Призрачные девушки прядут нити жизни и поют о судьбе, что катится клубком ниток. Их песня особенно тесно связана с самим действием и даже «подменяет его», не только предвещая трагический исход, но изображает его:

Клубочек, клубочек,

Что скажешь ты мне?

Любовник безмолвен,

Весь алый жених.

На берегу мертвых

Я видела их.[241]

Madeja, madeja,

¿Qué quieres decir?

Amante sin habla-

Novio carmesí.

Por la orilla

Tendinos los vi.[120-121]

Итак, обращение к жанру народной песни в драме «Кровавая свадьба» позволяет автору сочетать лирическое и драматическое начала, придать тексту особую энергию и выразительность.

Песенные традиции определили своеобразие поэтики второй пьесы из трилогии «народных драм» – «Йерма». Лорка называл ее «трагической поэмой».

Драму «Йерма» Лорка создал на ярком и богатом фольклорном материале. Желанием автора, по его словам было; «вернуть в театр трагедию». Тему ее он называет классической для испанского театра: «Йерма – трагедия бесплодной женщины» [446]. Но поворот и развития этой темы у Лорки новые. Драма «Йерма» – яркий пример борьбы в душе человеческой исконно природных начал и внешних принятых ограничений. Решая эту задачу, Лорка обращается к вечным темам – любви, жизни, материнства и раскрывает их с помощью народных песенных мотивов.

Героиня драмы – женщина. В лекции о «Канте хондо» Лорка называет женщину «сердцем мира», «бессмертной обладательницей "розы, лиры и гармонии", что заполняет беспредельное пространство испанских народных песен»⁴¹⁵.

Героиня драмы, Йерма, нелюбимая жена, мечтает о материнстве. Эта мечта становится страстью. Быть матерью для нее – значит быть собой, иначе жизнь не имеет смысла.

Йерма отказывается осуществить свою мечту ценой измены, молит святых послать ей дитя, но открыв, что муж не желает иметь детей, убивает его.

Драма состоит из трех действий, в каждое из которых автор включает песни: колыбельную, песню пастуха, песню девушек – прачек и песню ряженных. Все они связаны с сюжетом пьесы.

В первом действии – это колыбельная, героиня поет ее в тщетном ожидании иметь ребенка. Тут возникает контраст: героиню зовут

⁴¹⁵ Гарсия Лорка Ф. Канте хондо // Гарсия Лорка Федерико. Избранное: Поэзия. Проза. Театр. – М: 2000, с. 118.

Йерма, в переводе с испанского – «бесплодная», а первое, что слышит зритель – колыбельная. Именно в песне, в колыбельной она выражает свое горе, печаль о несбыточной мечте материнства, а вместе с этим и печаль о несостоявшейся любви. Песня предвещает трагедию героини. В ней возникает образ мальчика в белом – образ ее сына, который никогда не родится. Белый цвет имеет здесь, как и в других сочинениях Лорки, символическое значение и означает тоску и смерть. Колыбельная Йермы звучит как заклинание:

<i>Баю, милый, баю,</i>	<i>A la papa, papa, papa,</i>
<i>Спи, родной, усни.</i>	<i>A la nanita le haremos</i>
<i>Выстроим шалашик,</i>	<i>Una chocita en el campo</i>
<i>Заживем одни.[248]</i>	<i>Y en ella meteremos.⁴¹⁶</i>

Йерма мечтает только о ребенке, ей слышится детский плач, она в забытье разговаривает со своим сыном. Ее муж, Хуан, вовсе об этом не думает: *«работа идет хорошо, детей у нас нет, расходов меньше...»*, – говорит он [249].

Печальным предзнаменованием звучит песня пастуха Виктора. Он был первой любовью героини, но замуж выдали ее за нелюбимого.

<i>Гора – вдова, полынь – трава,</i>	<i>Monte de hierbas amargas-</i>
<i>Пастушья кровь тебе не впрок!</i>	<i>¿Qué niño te está matando?</i>
<i>Одна родишь – колючий дрок!</i>	<i>¿La espina de la retama! [32]</i>
<i>[258]</i>	

Второе действие драмы начинается песней крестьянок, они стирают белье в ручье и поют о тайне рождения новой жизни, о горестной доли бесплодной женщины.

<i>О тайна, тайна, тайна</i>	<i>¡Alegría, alegría, alegría</i>
<i>Из-под семи печатей!</i>	<i>Ombigo, caliz de maravilla!</i>
<i>Беда, беда бесплодной-[264]</i>	<i>¡Pero ay de la casada seca! [47]</i>

Песня передает душевное состояние несчастной женщины и одновременно звучит как трагическое пророчество.

⁴¹⁶ . García Lorca F. Yerma. Madrid: Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1998, p.7 (далее в тексте указываются страницы по этому изданию)

Здесь возникает образ воды, связанный с темой жизни. Вода символизирует чувственную любовь – непереносимое условие рождения новой жизни. Вода занимает все помыслы героини. Йерма поет о «*пляшущем ручье*» [250], верит в чудодейственную силу чистой речной воды, возвращается домой с кувшином свежей воды. Она верна в своем стремлении стать матерью, и не способна изменить ему, как и не способна изменить мужу. Все второе действие происходит на берегу горного ручья. Прозрачная вода и свободное стремительное течение ручья символизируют и душевную чистоту героини, и свободу естественного чувства.

Йерма мечтает:

Когда тело пахнет жасмином.

Заплетись на заре, вьюнок,

Заиграйте ручьи у ног! [250]

Quando tu carne huele a jaznín.

¡Qué se agiten las ramas del sol

Y salten las fuentes alrededor!

[12]

В третьем действии драмы о полноте чувств и страсти поют ряженные. Языческий обряд посвящен плодородию. Йерму, идущую в церковь, окружает веселая толпа ряженных. Горестный мотив бесплодия противопоставлен мотиву плодородия земли, весенний праздник, с его цветущими садами и любовью «зеленого цвета», воспеваемых в песне ряженных, подчеркивает трагическую обреченность Йермы.

В ремарке автор отмечает, что танец ряженных напоминает древний астурийский ритуал, восходящий к вакханалиям. Его танцуют мужчины с рогом в руке и женщины с венками. Танец раздувает «пламя тела» – пламя жизни.

Любовью закружило,

Завило пуще хмеля

И жала золотые

Под кожей онемели! [280]

¡Ay, que el amor le pone

Coronas y guirnaldas,

Y dados de oro vivo

En su pecho se clavan! [84]

Внешне Йерма отвергает языческий обряд, проходит мимо. Вместе с тем песня ряженных – метафора ее внутреннего состояния, ее жажды материнства.

Яркий языческий праздник одновременно символизирует порыв к свободе. Йерма «разминулась» с праздником, в этом ее достоинство, беда и трагическая вина. Йерма сохнет от жажды и жаждет свободы.

В последней картине драмы, пока другие собираются на вакхический праздник, Йерма запекает в хоре женщин. Босая, со свечой в руках, она идет с ними в часовню, в надежде, что их духовный экстаз принесет желаемое. Йерма сознает, что ее молитва Господу даровать ей ребенка тщетна, но не принимает участия в «бесовских игрищах».

Боже, раскрой свою розу,

Señor, que florezca la rosa,

Сжался, Господь, надо мною!

No me la dejéis en sombra. –80]

[278]

В песне выражает героиня надежду и горе, песни предвещают и неумолимый трагический исход. Песни сообщают действию экспрессию и лиричность и глубокий психологизм, позволяют через образы, внешне не связанные с сюжетом, выразить душевные переживания.

Заключительная пьеса трилогии «об испанской земле» и последняя в творчестве Лорки – «Дом Бернарды Альбы». Ее сюжет, как и сюжет «Кровавой свадьбы» основан на реальных событиях. Лорка воскрешает в ней детские воспоминания о трагедии, произошедшей в доме соседей, где хозяйкой была Фраскита Альба Сьерра. Эта женщина стала прототипом героини в драме «Дом Бернарды Альбы». Это наиболее трагичная из всех пьес цикла «об испанской земле». «Кровавая свадьба» и «Йерма» – трагедии одиночества: одинокой остается Невеста, одиночество суждено бесплодной Йерме. Героиня третьей драмы, Бернарда Альба – мать. Но ее деспотизм обрекает дочерей на одиночество: «*Такова женская доля. <...> Женщинам – полотно и иголки, мужчине – мул и плетка*», – говорит Бернарда [337]. Так было испокон веков в доме ее деда, отца, «так будет и у нас», – уверяет она дочерей [337]. Пять дочерей «на выданье» томятся за глухими стенами дома, облаченные в траур после смерти отца, который не снимут восемь

лет, восемь лет не выйдут из дома, не заговорят с мужчиной. Они обречены на безбрачие. Только у старшей дочери, «хворой» Ангустиас, есть возможность вырваться из дома, ставшего тюрьмой. Отец оставил ей приданное, и она надеется выйти замуж за молодого Пепе Римлянина. Ее сестры втайне влюблены в Пепе, и лишь самая младшая, Адела, способна на протест против материнских запретов. Она тайно встречается с Пепе. Мартирио, средняя сестра, из ревности рассказывает об этом матери, и та пытается убить юношу. Адела решает на самоубийство. Бернарда, лишившись дочери, заботится лишь о «чести семьи», ей важно убедить всех в том, что младшая дочь Бернарды Альбы, умерла невинной [374].

В этой пьесе накал страстей так велик, что «Лорка - драматург», по выражению К. Морла Линча, «*одержал верх над поэтом*»⁴¹⁷, и может показаться, что лирический контекст здесь не столь важен. Однако в этой драме Лорка не изменяет одному из главных своих принципов: «*действующих лиц, выходящих на сцену, должна осенять поэзия*»⁴¹⁸. В пьесу он включил две небольшие, но выразительные песни. Одна из них – хор жнецов во втором действии драмы, вторая – колыбельная песня безумной Марии Хосефы, матери Бернарды, в последнем, третьем, действии.

Песня жнецов не случайно звучит в кульминационный момент пьесы. Старшая дочь Бернарды, Ангустиас, уже стала невестой Пепе, она готовится к свадьбе, а сестры, тайно завидуя, шьют ей приданное. Служанка догадывается, что младшая Адела и Пепе любовники. Стоит невыносимая жара, атмосфера в доме накаляется до предела. Жара и солнце в этой сцене – метафоры страсти, желания любви, того огня, которому не позволено вырваться

⁴¹⁷ Morla Linch C. En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo 1928 – 1936). – Madrid: Editorial C. Verdaguer, 1958, p. 448

⁴¹⁸ Малиновская Н.Р. Самая печальная радость // Гарсия Лорка Ф. Избранное. Пер. с исп. / Сост. Н.Р. Малиновской, А.Б. Матвеева; Предисл. Н.Р. Малиновской; Коммент. А.Б. Матвеева. – М.: Просвещение, 1986. с. 256

наружу. В этом зное за окнами дома слышится песня мужчин, жнецов, идущих работать в поле:

*Уже колосья ждут серпа,
в поля идут жнецы,
и девичьи сердца с собой
уносят удальцы.[353]*

*Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las mujeres que
miran.⁴¹⁹*

И дочери Бернарды, словно созревшие колосья, ждут любви, но им так и не суждено вырваться из плена материнской опеки. По замечанию Г.И. Тamarли, песня жнецов является «концептуальным ядром произведения – это призывной клич телесного Эроса и в то же время актуализация мотива смерти»⁴²⁰. Колосья – метафора новой жизни, а серп (коса) – атрибут Смерти⁴²¹. Сердца сестер разбиты, околдованы тайной любовью к Пепе. Песня призывает вырваться на свободу, последовать зову крови, предаться веселью:

*Откройте окна поскорей,
калитки отворите
и розы алые жнецам
на шляпы приколите.[353]*

*Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adorning su sombrero.[67]*

Но двери и окна дома Бернарды наглухо закрыты и заколочены. Лишь Адела последует этому призыву. Ее имя по-испански означает бабочка. Подобно бабочке бросается она в огонь страсти и сгорает в нем. В песне жнецов окна и двери символизируют своего рода портал между жизнью и смертью – неизменными образами поэтического мира Лорки. Роза, служившая эмблемой греческой

⁴¹⁹ García Lorca F. La casa de Bernarda Alba. Zaragoza: Editorial Luis Vives, 1990, p. 66 (далее в тексте указываются страницы по этому изданию)

⁴²⁰ Малиновская Н.Р. Самая печальная радость // Гарсия Лорка Ф. Избранное. Пер. с исп. / Сост. Н.Р. Малиновской, А.Б. Матвеева; Предисл. Н.Р. Малиновской; Коммент. А.Б. Матвеева. М.: Просвещение, 1986, с. 272

⁴²¹ Там же, с. 273

богини любви Афродиты, здесь символ любви и желания, за которыми последовала Адела⁴²².

Вторая песня звучит в последнем действии драмы. Мария Хосефа, мать Бернарды, которую все считают безумной, появляется с овечкой на руках. Ее появление как бы отодвигает трагическую развязку драмы. В ночной тишине она поет колыбельную.

<i>Ягненок, мой ребенок,</i>	<i>Ovejita, niño mío,</i>
<i>На взморье лежит наш путь,</i>	<i>vamos a la orilla del mar.</i>
<i>Там, милый дурашка-мурашка,</i>	<i>La ormiguita estará en su</i>
<i>Я дам тебе каши и грудь.[368]</i>	<i>puerta,</i>
	<i>yo te daré la teta y el pan.[89]</i>

Образы этой песни – берег моря, хлеб (el pan), материнство могут быть восприняты, как надежда на возможное счастье Аделы. Но далее строки этой колыбельной, как и колыбельных в «Кровавой свадьбе» и «Йерме», предвещают трагедию. Дважды старуха повторяет:

<i>Бернарда,</i>	<i>Bernarda,</i>
<i>морда леопарда,</i>	<i>mara de leoparda.</i>
<i>Магдалена,</i>	<i>Magdalena,</i>
<i>морда гиены.</i>	<i>cara de hyena.</i>
<i>Ягненок мой! Ме-ээ, ме-ээ.</i>	<i>Ovejita! Meee, meeee.</i>
<i>В Вифлеем идем, в Вифлеем.</i>	<i>¡Vamos a los ramos del portal</i>
<i>[369]</i>	<i>de Belén![89]</i>

Это сравнение Бернарды и одной из сестер, Магдалены, с хищными животными говорит о том, что никто в этом доме не позволит Аделе вырваться на свободу и быть любимой, женой, матерью. Мария Хосефа поет: «*В Вифлеем идем, в Вифлеем*» [369]. Это предзнаменование, символ скорой гибели Аделы, как мученицы. В ту самую минуту, когда звучит колыбельная, на скотном дворе происходит свидание Аделы и Пепе. Таким образом, колыбельная Марии Хосефы становится важным, компонентом

⁴²² Там же

драмы, связанным с ее сюжетом. Эта песня, созданная Лоркой, сохраняет все характерные черты народной песни. Лорка отмечал, что в народной колыбельной возникает некий абстрактный пейзаж, мать словно уводит ребенка вдаль, а затем возвращает домой, и так убаюкивает его.

Подобная картина возникает и в колыбельной Марии Хосефы.

*Спать нам с тобою не хочется,
нас не тронет ни птица, ни зверь,
и сама перед нами откроется*

коралловой хижины дверь. [369]

*Ni tú ni yo queremos dormir.
La puerta sola se abrirá*

*Y en la playa nos meteremos
En una choza de coral. [89]*

В песни создается образ дома прямо противоположный образу дома Бернарды. Адела, познавшая любовь, могла бы стать матерью, любовь наделила ее смелостью и жизненной силой. Она «и взвившегося на дыбы коня способна одним мизинцем поставить на колени» [372]. Она посмела полюбить, не желает покориться и кричит в лицо матери: «Надо мной не волен никто, кроме Пепе» [372]. Песня безумной Марии Хосефы, где возникает картина возможной, но сбывшейся счастливой жизни Аделы, подчеркивает безысходный трагический финал пьесы.

Таким образом, обращение Лорки к песенным традициям в цикле драм об «испанской земле» позволяет ему решить несколько задач: песня раскрывает внутренний мир героев, создает определенную атмосферу, придает эмоциональную окраску действию и национальный колорит пьесам. В ней скрыта та народная мудрость, что является основой естественного природного счастья и предназначения женщины. Ведь именно женщина и ее трагедия является центральным образом драм. Лорка изображает трагедию девушки, жены и матери. Песня подчеркивает трагическое начало и, в то же время, рисует идеал, говоря о некоей норме, о том, как должно быть.

**TRADITIONAL SPANISH SONGS IN FOLK DRAMAS OF FEDERICO
GARCÍA LORCA**

The paper describes the traditional Spanish folk songs in Lorka's plays *Blood Wedding*, *Yerma* and *The House of Bernarda Alba*. The analysis of the traditional song motifs and images in the author's plays shows a close relation of his work to the Spanish folk singing tradition and determines a special role that these songs play in creating dramatic atmosphere and national flavour.

**ԿՅԱՆՔԻ և ՃԱԿԱՏԱԳՐԻ ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻԳԵԼ ԴԵ
ՈՒՆԱՄՈՒՆՈՅԻ «ՄԱՌԱԽՈՒՂ» ՆԻՎՈՒԱՅՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ Միգել դե Ունամունո, նիվոլա, «Մառախուղը», եվրոպական մոդեռնիզմ

Իսպանացի գրող Միգել դե Ունամունոն համաշխարհային գրականության մեջ ներկայանում է վեպի լիովին նոր տեսակի մեկնաբանությամբ, որն անվանում է նիվոլա: Վերջինս ամփոփում է էքզիստենցիալիստական կամ գոյաբանական այնպիսի խնդիրներ, ինչպիսիք են՝ մահ և անմահություն, հավատի, հավատքի և կրոնի խիստ տարանջատում, մարդու իրական և ոչ իրական էքզիստենցիալի տարբեր խնդիրներ, ճակատագրի դերը անհատի գոյության և ինքնադրստորման կայացման մեջ և այլն:

Ըստ Ունամունոյի՝ նովելը սովորական վեպ է, մինչդեռ նիվոլան ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ վեպ, որտեղ միախառնվում են իրականությունը և երևակայությունը, իրականությունը և ռեալիզմը (ըստ Ունամունոյի դրանք լիովին տարբեր հասակցություններ են) հորինվածքը և երագը և, իհարկե, փիլիսոփայությունը: Նիվոլայի՝ իբրև ժանրի մասին հեղինակի լավագույն վերլուծությունները կարելի է գտնել նույն նիվոլաների նախաբաններում, օրինակ «Մառախուղը» նիվոլայում, որտեղ հեղինակը գրում է. «Գիրքը՝ նիվոլա անվանելու գաղափարն իրականում ինձ չէր պատկանում, ինչպես՝ փաստում եմ տեքստում, դա ընդամենը քննադատներին գրավելու խայծ էր: Թող սա լինի նովել, ինչպես մյուս նովելները, բայց թող կոչվի նիվոլա, քանի որ կոչվել, մեզ համար նշանակում է՝ լինել...»⁴²³

Նիվոլան առաջարկում է երկու աշխարհների, երկու հորինվածքների հետաքրքիր միաձուլում, որտեղ հերոսը պետք է ապացուցի սեփական գոյության, էքզիստենցիալի իրականությունը:

⁴²³ Ունամունո դե Մ.). Մառախուղը: Երևան: Անտարես հրատարակչություն: 2013. էջ 7. (թարգմ. Ռուզաննա Պետրոսյանի)

«Մառախուղը» նիվոլայում Ունամունոն բացահայտում է սեփական փիլիսոփայության հիմնական թեմաները՝ հավիտենության, անմահության հանդեպ անհագ տենչ, կյանքի և ճակատագրի հանդեպ ողբերգական զգացում, բացարձակ ճշմարտության փնտրտուք: Կյանքը ողբերգական է, իսկ կյանքի հանդեպ ողբերգական զգացումն առաջ է գալիս մարդու և նրա ձգտումների բախման հետևանքում, որը ցավ և տառապանք է պատճառում մարդուն: Կյանքի հանդեպ ողբերգական զգացումն արտահայտվում է կոնկրետ մարդու՝ «մսից և ոսկորից» ծնված էակի գոյության մեջ: Մա նաև կենսական պայքար է, մի կողմից՝ միավորվելու համայն մարդկության հետ, մյուս կողմից՝ Աստծու, այս կոնֆլիկտն առաջ է բերում ներքին խորը տագնապ, որն Ունամունոն անվանում է էքզիստենցիալ հոգս:⁴²⁴

«Մառախուղը» նիվոլան գլխավոր հերոսի՝ Ավգուստո Պերեսի գիտակցության միջոցով ներկայացվող մեծ ճանապարհորդություն է, որի ընթացքում գրողը մտորում է կյանքի իմաստի փնտրտուքի շուրջ, որն էքզիստենցիալիզմի առանցքային խնդիրներից մեկն է: Վերջինս պատմություն է մի մարդու մասին, ով, փնտրելով իր կյանքի, գոյության իմաստը, մոլորվում է մառախուղում, մի կերպար, որ ապրում է անրջելով՝ միաժամանակ թաթախվելով անգիտակցության մառախուղում, իր գոյությունը կերտում է երազի մեջ: Արթնության և երազի միջև հակասական պայքարը հենց կյանքի իմաստի փնտրտուքն է, որի համար հերոսն ուզում է ապրել, ուզում է լինել. «*Բնչպիսի կյանք էլ որ լինի, ես ուզում եմ ապրել, թող բոլորը կրկին ծիծաղեն վրաս, թող մի ուրիշ էռուխենիա և Մաուրիսիո կոտրեն սիրտս, ես ուզում եմ ապրել, ապրել, ապրել... Ես ուզում եմ ապրել... ապրել, որ ես ե՛ս լինեմ...*»:⁴²⁵ Ավգուստո Պերեսի միջոցով Ունամունոն ստեղծում է չափազանց բարդ, խնդրահարույց, հակասական մի կերպար, սակայն, դրա հետ մեկտեղ, քայլ առ քայլ բացահայտում է նրա բնույթը՝ կարևորություն տալով ոչ թե կերպարի արտաքին, այլ ներքին հատկանիշներին, և ահա մեր առջև հառնում է տղամարդու մի կերպար, որ առաջին հայացքից կարող է թվալ չափազանց թույլ, ոչ կամային, հեղիեղուկ, պարզամտության հասնող միամիտ և հասարակ: Ունամունոն շեշտը դնում է Ավգուստոյի՝

⁴²⁴ Unamuno de M. Dos artículos y dos discursos. //Madrid: Biblioteca contemporánea. 1930.P.15

⁴²⁵ Ունամունո դե Մ.). Մառախուղը: Երևան: Անտարես հրատարակչություն: 2013.էջ 211. (թարգմ. Ռուզաննա Պետրոսյանի)

անմեղության հատկանիշի վրա, քանի որ, ըստ գրողի անմեղությունը՝ մարդկային տեսակի ամենաճշմարիտ վիճակն է և հատկանիշը, միայն դրա միջոցով կարելի է բացահայտ տեսնել նրա հոգին և զգացմունքը, ինչու չէ նաև ապրումները: «Մառախուղում» գլխավոր հերոսն ունի էքզիստենցիալ խնդիր. հանկարծ արթնանում է «մառախուղից» այն գիտակցումով, որ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ մտացածին, հորինված կամ երևակայական էակ, չնայած՝ բոլորի համար ընկալվում է իբրև լիովին իրական մարդ: Ունամունտն օգտագործում է այս պահը վերահաստատելու համար սեփական գոյությունը, ճիշտ այնպես, ինչպես Ավգուստո Պերետը՝ նիվոլայում: Նիվոլայի հեղինակը պետք է կասկածի և կասկածի տակ դնի գոյության պրոբլեմը, որպեսզի դրանից բխի կյանքի, իրականության ամենամեծ առեղծվածը՝ արդյոք իրական թվացող ամեն բան երազ չէ՞, քանի որ մարդն ի սկզբանե ապրել է մշտնջենական մառախուղի մեջ, այդ իսկ պատճառով Ավգուստոն ասում է. «Մենք՝ մարդիկս, չենք նահանջում ոչ մեծ տառապանքներից, ոչ էլ մեծ ուրախություններից, որովհետև այդ տառապանքներն ու ուրախությունները մեզ երևում են մանր դեպքերի մառախլապատ շղարշով: Մեր կյանքը նույնպես մշուշ է. կյանքը՝ մառախուղ է»:⁴²⁶ Եվ ստացվում է այնպես, որ այլևս չեն տարանջատվում արարողի, արարվածի և արարման վկայի միջև դրվող սահմանները: Էքզիստենցիայի գիտակցումն առավել մեծ կարևորություն է ձեռք բերում, քանի որ այլևս ճշմարիտ չէ կարծրացած այն գաղափարը, թե հեղինակն է արարողը, կամ այն, որ կերպարը գուտ արարում է, քանի որ այժմ երկուսն էլ փոխադարձաբար արարում են միմյանց, այլևս գոյություն չունեն առանց մեկը մյուսի, երկուսն էլ ծնունդն են ինչ-որ մեկի երազի: Ահա սրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ Ունամունտն իր հերոսին բացահայտելու համար օգտագործում է «ուրիշի», այն «մյուսի» հետ հարաբերությունը, որն այս դեպքում պատմողն է, որն էլ դառնում է արարողը: Ավելի ուշ վրա է հասնում սիրո ողբերգությունը, սեր, որին Ավգուստոն այդպես էլ չի հասնում, հետո նաև մյուս և վերջին ողբերգությունը՝ փորձել հակադրվել իրեն արարողին, որն էլ վերջ է դնում նրա երկրային կյանքին: Առաջին հայացքից ոչ կամային և թույլ թվացող այս կերպարի մանրագնին քննությունը թույլ է տալիս բացահայտել և ընկալել այլ շերտեր, իրականում, գլխավոր հերոսի՝ արտաքին աշխարհում գործելու, իբրև անհատ կայանալու

⁴²⁶ Նույն տեղում, էջ 222

թուլակամությունն ու անկարողությունը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ՝ կյանքի փիլիսոփայություն, որն իրապես ողբերգական է, սրա պատճառը թերևս այն է, որ մարդն աշխարհ է գալիս արդեն իսկ իր վրա և իր ներսում կրելով մեղքի սարսափելի ծանրությունը, առավել սարսափելի է գիտակցումը, որ երկրային կյանքում նա այդպես էլ հնարավորություն չի ունենում ազատվելու մեղքից, որը գործել են իր նախահայրերը, և այդժամ մարդը հասկանում է, որ իր ամբողջ կյանքի ընթացքում պիտի կրի իր խաչը: Սրա կողքին կա նաև ճակատագիրը, որը պակաս ողբերգական չէ, մարդը գրկված է ընտրելու, սեփական ճակատագիրը կերտելու և տնօրինելու իրավունքից, այստեղ առաջ է գալիս էքզիստենցիալիզմի առաջադրած կարևորագույն պրոբլեմը՝ ազատ ընտրության խնդիրը: Եվ ուրեմն՝ ճշմարիտ էր իսպանական բարոկոյի միտքը, ըստ որի Վերածնունդը մոլորեցրեց մարդուն, երբ խոստանում էր, թե այսուհետ մարդը պետք է լիներ տիեզերքի կենտրոնում՝ իրեն ստեղծող Արարչին հավասար, քանի որ ինքն էր տերը լինելու իր ճակատագրի և կյանքի, եղավ խոստումը, բայց չեղավ իրականացումը, ու մարդը զգաց, որ խաբված է, որ իրականում իր գոյությունը կախված է մի անտեսանելի թելից, որը պայմանավորված է ինչ-որ ուժով, կախված է նրանից: Նիվոլային պատումի հեղինակը կառուցում, ստեղծում է կերպարներ, իրադրություններ, սիրո, ցավի և կրքի տեսարաններ, տարբեր հոգեվիճակներ, մարդկային ապրումներ, նույն կերպ Աստված ստեղծում, արարում է մարդուն, հյուսում նրա կյանքի պատմությունը, որն անկրկնելի է և յուրօրինակ, հյուսում այնպես, ինչպես ինքն է կամենում, որն էլ մենք անվանում ենք ճակատագիր, որն ի սկզբանե ողբերգական է: Հեղինակը ստեղծում է իր հերոսներին, որպեսզի վերջիններս իրեն ստեղծեն իրենց գիտակցության մեջ:

Ավգուստո Պերեսը լիովին միայնակ է, նրա մենության մասին դժվար չէ կռահել: Ստեղծագործության սկզբում Ունամունտն ներկայացնում է էքզիստենցիալ մենակյացի. «*Ավգուստոն հարուստ էր և միայնակ, վեց ամիս էր անցել այն օրից, երբ մահացավ ծեր մայրը, այսպիսով՝ Ավգուստոն ապրում էր ծառայի և խոհարարուհու հետ*»:⁴²⁷ Ավգուստո Պերեսը երբեմն ի զորու չէ լուծել նույնիսկ սովորական թվացող խնդիրներ, օրինակ անձրևի ժամին ինչպես բացել անձրևանոցը, որովհետև մինչև վերջ չի հասկանում դրա իմաստը, նա չգիտի՝ ինչպես

⁴²⁷ Ունամունտ դե Մ.). Մառախուղը: Երևան: Անտարես հրատարակչություն: 2013. էջ 30. (թարգմ. Ռուզաննա Պետրոսյանի)

կայացնել կարևոր որոշումներ, ինչպես ամուսնանալ, և որ ամենակարևորն է՝ ինչու՞ ամուսնանալ: Իրականում Ավգուստոյի կյանքում շատ բան տեղի չի ունենում, իսկ տեղի ունեցող ամեն բան նրան ծառայում է իբրև ռեֆլեքսիայի, մտորումների առիթ՝ լուծելու զգացմունքի և բանականության միջև սարսափելի կոնֆլիկտը: Նիվոլայի ընթացքում Ավգուստոն հանդիպում և սիրահարվում է երկու տարբեր կանանց, փիլիսոփայական և խորը հոգեբանական քննարկումների մեջ մտնում այլ անձանց հետ, սակայն ոչ մի հարաբերություն տևական չէ, չկա վերջնական լուծում, չկա վճռորոշ քայլ ընդհուպ այն պահը, երբ հուսահատված հերոսը որոշում է ինքնասպանություն գործելուց առաջ հանդիպել դոն Ունամունոյին՝ իրեն արարողին, նրան, ով ստեղծել, հյուսել է իր ողբերգական պատմությունը: Հերոսի շփումներն արտաքին աշխարհի հետ բավական հազվադեպ են, նրա կյանքում գրեթե ոչինչ չի փոխվում: Այդ մենությունը նրան շատ ժամանակ է տալիս մտածելու, ծանր ու թեթև անելու տեղի ունեցող և դեռևս չունեցող ամեն բան: Երբ գալիս է որևէ քայլ անելու վճռական պահը՝ որևէ բան իր կյանքում փոխելու, վերջինս խուսափում է այդ քայլից, փոխարենը նախընտրում է երկար մտորել, խորհել իր հոգեվիճակի շուրջ:

Ըստ Ունամունոյի՝ ողբերգական է մեր կյանքը, մեզնից յուրաքանչյուրն առանձին ողբերգություն է: Աստված ստեղծել է մարդուն, և մարդը ծնունդ է առել նրա սրտից, բարի կամքից, բայց ոչ երբեք՝ գիտակցությունից կամ մտքից, սակայն այդ ծնունդն ուղեկցվել է ցավով, ուրեմն՝ մարդը երբեք չի ազատվի այդ ցավից, իր գոյության ծանրությունից, էքզիստենցիալ տառապանքից: Մյուս կողմից՝ այդ տառապանքը մաքրում է մարդուն, կենսաբանականից վերածում հոգևորի, չես կարող սիրել՝ առանց ցավելու, Ավգուստո Պերեսն արթնացավ քնից, դուրս եկավ մառախուղից, երբ հանդիպեց Էուլիսենիային, սակայն հասկացավ, որ սիրում է, երբ հոգին ցավեց, երբ արցունքները հոսեցին, արցունքներ, որ միայն հոգուց կարող էին հոսել. *«Ես հոգի ունեմ: Ես զգացի նրա գոյությունը միայն այն պահին, երբ գրկեցի Ռոսարիոյին, երբ երկուսս էլ արտասպում էինք: Այդ արցունքները չէին կարող հոսել իմ մարմնից, դրանք իմ հոգուց էին հոսում: Հոգին աղբյուր է, որը բացահայտվում է արցունքների մեջ: Մինչև իրական արցունք չթափես, չես կարող ասել, որ հոգի ունեմ»*:⁴²⁸ Քրիստոսը

⁴²⁸ Ունամունո դե Մ.). Մառախուղը: Երևան: Անտարես հրատարակչություն: 2013. էջ 97. (թարգմ. Ռուզաննա Պետրոսյանի)

նույնպես անցավ ցավի միջով և տառապեց, հնազանդաբար գնաց դեպի տառապանքը, և մարդը ցավ պատճառեց նրան, որպեսզի հետո սիրի: Ավգուստոն ի վերջո այդպես էլ չի հասնում սիրո վայելքին և երջանկությանը, սակայն ցավի և տառապանքի մեջ գտնում է մի երանելի խաղաղություն և ասես վերածնվում է: Նիվոլայում Ավգուստո Պերեսն ինքնասպանություն գործելուց առաջ ցանկանում է այցելել Դոն Միգել դե Ունամունոյին: Կայանում է կերպար-հեղինակ հանդիպումը. Ունամունոն լսում է նրան, հետո միայն փաստում, որ Ավգուստոն չի կարող ինքնասպան լինել այն պարզ պատճառով, որ իրականում գոյություն չունի: Բացահայտվում է էքզիստենցիալիզմի առաջնային խնդիրներից մեկը. մարդը, որ չունի իրական էքզիստենցիա, իրական գոյություն, չի կարող մեռնել, առավել ևս՝ չի կարող հարության հույս ունենալ: Ահա թե ինչու է չափազանց հեշտ կյանք պարզել մտացածին էականերին, ինչպես որ հեշտ է նրանց գրկել կյանքից, սակայն դեռևս ոչ ոքի չի հաջողվել վերակենդանացնել, հարություն տալ մտացածին էակին, եթե նա իսկապես չի մահացել: Աստված ինքն է արարում, ստեղծում մարդուն, հետևաբար միայն նա իրավունք ունի սպանելու նրան, Աստված ինքն է որոշում մարդու ծնունդը հետևաբար նաև մահվան ժամը, մյուս կողմից, սրանով Ունամունոն հայացքն ուղղում է դեպի անտիկ աշխարհի ողբերգություն, մտաբերում Մոփոկլեսի հերոսին՝ Էդիփ արքային, որին ասված է, որ աստվածների կամքով պիտի սպանի սեփական հորը և ամուսնանա մոր հետ, նա այլևս այլ տարբերակ չունի, որքան էլ փորձի հակադրվել, ըմբոստանալ, միևնույն է, այդպիսին է նրա ճակատագիրը՝ ողբերգական, ինչպես որ կյանքն է: Ավգուստո Պերեսը փորձում է տարիամոգել Դոն Միգելին, սակայն վերջինս պնդում է, որ ուշ է, քանի որ Ավգուստոյի ճակատագիրն արդեն իսկ վճռված է. «*Անհնար է: Ես արդեն գրել եմ, որ դուք պետք է մեռնեք, դա անդառնալի է, դու չես կարող այլևս ապրել: Ես այլևս չգիտեմ՝ ինչպես վարվել քեզ հետ: Երբ Աստված չգիտի՝ ինչպես վարվել մեզ հետ, նա սպանում է մեզ*»:⁴²⁹

Զնայած Աստծու՝ մարդու համար կանխորոշած բախտին և ճակատագրին, չնայած երկրային կյանքի կարճատևությանը և չնայած երազի ավարտին, որ հենց մահն է, Ունամունոն իր հերոսի միջոցով հայտնում է իր համոզմունքը, որ այս կյանքի մյուս կողմում ի վերջո մառախուղները տարրալուծվում են անմահության և հավիտենության

⁴²⁹ Նույն տեղում, էջ 224

մեջ, իսկ մարդու երկրային կյանքի իրականությունը տեղ գտնու՛մ պատմության մեջ, հետևաբար պետք չէ վախենալ մահից:

Рузанна Петросян

**ТРАГИЗМ ЖИЗНИ И СУДЬБЫ В НИВОЛЕ МИГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО
«ТУМАН»**

Испанский писатель Мигель де Унамуно в мировой литературе представляет совершенно новый тип романа, названный им ниволой. В ниволах обдуждаются такие экзистенциальные проблемы как смерть и бессмертие, различие между религией и верой, трагизм жизни и судьба индивида в его развитии. Можно с уверенностью утверждать, что «нивола» отражает философское мышление писателя. Возникновение «ниволы» как литературного жанра датируется 90-ми годами и, по мнению, Унамуно, он соответствует европейскому модернистскому роман.

Ruzanna Petrossyan

**THE TRAGEDY OF LIFE AND DESTINY IN THE NIVOLA “FOG” BY
MIGUEL DE UNAMUNO**

The Spanish writer Miguel de Unamuno represents a completely new type of novel that he calls Nivola. Nivola discusses some problems of philosophical existentialism like death and immortality, the strict separation between religion and faith, life and tragic fate of the individual in development. It could be confidently stated that “nivola” is the best expression of Unamuno’s philosophy because it reflects the writer’s view on existential issues. “Nivola” as a literary genre dates to the 90s as modernist novel known in Europe.

ГЕРАКЛИТОВА РЕКА:
«ПО ТУ СТОРОНУ ТУЛЫ» А. НИКОЛЕВА

Ключевые слова: А.Н.Егунов, «По ту сторону Тулы», Диоген, «Невероятное по ту сторону Фуле», река Гераклита

А.Н.Егунов (1895–1968) писал роман «По ту сторону Тулы» в период 1929–1930 гг. Произведение опубликовано в 1931 г. под пом de plume «Андрей Николев», оно указывает на маску-инкогнито⁴³⁰. Специальностью А.Н.Егунова была классическая филология: родоначальница и наставница европейских филологий восприняла ее приемы. Егунов хорошо освоился в «музее методов», где экспонатами служили работы мастеров-филологов XVI–XIX столетий.⁴³¹ Он являл собой образец академической культуры и профессиональной нормы. Ученый-классик отдает отчет в собственной генеалогии. Он прошел через всю географию античного мира. Дело, однако, не только в географии. Знание древних культур сочеталось у него с интересом к новейшим образованиям живых языков, к лингвистической природе слова. Егунов уже перевел «Законы» Платона (1923). Входил в объединение молодых переводчиков. Роман Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» (II в. н.э.) был издан в 1925 году под коллективным псевдонимом АБДЕМ. В конце 20-х гг. велись подготовительные работы над «Эфиопиками» Гелиодора.

⁴³⁰Николев А. По ту сторону Тулы. Советская пастораль. – Л.: Изд.-во писателей в Ленинграде, 1931. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указываются страницы).

⁴³¹ Егунов А. Н. Атрибуция и атетеза в классической филологии // О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы. Научная сессия (тезисы и сообщения). – Л.: Ин-т русской литературы АН СССР, 1960. С. 16.

Он сохранял колорит и атмосферу ритмо-мелодических, интонационных особенностей переводимого текста. Интонационный строй поддерживают развертывание мысли, эмоциональная сила и логика слов. Ученый называл веселые, доброжелательные, культурные интонации «интонационным бессмертием».⁴³² Небесная ангелололия – это самая эфемерная составляющая речи человека⁴³³. Егунов был музыкально одаренным человеком: улавливал имманентную логику сочинения и высказывал аналитические суждения. Друзья отмечают его абсолютный слух: он воспринимал мелодию на уровне звуков⁴³⁴.

Как известно, заглавие произведения А.Николева представляет реминисценцию 24-томного романа Антония Диогена «Невероятное по ту сторону Фуле» («Τὰ ὑτέρ Θούλην ἄλιστα», ок. 150 г.). Подробный пересказ сюжета (IX век), изложенный живо и с видимым интересом, сохранился в библиотеке византийского богослова, патриарха Фотия I. Сочинение представляет собой переработку в духе народной книги. «По ту сторону Тулы» является не только анализом поэтики, но психологической прозой, самопризнанием человека. Автор и его герой осваивали языки по одним пособиям: например, упоминается «школьное издание Манштейна» (121)⁴³⁵. Изучение античности не было занятием

⁴³² Речь шла о А. И. Доватуре. //Гаврилов А. К. О филологах и филологии: Статьи и выступления разных лет. Отв. ред. О.В.Бударагина, А. В. Верлинский, Д. В. Кейер. – СПб.: Изд.-во СПбГУ, 2011. С.195

⁴³³ Автор теории речевой интонации В. Н. Всеволодский-Гернгросс основал в Петрограде «Институт живого слова». Читал лекции о театральном искусстве в Тенишевском училище, которое закончил А. Егунов.

⁴³⁴ Егунов мог обнаружить музыкальные прототипы, не названные авторами. Так, он увидел аналогии в строении поэмы Кузмина «Форель разбивает лед» и квинтета Шуберта «Форель». Об этом упоминает Г.Г.Шмаков, не ссылаясь на источник [Шмаков Г.Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер//Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Sonderband 24. P. 34].

⁴³⁵ С. А. Манштейн – автор переводов, преподаватель древних языков, основатель литературно-учебного издания «Избранные произведения немецких и французских писателей для классного и домашнего чтения»// Манштейн С. А.

антикварным. Оно приводило к культуре XX века и к собственному опыту.

В 20-е годы звучали настойчивые советы «учиться у классиков». Художники возвращались к наследию во всех областях искусства. Поиски «красного Буало», «красного Льва Толстого», «социалистического Фауста» были связаны с задачами новой реальности. Источник интереса к классическому наследию лежал в сфере прагматической. На примере классики пытались уяснить тип отношений с вечностью. Учились тому языку, благодаря которому она осталась в столетиях. У классики заимствовали средства и формы выражения. Но изменялись роли и социальный профиль писателя, его отношения с собственным даром. В 1928 г. Горький заметил: «<...> писателю совершенно необходимо знакомиться с материалом, который научит его сжимать слова, как пальцы, в кулак».⁴³⁶

Действие романа происходит в один из дней августа, величественного месяца Октавиана Августа, третьего по счету носителя титула «отец отечества» (после него появится много других «отцов»). И начинается *in medias res*. «*Те не успели ответить, как были отеснены стремительным натиском*» (5). Герои эмоционально переживают «рано-рожденное» утро, «и довольно жаркое». Даны пленительные подробности сияющего летнего ландшафта: свежая зелень, молодые побеги. «*Кусты смородины в палисаднике просияли, и с листочка, задетого локтем, пролилась полновесная капля росы*» (5). Циклические явления природы увековечивают совпавшие с ними мгновения жизни человека. Время суток и погода обозначаются, как и в первой фразе «Эфиопик»

Материалы для усвоения греческой этимологии и ключ к ним: Пособие для гимназистов и посторонних лиц, готовящихся к испытаниям зрелости, а также для студентов-филологов и репетиторов /Сост. Сергей Манштейн, преп. Имп. Николаев. Царскосел. Гимназии. СПб.:Типография В. Безобразова и К., 1894. 300 с.

⁴³⁶ Горький А. М. О том, как я учился писать // Горький А. М. Беседы с молодыми. М.: Современник, 1980. С. 158.

Гелиодора: «*День едва улыбался[...]*». ⁴³⁷ Фраза, в свою очередь, восходит к часто повторяющемуся стиху Гомера «*Ранорожденная чуть занялась розоперстая Эос, – сказал бы Гомер*». ⁴³⁸ Прошлое героев, то, что предшествовало начальной сцене, дается в виде вставных рассказов. Этот прием, новый в античном романе, в европейском романе превратился в литературный штамп. Изношенный прием – живая лексика культуры и ее логика – сохраняет живительный смысл.

Сергей Сергеевич, Эсэс (77), молодой человек 26-ти лет (40), прибыл на три дня к приятелю Федору Федоровичу Стратилату, которому исполнится «*на той неделе двадцать два года*» (47). Он приехал из Петергофа в Мирандино, в «*древний тульский район*»: «*верст шестьдесят до Куликова Поля*» (39) и «*верст тридцать*» до Ясной Поляны (118). Словам, изображениям дан адрес: они вписаны в конкретную топографию (Акрейка, Долгое, Шиздрово, Богучарово). Сергею «*полезно окунуться в русскую тульскую стихию*» (137). События концентрируются в этом живом урочище, музее «*без стен*»: «*Крапивенский уезд, страна Льва Толстого*» (211), «*уезд культурный. Лев Толстой – и тот наш*» (125).

Проделанный путь героя соответствует географии. Автор заполнил роман этнографическими реалиями, названиями эндемиков и объектов физической географии, большим числом собственных имен. Они придают местный и национальный колорит. Все топонимы подлинные и засвидетельствованы исторически, кроме «*волшебного села Мирандино*». «*Волшебное местечко*» располагается «*на спокойной реке Упе с обрывистыми песчаными берегами*» (приток Оки) (172). Сергей совершает путешествие открытия в мир манящий, влекущий, достойный удивления. Именно таково значение латинского слова *mirandus*

⁴³⁷ Гелиодор. Эфиопика / Ред. пер., вступ. ст. и коммент. А. Н. Егунова. М. Худ. лит., 1965. Кн. 1. Пер. А. В. Болдырева. С.39 (Библиотека античной литературы).

⁴³⁸ Там же, с.116

(*mirror*)⁴³⁹. «Вот наш с вами приют, – вводил Федор Сергея в комнату, – не правда ли, уютно наше убежище Монрепо? – Я не читал Салтыкова-Щедрина, – возразил Сергей» (6). Герой русского классика произносил: «И я родился в Аркадии, и у меня было свое Монрепо».⁴⁴⁰ Но Мирандино соотносится не с галлицизмом «*mon heros*» (мой отдых, тихий, уединенный уголок), а с «Заманиловкой». Обозначение дворянского поместья, «*расшатавшегося сверху донизу*», восходит к Маниловке Гоголя. Топоним является также анаграммой южнонемецкого имени Мариандль из комической оперы Р. Штрауса «Кавалер розы» (1911). «Легкостопное» и быстрое либретто принадлежит Г. фон Гофмансталу. Рихард Штраус, волшебник звуков, был однофамильцем Иоганнов, отца и сына. Он шуточно признавался, что настоящий музыкант «*должен уметь положить на музыку даже меня*».⁴⁴¹ Роман настроен по нескольким строкам, как настраивают по камертону музыкальный инструмент.

Певица Лямер неточно цитирует слова из действия I-ого оперы⁴⁴². «*Время, Квин-Квин, это удивительная вещь; оно течет между мною и тобою, безмолвно, как песочные часы. Нередко я встаю среди ночи и останавливаю все часы. Надо быть легкой, с легким сердцем, легкими руками держать и брать, держать и отдавать... Октавиан... Бишетт...*» (83). Квин-Квин – прозвище Октавиана, возлюбленного стареющей супруги маршала из оперы Штрауса. 17-летний юноша, граф Октавиан, переодевается в женское платье и разыгрывает роль горничной по имени Мариандль. Его партия написана для женского голоса – легкого

⁴³⁹ Восходит к глаголу *mirror*: дивиться, удивляться, поражаться; задаваться вопросом, недоумевать, спрашивать, желать знать; с удивлением осматривать, любоваться, восхищаться

⁴⁴⁰ Салтыков-Щедрин М.Е. Убежище Монрепо // Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. / Подготовка текста В. Н. Баскакова, В. Э. Богграда, Д. М. Климовой. М.: Изд.-во худ. лит., 1972. Т. 13. С. 377

⁴⁴¹ Краузе Э.Р. Штраус. Образ и творчество / Пер. с нем. Г. В. Нашатыря, предисл. к рус. изд. Б. В. Левика. М.: Гос. муз. изд.-во, 1961. С.248

⁴⁴² «*Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding*» («Время, оно странная вещь»).

сопрано. В этой легкой опере есть повод для юмора, поэзии, танцев. Сергей упоминает и других Штраусов. «*Штраус-отец, Штраус-сын и Штраус-дух святой, то есть оба они Иоганны, танцевальные залы, где пиво можно плескать прямо в голубой Дунай*» (160). Названы сочинения Штрауса-младшего: «летучий вальс “Du und du”», полька «Легкая кровь» («Leichtes Blut»), оперетта «Летучая мышь» («Die Fledermaus»). В них смешались легкий флирт, розыгрыши, недоразумения. В этом же ряду упоминается Бишетт. Речь идет о Марии Розе Радзивилл, более известной под ласковым прозвищем Бишетт. Она отправилась из резиденции Радзивиллов Несвиж, под Минском, в эмиграцию⁴⁴³. После себя оставит прелестные письма, строчки. Прозвище самой Лямер имеет прозрачную внутреннюю форму. Оно включено в образную систему произведения, что обуславливает его тесную связь с контекстом. Многократно повторенное «Лямер» усиливает «водную» окраску музыки и создает словесный каламбур: *mer* (море) и *mege* (мать). Легкое касание смыслов, писание-странствие, чтение станет событийной канвой текстов Егунова. «...Всегда полезно читать вслух, это развивает легкие» (115). Физически «легкая рука» является сквозной метафорой, родственной идиомам – «с легкой душой», «с легким сердцем». Руки пишущего, пальцы рук, живая фантазия – этот мотив, в разных модификациях, возникает в его творчестве.

Основная черта романа – атомизация реальности, внимание к любому элементу сюжета. Характер «сопряжения» маленьких глав

⁴⁴³ Ср. «В Ницце проживала на своей вилле “Олливетто” княгиня Мария Радзивилл, рожденная графиня Браницкая, дочь знаменитой графини Марии Браницкой, рожденной Сапега. Имение Браницких “Белая Церковь” около Киева было знаменито своими размерами и замечательными архитектурными памятниками, имевшими историческое значение. Княгиня Радзивилл была более известна под ласковым прозвищем Бишетт. С ней жил ее сын Лев Радзивилл с женою Ольгой, рожденной Симолин. Княгиня Радзивилл, Бишетт, часто приглашала нас к себе завтракать и обедать. Она бывала у нас и расписалась в моем альбоме» [Кшесинская М. Воспоминания. М. ЗАО Центрополиграф, 2010. С. 334]

вызывает в сознании читателя образ реки. Как в свободной импровизации, они плавно «перетекают» друг в друга, послушные внутреннему ритму. 40 глав – опозитизированное статистическое указание. Именно 40 глав составляет книга I-ая аретологического романа Флавия Филострата «Жизнь Аполлония Тианского» (217 г.). Посмертное родство обретается в сообществе с мировой материальностью мелочей. 30 глав романизированной биографии философа-чудотворца и неопифагорейца Егунов переведет в 30-е годы⁴⁴⁴.

В романе каждый из персонажей на кого-то похож. Критерии могут быть разными: приближение к классическому образцу, своего рода пример, сходство по банальному признаку и т.д. Герои сравниваются с мифологически преобразенными историческими фигурами, образами славянского фольклора. Персонажи не только похожи друг на друга, но возникает всеобщее родство. *«Вы не сродственники его будете? Не из одного учебного заведения? Я сам, брат, слышите, окончил Московский коммерческий институт»* (17). *«Вот, ты думаешь, я здоровяк, а, может, я сплошной комок нервов? Где Волконские, где Шереметьевы? Искалечило нас всех. – Мне двадцать лет и ждет меня корона, — подмигнул Алексашка, — а где же Федор Федорыч?»* (43). Алексашка неточно цитирует строки Ростана: *«Мне двадцать лет, я сын Наполеона. И ждет меня корона. Он с жаром возразил: – Нет, нет...»*. *«Имей все-таки в виду, что Сергей – это какая-то помесь Маргариты с этим, как его? – ну нет, дело проще – он всего больше похож на ее старую тетку Марту»* (178). Героиня превращает соседку Марту в родственницу, в «тетку» Гретхен. У бабушки и церковного старосты заметно «фамильное сходство» (175). Певица Лямер воспринимает занятия музыкой как

⁴⁴⁴ Опубликованы фрагменты [Жизнеописание Аполлония Тианского / Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова // Поздняя греческая проза / Пер. под ред. М. Е. Грабарь-Пассек, сост., вступ. ст. и примеч. С. В. Поляковой. – М.: Гос. изд.-во худ. лит., 1960].

целостность, интегрирующую семейные ценности, культуру повседневности, среду. Вместо кипучей деятельности сына она предпочла бы для него творческую и одухотворенную жизнь. «Если б у него был голос! Если бы он мог петь Октавиана. По внешности он так подходит» (142). В романе много только что рожденных младенцев и детенышей, «рано-рожденных», как Эос. «Из корзины учтиво вышли две кошки, за ними выползло штук восемь котят. Они, видимо, не очень различали, какая кошка кому приходилась матерью, и равно ластились к обеим» (8). «Постепенно их семья стала многолюдной: двенадцать детей внесли в нее желаемое оживление» (140); «штук восемь котят» и «искалеченный котенок» (8); «только что родившийся жеребенок» (104), щенки – «шесть младенцев, облизанных Фингалом» (141). К крику новорожденного нужно прислушаться. Он возвещает рождение нового мира.

Идею «семейного сходства» применительно к искусству задолго до Витгенштейна в «Философских исследованиях» (*Philosophische Untersuchungen*, 1953) высказал Б.Кроче в 1902 г.⁴⁴⁵ Речь идет о связи, которую можно «схватить», но трудно объяснить и запечатлеть с помощью устойчивых признаков. Произведения искусства похожи как родственники, но по-разному. Концепция «семейного сходства», разветвленного и могущественного семейства стала предметом дискуссии. Можно ли объяснить, с какого именно предка начинается семья, каковы исходные образцы (ведь с ними будут сравнивать последующее). В бесконечном регрессивном движении трудно доискаться, на ком завершится с таким трудом составленная цепочка. Впрочем, эту сложность можно преодолеть простым способом: разорвать длинную последовательность поколений или бросить плести ее, рассмотреть этот обрывок как нечто законченное, замкнутое. В романе совмещаются семейный и

⁴⁴⁵ Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория. М.: Intrada, 2000. С.83 (Репринтное воспроизведение по изданию М. и С. Сабашниковых 1920 г.).

родственный всеобщий масштабы, родительская и начальственная форма опеки. Власть стремится укорениться в родной почве и на небе: *«Впрочем, уже есть планета Владилена»* (56). Согласно мифу «большой семьи», вождь воплощает мужское начало. К женскому ряду принадлежат «родина», «земля», «страна» и «народ» (несмотря на грамматический род). Сергей говорит об этом сходстве рабочему, которого, как и его друга, тоже зовут Федор Федорович. *«Ты любишь людей? Понимаешь, у каждого две руки, нос, два глаза, – это интересно. А в голове копошатся обломки»* (115).

Фамильное достояние, «майорат» унаследованной человеком художественной культуры оказывается под угрозой в руках искателей приключений. В романе изображены не просто этнографо-курьезные типажи многоплеменной империи – дается номенклатурно-иерархический свод: от странных руководителей до сумасшедших. Драма разыгрывается по ту сторону общепринятых цивилизационных конвенций. Имуущество, унаследованное отдельным человеком, включено в общий капитал. Возникла официальная идиллия: некая коллективная душа и территория. *«Здесь очень хорошо, хотя отчасти сказываются неизбежные издержки: леса отчасти вырублены, пруды спущены, еловая аллея тоже вырублена»* (117). Культурная идентичность как законное наследство не подлежит конфискации. Человек, лишенный частной собственности, переходил из естественного состояния – в неподлинное. Происходит разрыв не только с наследством, но с историческим наследием, культурной принадлежностью. С такими людьми можно было воплощать любой коллективный проект. Время произведения асинхронно общему (уже привычному) ходу вещей.

Возникает вопрос: кто может восстановить гармонию в пространстве сознания и языка. *«Кулак дружелюбно протянул бы Сергею кулак и помог бы подняться с земли»* (161). Внутри этой политико-телесной идеологии филолог, поэт, артист – идеальная фигура для спора. *«Знаете, у нас как-то гастролировала очень темпераментная певица. Слова Татьяны: “Сегодня очередь моя” она*

пела с inferнальной усмешкой, потирая руки. Всем становилось от души жаль Евгения: того и гляди, она его укокошит» (206). Для того чтобы писать, играть, нужно не действовать кулаками, но разжать их. Рукам художника необходима свобода, и сила каждого пальца – в его отдельности. За образом «кулака» кроется легкая пощечина из детской игры в Древней Греции. Человеку завязывали глаза и били по щеке. Он должен был угадать, сколькими пальцами его бьют. *«Щечка, щечка, сколько нас?»*⁴⁴⁶.

Принцип «смотреть», «прикасаюсь» позволит обнаружить «семейное сходство». Голоса Гёте и Толстого – самые представительные в романе. Немецкий писатель и великий граф русской литературы (γραφο, др.-греч. ὑράφω — «пишу») родились в один день, 28 августа. В «неотделанных и неоконченных» «Записках сумасшедшего» Л.Н.Толстого (1884) *«арзамасский и московский ужас»* героя как мгновение отчуждения от жизни связан с представлением «Фауста». *«И нынче же поехать в Фауста», «арзамасский ужас шевельнулся во мне»*.⁴⁴⁷ Дефинитивные признаки сформировали мир культуры. В романе одна ситуативная параллель способствует сближению писателей. На первых страницах появляется образ «кладоискателя» Гёте, автора баллады *«Es war ein König in Thule...»*: о подземных сокровищах, золотом кубке короля. *«Посмотрели на замшелое дно ручья. Сергею виделся блестящий там на дне, вычищенный кирпичом, медный тульский самовар»* (13–14). Предположение о родстве топонимов «Тула» и «Туле» является фантастичным (лат.Thule, др.-греч. Θούλη, Фула). Поэтому нет смысла вдаваться в произвольное этимологизирование из области сравнительного языкознания. В данном типе двуязычного каламбура разделяются означающее и означаемое. Одно слово

⁴⁴⁶ Петроний. Сатирикон / Античный роман // Пер. с лат. Б. И. Ярхо. М.: Худож. лит., 1969. С. 275. Рабу во время обряда отпущения на волю давали пощечину: «...у него еще щека горит», Там же, с. 255.

⁴⁴⁷ Толстой Л. Н. Записки сумасшедшего / Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. // Под ред. П. В. Булычев. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Изд. Центр «Тerra»-«Тетта», 1992. Т. 26. Произведения 1885–1889. С.471

близко к звучанию иноязычного слова, другое представляет собой его русский эквивалент, гетероним. Николев часто вводит отсылки к реалиям и подтекстам через каламбуры. Название романа дано по преобладающему месту действия. Герои не покидают его пределы (кроме упоминаний о предшествовавших событиях). При этом оно уводит за границы правдоподобия. Реальность делится на «там» и «здесь». Различные и зеркально противопоставленные друг другу пространственные пласты предполагают существование внутренней и внешней точек зрения. Переживание этой дихотомичной реальности выражается в подчеркнутом консонантизме («с» и «т») словесных знаков. Они обозначают предметы «оттуда» и «отсюда». Ассонас-аллитерация воссоздает эффект повторений (ту-ту). Звуковая оркестровка – гласный «у» и зубной согласный «т» – передает тревогу перед стремительностью движения. Эффект сильного звука определяет выразительный синтаксис. Указательное местоимение с предлогом – «по ту» – являет собой словесный жест. Он дает знать о чем-то присутствии в определенном месте. Предложение словно обременено подавляющей непреодолимостью. За актами героизма скрывается чувство тщетности. Тема и вариации слова «Туле» имеют ветвистую картину с неожиданными метаморфозами. Это греческое имя Фотула (Φωτούλα): женская форма от древнегреч. имени Фотинос (Φωτίνοσ): φωσ – свет, φωτεινός – светлый. Дар-тулой звали возлюбленную Натоса из одноименной поэмы Оссиана (dar-thula, dart-huile – женщина с красивыми глазами). Возникает фонетическая перекличка появляющихся рядом топонимов: Тула, славная самоварами, и Туле – царство северных саг, за которым простирается мрак необитаемого мира. Понятийная «развилка» дает начало деривации понятий. Они превращаются в исходную текстообразующую матрицу. Отражают и творят структуры реальности: «...за далеким бором таилась Тула, расплывчатая, так как в воздухе парило» (76). Тавтология творит пространство, правила сложных уподоблений рождают игру смыслами.

Подведем итог. Произведение искусства вызывает беспокоящую чужеродность, пока является «само по себе», в стилистически неопознанном виде. По замечанию А. Ригля, подобное чувство исчезнет («den störenden Charakter der Fremdartigkeit verliert»), если совершить таксономическую операцию. Необходимо соотнести текст с общим понятием стиля.⁴⁴⁸ Роман Николева представляет собой сатуру – так в римской литературе именовались произведения, в которых соединялись различные жанры, стили, метрические формы. При этом он доведен до высокой степени единства и внутренней согласованности. За всеми образами кроется античность.

Роман соединяет разнородные источники в единое целое. Он нуждается в контекстуализации. Контекст постоянно изменяется и напоминает реку Гераклита. В нем сливаются и становятся частью чего-либо системы, определения, идентичности. Но только изнутри культуры можно постичь его таксономическое упорядочивание, чтобы представить движение (разрушение) как исполненное высокого значения. Текучесть временных и пространственных ситуаций, взаимное наложение исторических времен отдают читателя на волю волн.

Для Егунова особенно важна мелосфера: звуковая картина мира, интонация, музыка речи. Она означала высшую форму оценки, как в античной культуре эпитет «золотой» (др.-греч. χρυσός). В понятие «музыка речи» входит большой спектр звуковых характеристик слова: эвфония, ритм, а также игра тембров, акцентуация, метр. В основе музыки лежит соразмерность, и она помогает оправдать страдания (страдать – любить). Музыка выстраивает отношения между явлениями. В XX веке через нее пройдет граница, разделившая мироздание. Дьявол придет не к Фаусту-ученому, а к Фаустусу-композитору.

⁴⁴⁸ Riegl A. Eine neue Kunstgeschichte / Riegl A. Gesammelte Aufsätze // Hrsg. K. M. Swoboda. – Augsburg-Wien: B. Filser, 1929. S.44

HERACLITUS RIVER:

«ON THE OTHER SIDE OF TULA» BY A. NICOLEV

The paper considers the novel of antiquity-scientist A. N. Egunov who was writing under *pseudonym* Nicolev. Egunov was a music-talented person. In his translations from ancient Greek language he kept the atmosphere of *rhythm-melodic inflexional features of the text*. The novel is particularly in the need of contextualization. The context is constantly changing, and reminds of the Heraclitus river. *The character of* chapter «connection» in the novel evokes an image of a river in reader's consciousness. As in simple improvisation they «flow» into each other obedient to inner rhythm. Only from culture's inside it's possible to perceive its taxonomical regulation to imagine the motion (destruction) as fulfillment of high quantity.

ИОСИФ БРОДСКИЙ – ЭССЕИСТ

Ключевые слова: *И.Бродский, эссе, «Меньше единицы», «Набережная Неисцелимых», «О скорби и разуме», мемуарные тексты, «Письмо Горацию», венецианские зарисовки*

Эссеистское наследие И.Бродского (книги эссе «Меньше единицы», «Набережная Неисцелимых», «О скорби и разуме» и др.) представляет собой сложный сплав глубинного анализа русской и мировой поэтической культуры, исторических и философских экскурсов, автобиографических сюжетов. По словам К.Соколова, *«обращение И.Бродского к жанру публицистики (эссе) продиктовано в первую очередь коммуникативной задачей выхода к читателю “чужого” культурного пространства»*.⁴⁴⁹ Причем «установление контакта с аудиторией», как правило, достигается благодаря обращению автора к личному духовному опыту.

Проза И.Бродского ярко свидетельствует о поиске автором новой формы разговора со своим читателем. Для И.Бродского позиция «автор-читатель» – это взаимотворческий акт (что подчеркивается в его многочисленных интервью С.Волкову, В.Полухиной.) Эссеистику Бродского характеризует соотнесенность многих размышлений, раздумий автора с настоящим моментом, с современностью. Отметим, что из шестидесяти, включенных в собрание сочинений И.Бродского в 2-х томах эссе, статей и заметок (2011), на русском языке написаны только семнадцать. Среди них два эссе о М.Цветаевой, «Путешествие в Стамбул», «С миром державным...», Нобелевская лекция и т.д.

⁴⁴⁹ Соколов К. И.Бродский и У.Оден: К проблеме усвоения английской поэтической традиции. Автореферат диссертации на соискание уч.ст. к.ф.н., Владимир, 2003.

В мемуарных текстах («Меньше единицы», «Полторы комнаты») И. Бродский с максимальной точностью описывает разные факты своей биографии, «оживляет» в памяти «пережитое и прочувствованное». В эссе «Полторы комнаты» на первый план выдвигаются воспоминания о детских впечатлениях и ощущениях от окружающего мира, советской действительности. Эссе автобиографического характера дают возможность также проследить этапы творческого пути писателя, выявить его поэтическую эволюцию в России. В эссе «Путеводитель по переименованному городу» ярко отразились ощущения И.Бродского от «нового» и «чужого» для него Санкт-Петербурга. Облик города с его прошлым и настоящим подается сквозь призму «души самого автора». Петербург у Бродского становится также средоточием противоречий русского исторического развития в «новое время».

Весь автобиографический комплекс эссе пронизан размышлениями писателя о непоправимой трансформации в психологии человека (в особенности творческой личности) в условиях тоталитаризма. За переживаниями биографического характера, деталями быта проглядываются концептуальные вопросы: как отстоять в условиях тотального контроля государства над всеми сторонами жизни общества достоинство человеческой личности, вполне конкретные идеалы гуманизма; что произойдет в этих условиях с искусством, которое, в конечном счете, призвано участвовать в сохранении общечеловеческого потенциала культуры.

Небольшое эссе-размышление «Послесловие к “Котловану” А.Платонова», как правило, в разных изданиях прозы И.Бродского публикуется наряду с его яркими эссеистскими работами о русской и мировой литературе. На фоне раздумий о психологическом воздействии произведения Платонова (Бродский считает «Котлован» произведением «*чрезвычайно мрачным*», оставляющим читателя «*в подавленном состоянии*» и т.д.), автор пытается определить место и роль «Котлована» в серии утопических произведений, говорит о своеобразном «*платоновском сюрреализме*», являющемся особой формой проявления

«философского бешенства, продуктом психологии тупика»⁴⁵⁰. Бродский, во многом, задается целью подготовить иностранного читателя к встрече с книгой, в которой главным, по его убеждению, является сам язык – языковое оформление идеи радикального переустройства мира... Автор пристально наблюдает, буквально «выслеживает», как ведет себя язык в условиях мировоззренческих экспериментов Платонова...

Эссеистика И.Бродского (в которой значительное место занимают эссе о поэтах и поэзии), – интереснейший, неотъемлемый пласт литературного творчества поэта, в первую очередь позволяющий выявить образ и психологию автора-повествователя, глубокого исследователя, прекрасного знатока мировой культуры. Эссе И.Бродского («Письмо Горацию», «Поклониться тени», «Муза плача», «Скорбь и разум», «Девяносто лет спустя» и др.) органично сочетают в себе элементы научной статьи, литературного очерка, философского трактата, психологического этюда. Некоторые эссе непосредственно примыкают к жанру литературного портрета («На стороне Кавафиса», «В тени Данте»). Особой сентиментальностью, эмоциональностью отличаются эссе, тяготеющие к поэзии, так называемые лирические эссе («Об одном стихотворении», «Шум прибоя»). Здесь ярко проявляются элементы, характерные для лирической поэзии: исповедальность и самоаналитические пассажи. В эссе находят отражение разные литературные формы – дневник, рассказ, исповедь, письмо, слово. На фоне исследуемых И.Бродским разнообразнейших литературных проблем в эссе, посвященных творчеству Ахматовой, Цветаевой, Кавафиса, Одена, Уолкотта и др., с особым постоянством звучат мотивы *«время», «язык», «смерть»*; здесь автор отстаивает и свои излюбленные мысли о поэзии как высшей степени развития литературы, говорит о диктате языка, как главной движущей силе поэтического творчества.

⁴⁵⁰ И. Бродский. Послесловие к «Котловану» А.Платонова // Власть стихий. СПб., 2012, с.210

Анализируя литературные стратегии античных авторов, Дж.Донна, К.Кавафиса, У.Одена, Р.Фроста, Э.Монтале и др., И.Бродский одновременно вскрывает свои собственные эстетические и мировоззренческие подходы. В эссе «Письмо Горацию» автор размышляет о месте и роли видных античных писателей (Горация, Вергилия, Овидия) в развитии мирового литературного процесса; пытается проанализировать поступки античных героев, обьяснить их выбор (царский, человеческий). Размышления Бродского об античной литературе не являются отвлеченными, далекими от современности: они важны и интересны широкому кругу читателей...

Английская метафизическая поэзия 17 века, также как и современная американская, привлекают И.Бродского превосходством разума над эмоциями, беспристрастной констатацией трагизма и алогизма бытия, неизбежным ироническим подтекстом в отношении к реальности, бо'льшим доверием языку – его природной (стихийной) сущности. В английской и американской поэзии автор выделяет метафизическую традицию, устремленную к исследованию первоначальной природы реальности; к трансцендентному, надэмпирическому уровню постижения сущности бытия и духовного мира. Тяга к «чужой традиции» и новые возможности, открываемые ею, органично сконцентрировались для И.Бродского в поэзии У.Х.Одена. В эссе «Поклониться тени» вырисовывается психологический портрет У.Одена: эссеист стремится наиболее полно выявить глубину внутреннего мира и переживаний автора, отразить во всей полноте своеобразие его личности. Эссе, вобравшее в себя элементы разных литературных форм (рассказа, исповеди, воспоминания, речи), ярко выявляет ценностные ориентиры самого И.Бродского в искусстве, культуре, жизни.

Венецианские зарисовки (эссе «Набережная Неисцелимых») отражают глубинные прозрения писателя, касающиеся мира, человека, отношений между ними, Бога.

JOSEPH BRODSKY – ESSAY WRITER

In the article the regularities of functioning of the artistic-publicistic genre of the essay in the work of Jo. Brodsky are studied. The essay of Brodsky of different years organically combine literary analysis with elements of figurative generalizations, intuitive discernments of the author, his artistic philosophy.

Յուլիա Խոջոյան

ԻՈՍԻՖ ԲՐՈՂՍԿԻՆ – ԱԿՆԱՐԿԱԳԻՐ

Հոդվածում հետազոտվում են Ի.Բրոդսկու ստեղծագործության մեջ էսսե գեղարվեստական-պուբլիցիստական ժանրի գործառույթի օրինաչափությունները: Ի.Բրոդսկու տարբեր տարիների ակնարկները ներդաշնակորեն համատեղում են գրական վերլուծությունը պատկերավոր ընդհանրացումների տարրերի հետ, հեղինակի ինտուիտիվ բացահայտումների, նրա գեղարվեստական փիլիսոփայության հետ:

**АРМЯНСКИЙ ВОПРОС В ТВОРЧЕСТВЕ
БОРИСА ЧИЧИБАБИНА**

Ключевые слова: Борис Чичибабин, «Первый Псалом Армении»
«Третий Псалом Армении» «Армения – Божья любовь»

*Борис давно понял своё предназначение
поэта и следовал ему до конца дней.*

Булат Окуджава

Совсем недавно, готовясь к выступлению на конференции, посвященной 100-летию геноцида, я случайно наткнулась на статью под заголовком «В сердце моем болит Армения». Увидев имя автора – Борис Чичибабин, сразу же вспомнила строки из стихотворения, когда-то запавшие в душу и навсегда оставшиеся в памяти также как и имя их автора:

Я всем гонимым брат,
в душе моей нирвана,
когда на Арарат
смотрю из Еревана,

когда из глубока
верблюжьим караваном
святые облака плывут
над Ереваном,

и, брэнное тесня
трагедией исхода,
мой мозг сечет резня
пятнадцатого года, < ... >

О рвение любви,
я вечный твой ребенок, –
Армения, плыви
в глазах моих влюбленных!

Устав от маеты,
в куточек закопайся, –
отверженная ты
сиротка Закавказья.

Но хоть судьба бродяг
не перестала влечь нас,
нигде на свете так
не чувствуется Вечность. <...>

(1985)⁴⁵¹

⁴⁵¹ Четвёртый Псалом Армении//<http://armeniatravel.ru/library/681-2015-01-21.html>

В статье читаю: «Сказать: “Армения – любовь моя” – слишком недостаточно, слишком мало для того, чтобы выразить всю исключительность и незаменимость этой любви, несказанную тайну связей и отношений с этой страной и ее народом моего сознания, моих чувств, моей жизни, моей души. Как у всех, как у каждого, у меня есть свои любимые люди, любимые книги, любимые города, есть с десяток любимых мест на земле, куда всегда влечет и тянет, куда хочется без конца возвращаться и где пожить с любимой было бы радостью и счастьем, – но это совсем не то, Армения – не одна из нескольких, пусть даже самых немногих, а просто одна, Армения – единственная на всю жизнь. Как родина, как судьба. И она не похожа на радость и на счастье. Может быть, кто знает, она и есть моя духовная родина, может быть, незапамятно давно, сотни и тысячи лет назад, в одном из своих рождений я был сыном этой земли и жил на ней, может быть, она назначена мне Богом для любви и муки, не знаю. В моем восприятии Армении, в моих чувствах к ней, в моем чувстве Армении есть что-то мистическое, религиозное, для чего нет слов в словарях».⁴⁵² И как бы в подтверждение этих слов был написан «Третий Псалом Армении»:

У самого неба, в краю, чей окраинный свет
любовь мою к миру священно венчает и множит,
есть памятник горю – и странный его силуэт
раздумье сулит и нигде повториться не может.

Подъем к нему долог, как приготовление души,
им шествуют тени, что были безвинно убиты,
в их тихой молитве умолкли ума мятежи
и чувством вины уничтожено чувство обиды.

Не в праздничном блеске и не в суете площадной
является взорам, забывшим про казни да войны,
тот памятник людям, убитым за то лишь одно,
что были армяне, – и этого было довольно.

⁴⁵²Интервью с поэтом / Вела К. Халатова // Республика Армения. 1991. 18 июня. С. 4.

Из братских молчаний и в скорби склоненных камней,
из огнища веры и реквиема Комитаса
он сложен народом в ком сердце рассудка умней,
чьи тонкие свечи в обугленном храме дымятся.

Есть памятник горю в излюбленной Богом стране,
где зреют гранаты и кроткие овцы пасутся, –
он дорог народу и тем он дороже втройне,
что многих святынь не дано ни узреть, ни коснуться.

Во славу гордыне я сроду стихов не писал,
для вещего слова мучений своих маловато, –
но сердце-то знает о том, как горька небесам
земная разлука Армении и Арарата.

О век мой подсудный, в лицо мое кровью плесни!
Зернистая тяжесть согнулась под злом стародавним,
и плачет над жертвами той беззабвенной резни
поющее пламя, колеблемое состраданьем.

Какая судьба, что не здесь я родился! А то б
и мне в этот час, ослепленному вестью печальной,
как древнему Ною, почудился новый потоп
и белые чайки над высью ковчегопричальной. (1983)⁴⁵³

Стихи эти принадлежат не очень известному, но замечательному поэту, как считал Булат Шалвович Окуджава – лучшему поэту России, Борису Чичибабину, которого относят к так называемым «шестидесятникам».

Родился Борис Алексеевич в украинском городке Кременчуг 9 января 1923. Воспитывался в семье офицера, а с 5-го по 10-й класс учился в Чугуевской 1-й школе. Здесь же он начал постоянно посещать литературный кружок, иногда публиковал свои стихи в школьной и даже городской газете под псевдонимом Борис-

⁴⁵³ <http://armeniatravel.ru/library/681-2015-01-21.html>

Рифмач.⁴⁵⁴ Окончив школу в Харьковской области, Борис Алексеевич в тот же год поступает на исторический факультет ХГУ, но вторая мировая война прерывает учебу, и Чичибабина мобилизуют в Закавказский военный округ на прохождение воинской службы. Демобилизовавшись в 1945, поэт поступает на филфак ХГУ, хотя спустя всего несколько месяцев, в июне 1946 он был арестован и отправлен на Лубянку в Москву, а оттуда (через Лефортовскую тюрьму) в Вятлаг, где и был осуждён «за антисоветскую агитацию» на 5 лет лагерей общего режима. Считается, что причиной ареста послужили сатирические стихи «Мать моя посадница». Вот небольшой отрывок:

Ты не спи, земляк, не спи,
разберись, чем пичкают.
И стихи твои, и спирт -
пополам с водичкою.
Хватит пальцем колупать
в ухе или в заднице!
Подымайся, голытьба,
мать моя посадница!

Не впервой нам выручать
нашу землю отчую.
Паразитов сгоряча
досыта попотчует:
бюрократ и офицер,
спекулянтка-жадница -
всех их купно на прицел,
мать моя посадница!

Пропечи страну дотла,
песня-поножовщина,
чтоб на землю не пришла
новая ежовщина!
Гой ты, мачеха-Москва,
всех обид рассадница:
головой об асфальт,
мать моя посадница!

А расправимся с жульем,
как нам сердцем велено,
то-то ладно заживем
по заветам Ленина!
Я б и жизнь свою отдал
в честь такого праздника,
только будет ли когда,
мать моя посадница?!

⁴⁵⁴По паспорту - Полушин (фамилия отчима). Псевдоним взят в честь двоюродного деда по матери, академика Алексея Евгеньевича Чичибабина, выдающегося учёного-химика, одного из первых советских «невозвращенцев». Чичибабин - автор 9 поэтических сборников. Последний сборник «В стихах и прозе» (Харьков, 1995), подготовленный самим поэтом, был издан посмертно. В 1998 г. в Харькове вышла книга, посвященная памяти поэта - «Борис Чичибабин в статьях и воспоминаниях».

Уже будучи в тюрьме Чичибабин напишет свои лучшие стихи «Красные помидоры»:

Кончусь, останусь жив ли, – чем зарастет провал? В Игорево Путивле выгорела трава. Школьные коридоры – тихие, не звенят... Красные помидоры кушайте без меня.	Как я дожил до прозы с горькою головой? Вечером на допросы водит меня конвой. Лестницы, коридоры, хитрые письма... Красные помидоры кушайте без меня. (1946)
--	---

Освобожденный в 1951 г., занимался случайными подработками, пока в 1953 не окончил бухгалтерские курсы и вплоть до 1962 работал бухгалтером. В этот период он начинает активную литературную деятельность и уже в 50-е годы намечаются основные темы поэзии Чичибабина. Во-первых, это гражданская лирика, «новый Радищев – гнев и печаль» которого вызывают «государственные хамы». Например, стихотворение «Клянусь на знамени весёлом».

Другая тема этого периода, овладевшая душой поэта, – тема сочувствия угнетённым народам советского государства: крымские татары, евреи, прибалты («Крымские прогулки», «Еврейскому народу»). Эти мотивы сочетаются у Чичибабина с любовью к России и русскому языку, преклонением перед Пушкиным и Толстым, а также с сыновней любовью к родной земле:

<...> У меня – такой уклон: я на юге – россиянин, а под северным сияньем сразу делаюсь хохлом.	Но в отлучке или дома, слышь, поют издалека для меня, для дурака трубы, звезды и солома на родном языке <...> (1951)
---	--

В 1963 г. одновременно в Москве и в Харькове выходят сборники его стихотворений. В них, как и в вышедших затем в Харькове до 1968 г. двух сборниках, отсутствуют главные его стихи, кроме того, многие изуродованы цензурой. С 1964 руководил литературной

студией, которая по идеологическим соображениям была закрыта⁴⁵⁵ в тот год, когда его (какая ирония судьбы!) приняли в Союз Писателей СССР (1966).

Мир вокруг Чичибабина «чернеет»: ко всем профессиональным проблемам добавляются неурядицы семейные, которые довели поэта до депрессии. Свидетельством этому являются стихотворения «Сними с меня усталость, мать смерть», «Уходит в ночь мой траурный трамвай». Чичибабин снова был вынужден устраиваться на конторскую работу и с 1966 по 1989 гг. он проработал в Харьковском трамвайно-троллейбусном управлении в должности экономиста-товароведа.

Спасение приходит со знакомством с влюбленной в его поэзию – Лилией Карась, с которой вскоре он соединяет свою судьбу. Она стала не только его женой, но и неизменной Музой его баллад, од, элегий и великолепных сонетов («Сонеты к Лиле»), наметивших новые темы в его творчестве – любовь, природа, книги. В мировоззрении и творчестве Чичибабина наступает перелом, ознаменованный, с одной стороны, обретенным личным счастьем, подарившим поэту новый творческий подъем и незабываемые многочисленные поездки практически по всем республикам огромной Страны Советов (Прибалтика, Крым, Кавказ, Россия, Закавказье – но об этом несколько ниже). С другой стороны, глубокое разочарование в юношеских идеалах. Пережив духовный кризис, Чичибабин решает писать так, как ему диктует совесть, не считаясь с идеологией времени и сознательно оставляя всякую надежду быть опубликованным при жизни.

Когда же в 1972 г. вышел самиздатский сборник его стихотворений, то Чичибабин был исключен из СП СССР. Это закрыло ему дорогу на поэтический Олимп почти на пятнадцать лет, вплоть до перестройки с ее гласностью, когда за книгу «Колокол» поэт был в 1990 г. удостоен Государственной премии СССР, а еще через три года Литературно-общественное движение

⁴⁵⁵ По официальной версии — за занятия, посвященные Цветаевой и Пастернаку.

«Апрель» наградило Чичибабина премией имени А.Д.Сахарова «За гражданское мужество писателя».

Именно об этом периоде пишет Феликс Рахлин: *«С писательским "профессионализмом" в худшем, негативном смысле этого слова было покончено: Нехорошо быть профессионалом:/ стихи живут, как небо и листва./ Что мастера? – Они довольны малым./ А мне, как ветру, мало мастерства.*

*Это написано, очевидно, вскоре после расправы. Истинные друзья, конечно же, не отступились от опального поэта».*⁴⁵⁶

Чичибабину трудно было смириться с распадом Советского Союза, так как ему были «думами близки» и «Россия с Украиной», и «прибалтийской тройцы земля», и «Армения – Божья любовь». Продолжая жить в родном Харькове, он не мог себя представить «русскоязычным» на Украине, посторонним, чуть ли не иностранцем – в Москве. Именно тогда он и пишет свой знаменитый «Плач по утраченной родине».⁴⁵⁷

Судьбе не крикнешь: "Чур-чур,
не мне держать ответ!"
Что было родиной вчера,
того сегодня нет.

но о другой, столетней,
чей звон в душе снежист,
всегда грядущей, за кого
мы отдавали жизнь,

Я плачу в мире не о той,
которую не зря
назвали, споря с немой,
империю зла,

С мороза душу в адский жар
впихнули гольшом:
я с родины не уезжал –
за что же ее лишен? <...> (1992)

Невозможно не заметить, что поэзия Чичибабина, в которой полностью переплелись любовная, философская и гражданская лирика, отражает не только и не столько трагический путь общества, но и несет отпечаток внутренней свободы и нравственных изысканий, человеческой ответственности перед Богом. Это поэт высочайшей стиховой культуры, вобравшей лучшие традиции русской поэзии.

⁴⁵⁶ http://samlib.ru/r/rahlin_f_d/boris.shtml. Далее в статье все ссылки на Рахлина смотрите на этом сайте.

⁴⁵⁷первая публикация: Литературная газета. 1992. 22 апр.

Я родом оттуда, где серп опирался на молот,
а разум на чудо, а вождь на бездумие стай,
где старых и малых по селам выкашивал голод,
где стала евангельем «Как закалялася сталь», <...>
где жизнь обрывалась, чудовищной верой исполняясь,
где, нежно прижавшись, прошли нищета и любовь,
где пела Орлова и Чкалов летел через полюс,
а в чертовых ямах никто не считал черепов, <...>
Тот крест, что несу, еще годы с горба не свалили,
еще с поля брани в пустыню добра не ушел.
Как поздно я к вам прихожу со стихами своими!
Как поздно я к Богу пришел с покаянной душой! (1992)

Умер поэт 15 января 1994 г. в Харькове, где сейчас в центре города, названной в его честь, сооружена мемориальная доска со скульптурным портретом.⁴⁵⁸

Поэт много ездил по стране и свои впечатления оставил не только в замечательных стихах, но и в многочисленных статьях, очерках, письмах, воспоминаниях о Таллинне, Риге, Литве, Армении... По свидетельству Рахлина: *«При всем, однако, патриотическом пыле, поэт в своих стихах об Украине ли, прибалтийских ли республиках, или Крыме, или Армении никогда не упускал момента выказать свое сочувствие тамошним национальным освободительным движениям».*

О, злые скрижали,
чей облик от крови румян!
Всегда обижали
и вновь обижают армян.
Звериные страсти
И пена вражды на губах.
Безглавые власти
на смерть обрекли Карабах...
От пролитой крови
земля порыжела на треть.

Армянам не внове,
да как нам в глаза им смотреть?
С молитвой о чуде
чего мы все ждём, отстранясь?
Ужель мы не люди,
и это возможно при нас?
Там души живые,
Там лютые ада круги...
Спаси их, Россия,
и благом искупишь грехи.
(Конец 80-х)459

⁴⁵⁸ <http://chichibabin.narod.ru/v037.htm>

⁴⁵⁹ Звезда. № 1. 1991.

В одном из своих интервью Чичибабин вспоминал: «Как я встретился с Арменией? Впервые в жизни я увидел ее из окна железнодорожного вагона. Накануне проезжал по Грузии, по ее Черноморскому побережью, где все цвело и сияло под ярким и добрым солнцем, с одной стороны – море, с другой – освеженная этим морем богатая, изобильно-плодоносная, ликующе-красивая земля с роскошной природой, с пышной зеленью, с чинарами, магнолиями, пальмами, с апельсинами и лимонами. И так было до самых сумерек, до полной темноты. Сон застал меня в естественной уверенности и завтра увидеть, если не то же, то что-нибудь близкое, похожее, такое же блистание и цветение под тем же праздничным солнышком, такую же лазурь и зелень, щедрость и красоту, – ведь не могло же быть иначе, ведь это же совсем рядышком, в том же Закавказье. Но, проснувшись утром, я увидел в окне землю совсем другую, непредвиденную, почти голую, почти пустынную, библейскую. Богом избранную и отмеченную, в скудных и сухих травах, в бедных кустиках, всю заваленную камнями, и где-то вдали невысокие, невеличественные, ненарядные горы. Земля, по которой мы ехали, была материализовавшейся, воплотившейся, зримой трагедией проживающего на ней и возделывающего ее народа, и я, прежде чем вспомнил все, что я знал об истории Армении, прежде чем вспомнил и осознал, воочию увидел, ошутимо как удар, почувствовал эту трагедию, и сразу узнал, как узнают свое, родное, заветное, и принял в сжавшееся и защемившее сердце.

Вот так это было со мной и осталось на всю жизнь. Конечно, и до этой первой «материальной» встречи на армянской земле я что-то знал об Армении. Я даже и встречался с ней, только не на ее территории, а в других местах. Во многих городах нашей страны есть армянские церкви, и я любовался их святой и светлой прелестью и во Львове, и везде, где доводилось бывать. Но самые памятные встречи с Арменией – до Армении – были в Крыму, где даже природа, земля, воздух чем-то приближаются к армянским: в Феодосии Айвазовского, – там я, наверное, в первый раз и увидел знаменитые хачкары, – в Ялте, где уже в начале нашего века была

выстроена великолепная армянская церковь <...> Я знал, что еще до расцвета Эллады и Рима и потом наравне с ними и пережив их, Армения была великим, обширным и могучим государством, что она стала первой страной в мировой истории, утвердившей христианство как государственную религию. Я знал о великой и древней армянской культуре, о великой армянской духовности, о том, что Армения – страна святых и героев, страна великих просветителей, зодчих, историков, поэтов <...> Я знал о ледяющей крови трагедии армянского геноцида, когда десятки миллионов армян были физически, мученически убиты, истреблены, уничтожены, а тысячи и миллионы изгнаны с родной земли и рассеяны по всему миру. Перед самой поездкой в Армению мы с женой перечитали путевые заметки о ней мудрого и прекрасного Василия Гроссмана и Андрея Битова. Но одно дело – читать, знать, помнить, и совсем другое дело – увидеть воочию, хотя бы даже так, в первый раз, из окна вагона. Не нужно было ничего знать, ничего помнить: все сказала сама земля, пустынная, горькая, вся в камнях (как после землетрясения, как после погрома), требующая неслыханных трудов и подвигов. Сама земля была образом и подобием своей истории, судьбы народа. И это чувство и сейчас во мне.»⁴⁶⁰

И Чичибабин пишет свой **«Первый Псалом Армении»**:

Ну что тебе Грузия? Хмель да кураж,
приманка для бардов опальных
да весь в кожуре апельсиновый пляж
с луной в обезьяновых пальмах.

Я мог бы, пожалуй, довериться здесь
плетучим абхазским повозкам,
но жирность природы, но жителей спесь...
А ну их к монахам афонским!..
А сбоку Армения – божья любовь,
в горах сораспята с Богом,

⁴⁶⁰ Интервью с поэтом / Вела К. Халатова // Республика Армения. 1991. 18 июня. С. 4.

где боль Его плещет в травинке любой,
где малое помнит о многом. <...>

Не быть мне от времени навеселе,
и родина мне не защита –
я верен по гроб камнегрудой земле
орешника и геноцида

Он вспоминает, как его, прибывшего из России, «...ошеломило в Армении то, что в ней не оказалось “мертвых”, музейных, охраняемых, почитаемых, но недействующих, неживых храмов: у нас в то время их были сотни. Любой храм в Армении постройки XIV, XII, X веков, обожженный, полуразрушенный, но чудом уцелевший, – действующий, живой. В него каждый может войти, поставить зажженную свечку, помолиться. Это совершенно удивительно, непривычно, небывало, – и, конечно, прекрасно. И прекрасно, что в любви армян к своей истории, к своей культуре нет, по-моему, никакой замкнутости, отгороженности, тем более заносчивости и надменности. У меня сложилось впечатление, что они молчаливо говорят всему миру: “Узнайте нас, полюбите нас”, – что они тоскуют по этой любви и щедро делятся с миром всем, чем богаты сами. <...> А открывать миру, дарить миру Армении есть что. Из Еревана в хорошую погоду виден Арарат, куда, согласно Библии, причалил после всемирного потопа Ноев ковчег. Но и во многих других местах Армении есть что-то священное, светлое, ветхозаветное, евангелическое. Нигде в мире нет второго Севана, <...> с великолепным монастырским храмом<...> Нигде в мире нет второго Гарни, второго Эчмиадзина, второго Гегарда. И никогда не пил я такой вкусной и свежей воды, как из ереванских фонтанов...» Именно архитектура страны Наири воодушевила поэта на создание **«Второго Псалома Армении»**:

Армения, – руша камения с гор
знаменем скорбных начал, –
прости мне, что я о тебе до сих пор
еще ничего не сказал.

Я в жизни и в муке твой путь
повторю, –
и так ли вина уж тяжка, что я не
привел к твоему алтарю
ни агнушка, ни петушка? <...>

Армения, горе твое от ума,
ты – боли еврейской двойник, –
я сдуну с тебя облака и туман,
я пил из фонтанов твоих.

Ты храмы рубила в горах без дорог
и, радуясь вышним дарам,
соседям лихим не в укор, а в урок
воздвигла Матенадаран.

Я был на Севане, я видел Гарни,
я ставил в Гегарде свечу, –
Армения, Бог твою душу храни,
я быть твоим сыном хочу.

До речи ли тут, о, веков череда?
Ты кровью небес не дразни,
но дай мне заплакать, чтоб мир
зарыдал
о мраке турецкой резни.

Меж воронов черных я счастлив,
что бел, что мучусь юдолью
земной,
что лучшее слово мое о тебе
еще остается за мной. (1982)

Поэт, всю жизнь ратовавший за справедливость, не мог не откликнуться на беду соседа, друга, постигшего его в 90-е годы. *«Душа моя болит за Армению и за ее народ, в сердце моем болит Армения, земля-трагедия, земля-мученица, пережившая недавнее землетрясение и кровавые бакинские погромы, отлученная дьявольской волей не только от священного Арарата, но и от родного Карабаха. Всей моей болью, печалью, любовью, душой – я с вами, мои армянские сестры и братья, с тобой, Армения. Во всех трудах, испытаниях, странствиях, бедах мы вместе, – и да поможет нам Бог, и да будет воля Его, а не наша!»*⁴⁶¹

В заключение мы вынуждены опять обратиться к словам Чичибабина, который в одном из своих писем признавался: *«Самым большим, еще как следует не переваренным, не отраженным в стихах открытием – потрясением последних лет нашей жизни остается Армения. Когда мы встретимся, я буду говорить о ней неостановимо. Хоть именно о ней лучше всего молчать, но молчать вместе, разделено. Вы должны обязательно побывать там. Каждый поэт, каждый духовный человек должен, в конце концов, хотя бы*

⁴⁶¹ Там же.

*раз в жизни увидеть эту единственную, святую, прекрасную, трагическую землю».*⁴⁶² Складывается ощущение, что обращается он ко всему русскому народу.

Нельзя не согласиться со словами Льва Анненского на одном из чичибабинских чтений: «*Он распял себя на Армении*».⁴⁶³

Christin Bejanyan

ARMENIAN ISSUE IN BORIS CHICHIBABIN'S CREATIVE WORK

The article studies the creative work of a Russian poet Boris Chichibabin (1923-1994), his poems, articles, letters and interviews connected to the theme of the Armenian Genocide. The poet dedicated some articles and poems to the Armenian tragedy and among them four psalms to Armenia which can be considered as masterpieces of the author. We can state that the creative work of Boris Chichibabin is worth being examined more thoroughly and they deserve finding their readers.

Քրիստինա Բեյանյան

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՐՑԸ ԲՈՐԻՍ ՉԻՉԻԲԱԲԻՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Սույն հոդվածը նվիրված է ռուս բանաստեղծ Բորիս Չիչիբաբինի (1923-1994) ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Քննության են առնված, մասնավորապես, Հայոց ցեղասպանությանը նվիրված բանաստեղծությունները, հոդվածները, նամակները և հարցազրույցները: Բանաստեղծի՝ տվյալ թեմային նվիրված գործերի թվում են չորս Սաղմոսներ, որոնք հեղինակի գլուխգործոցներից են: Հոդվածի հեղինակը եզրակացնում է, որ Բորիս Չիչիբաբինի ստեղծագործություններն արժանի են առավել մանրակրկիտ ուսումնասիրության:

⁴⁶² Источник: <http://www.nashasreda.ru>

⁴⁶³<http://www.geocities.com/SiliconValley/4561/chichibabin/readings/anninsky.html>

СИМВОЛИКА И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА З.Н.ГИППИУС «РОМАН-ЦАРЕВИЧ»

Ключевые слова: Зинаида Гиппиус, «Роман-царевич», канонический реалистический роман, сказочная символика, фольклорные элементы, символ

Роман З.Гиппиус «Роман-царевич» был написан в 1913 году, когда произошли знаменательные события, повлиявшие не только на исторический ход событий, но и на настроения русских символистов: «С 1900-х по 1910-х гг. наступает период “кризиса” символизма, завершающийся приходом в литературу постсимволистских группировок». ⁴⁶⁴ Появление новых течений было обусловлено происходящими на тот момент историческими событиями. С 1905 по 1907 гг. народные волнения и восстания рабочих пошатнули веру многих писателей-символистов в самодержавие. В числе этих писателей была и Гиппиус, которая в своем дневнике впоследствии напишет: «Дима отрицал ее (идею самодержавия – А.Л.) – не обосновывая. Пользуясь его чувством – я пошла дальше. И вместе мы поняли, что сама идея личности и теократии в нашем понимании – ее отрицают». ⁴⁶⁵

В своем романе «Роман-царевич» З.Гиппиус передает настроение, царившее в среде разочаровавшихся в самодержавии писателей-символистов. Вся надежда на спасение России была ими возложена на русский народ, которому нужен был истинный предводитель.

В произведении рассказывается о Романе Сменцеве, который, по замыслу автора, должен был стать вождем русской революции,

⁴⁶⁴ Минц З. Об эволюции русского символизма.

<http://www.ruthenia.ru/mints/papers/evoliucija.html>

⁴⁶⁵ Гиппиус З. Дневники, воспоминания. О бывшем (1899- 1914):

<http://gippius.com/doc/memory/o-byvshe.html>

точнее – народного всеединства и борьбы. Как пишет литературовед Александр Лавров, супруги Мережковские вновь обратились к идее спасения России через народное всеединство, но уже с целью духовного его просвещения: *«В модифицированном виде воскресла идея “хождения в народ” – но уже не с целью социального просвещения, а ради совместного приближения к духовной истине. В июне 1902 года Мережковские совершили дальнейшее путешествие в российскую глухомань – в керженские леса Нижегородской губернии к озеру Светлояр, скрывающему, по народной легенде, невидый древний град Китеж, где ежегодно собирались паломники, в том числе староверы и сектанты»*.⁴⁶⁶

По жанровой принадлежности роман З.Гиппиус «Роман-царевич» относится к каноническому реалистическому роману. Однако в романе присутствуют **сказочная символика и фольклорные элементы**. Это – канонический роман, поскольку отражает социальную действительность, герой описан согласно своей социальной принадлежности и является типичным героем реалистического романа. Однако множество параллельных сюжетообразующих сказочных мотивов в романе дает основание определять его жанр и как сказку. В процессе выявления сказочных элементов в романе мы обратились к роману Достоевского «Бесы», из которого З.Гиппиус заимствовала основные идеи своего романа, за что многие ее современники упрекали ее в подражании. А.Закржевский пишет: *«Я думаю, без Достоевского Гиппиус не была возможна; это красота, это жизнь Достоевского, это его сложность в ней, и она без него, пожалуй, и непонятна!...»*.⁴⁶⁷

В первой же главе романа «Роман-царевич» появляется некий центральный герой. Это – Роман Сменцев: *«Они едва знакомы. Но*

⁴⁶⁶ Гиппиус З. Стихотворения. СПб, 1999 (вст. статья и примечания А.В. Лаврова). С.25

⁴⁶⁷ Гиппиус З.Н..Pro et contra/ Сост., вступ. Статья, коммент. А.Н. Николюкина. РХГА, 2008. С. 458

*такой странный человек...».*⁴⁶⁸ Одна из героинь романа – Юлитта Николаевна – на протяжении всего романа не может объяснить то странное чувство отчужденности, которое заставляет ее не доверять Сменцеву. Внешность героя богатырская, по замыслу автора он должен быть выходцем из народа, поэтому его отождествляют с любимым фольклорным героем – Иваном царевичем. « – Ну да, это потому, что он такой широкий, крепкий, плечи точно четырехугольные. Но он высокий, это при высоком росте красиво. А лицо у него совсем юное». ⁴⁶⁹ На первый взгляд, это – положительный герой, наделенный всеми качествами сказочного героя волшебных сказок, однако кривая улыбка выдает его лживость: «Влияние большое имеет, а не разговорчив. Лицо -- кривое. -- Кривое? -- Да, неровное какое-то. Улыбается – вкось, брови нарисованные, одна выше другой. Не то красив, иные просто красавцем его считают, не то – не знаю, как будто и противен». ⁴⁷⁰ Согласно классификации функций героев волшебной сказки Проппом в работе «Морфология волшебной сказки», герой выводится после некой беды: «Сказка обычно начинается с некоторой исходной ситуации. Перечисляются члены семьи, или будущий герой просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения». ⁴⁷¹ После введения героя в сказку должна обязательно приключиться какая-то беда – центральное событие в сказке, откуда и начинается странствие героя. «Сказка дальше дает внезапное наступление беды. В связи с этим начальная ситуация дает описание особого, иногда подчеркнутого благополучия». ⁴⁷² В сказке, после того, как с героем приключилась беда, сразу же появляется его антагонист – враг. «В сказку теперь вступает новое лицо, которое может быть названо антагонистом героя (вредителем). Его роль – нарушить покой

⁴⁶⁸ Роман-царевич. История одного начинания:
http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0250.shtml

⁴⁶⁹ Там же.

⁴⁷⁰ Там же.

⁴⁷¹ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М. 2011. С.25

⁴⁷² Там же. С.26

*счастливого семейства, вызвать какую-либо беду, нанести вред, ущерб. Противником героя может быть и змий, и черт, и разбойники, и ведьма, и мачеха».*⁴⁷³

Как было сказано выше, в Романах Сменцеве все остальные герои романа видели двойность: Для определения заданной Гиппиус дилеммы, следует отметить еще одну функцию антагониста или вредителя в волшебной сказке: *«Прежде всего антагонист или вредитель принимает чужой облик».*⁴⁷⁴ В лице Романа Сменцева также представлены одновременно герой и лжегерой. Аналогичная ситуация представлена в романе Достоевского «Бесы» в лице Николая Ставрогина. Откуда же берет начало данный символ двойственного бытия одного героя? Ведь должен же быть в культуре первоначальный символ двойственности. Как известно, символ берет свое начало от мифа. В XX веке наблюдалась тенденция обращения многих писателей к мифу – богатому источнику создания новых сюжетов. Природа мифа двойственна, она имеет место быть, когда наличествует семантическая оппозиция, и это связано с возникновением космоса из хаоса. Но тот же космос, который возник из хаоса, носит в себе признаки хаотичности. Отсюда и возникали герои, как представители космоса, и антигерои – хаоса.

В романе Достоевского «Бесы» воплотились две стороны бытия, т.е. космическое и хаотическое. В одном человеке – две ипостаси. Ставрогин – и добро, и зло. Для Достоевского появление двойников Ставрогина в лице Петра Верховенского, Лямшина и других – это и есть разрушение космоса хаосом. *«Тогда было время особенное; наступило что-то новое, очень уж непохожее на прежнюю тишину, и что-то очень уж странное, но везде ощущаемое, даже в Скворешниках».*⁴⁷⁵ С появлением Ставрогина вся эта сумятица начинается и лишь с его самоубийством все прекращается и

⁴⁷³ Там же. С.27

⁴⁷⁴ Там же. С.28

⁴⁷⁵ Достоевский Ф.М. Бесы. http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0080.shtml

возвращается на круги своя. Для понимания образа Ставрогина, автор вводит в произведение его двойника, его зеркальное отображение – циничного и не останавливающегося ни перед чем Петра Верховенского. В случае со Сменцевым – это его кривая улыбка, которая выдает его реальную сущность. В романе «Бесы» Петра Верховенского дважды (Ставрогин и Кириллов) называют обезьяной: «– Я на обезьяну мою смеюсь, -- пояснил он тотчас же» и «– Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить».⁴⁷⁶ Гиппиус описывает внешность Романа-царевич устами других героев: «Беспокойное лицо. Красивое? Некрасивое? Не в том дело: беспокойное. Изогнутые, длинные, будто нарисованные брови; плотные усы, небольшие, похожие на кусочки черной ваты; притом и брови, и глаза, и все в этом лице – чуть-чуть криво. Усмехался он тоже немного вбок. Вот эта кривизна, должно быть, и беспокоила».⁴⁷⁷

Согласно функциям героев волшебной сказки, антагонист или вредитель выдают себя за других. В случае со Ставрогиным его настоящая суть раскрывается через его двойника – Верховенского, а у Сменцева – через его улыбку.

Далее, по Проппу, в сказке появляется волшебный помощник. В романе Гиппиус – это юноша с необычным именем Флоризель. Это странное имя встречается в мировой классике у двух авторов – у Шекспира в поздней пьесе «Зимняя сказка» (1623) и рассказах из книги «Новые арабские ночи» Стивенсона. В обоих текстах Флоризель – положительный, благородный герой. В романе Гиппиус «Роман-царевич» Флоризель – второстепенный герой, который в конце романа окажется настоящим героем, хотя не подозревает о своем геройском призвании и довольно продолжительное время является верным помощником лжегероя. В волшебной сказке истинный герой становится жертвой лжегероя. Как только

⁴⁷⁶ Там же.

⁴⁷⁷ Роман-царевич. История одного начинания.

http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0250.shtml

антагонист принимает обличие героя, жертва поддается соблазну и служит ему. *«Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу. Герой соглашается на все уговоры антагониста».*⁴⁷⁸

Но не только Флорентий (Флоризель) является жертвой обмана антагониста. Жертвой является и Юлитта (Литта). При первой же встрече с Флорентием она признала в нем брата, не видя в нем ничего странного: *«Какое родное в нем, близкое, детское, братское. Тонкий мальчик он, прозрачные волосы мягко завиваются, глядят открыто светло-карие глаза».*⁴⁷⁹ Однако *«антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб. Эта функция чрезвычайно важна, так как ею собственно создается движение сказки».*⁴⁸⁰ Роман Сменцев, как типичный злодей, умеет привлекать и уговаривать. Литта была посредником между ним и одним из героев. Воспользовавшись безвыходной ситуацией для Литты, он убеждает ее выйти за него замуж. То же делает и злодей или вредитель в волшебной сказке: *«Он выманивает свою жертву. Обычно эта форма является следствием обманного договора».*⁴⁸¹ Единственное, чего хотел Сменцев – это порабощение всех, ибо, как настоящий злодей, он не знал ни любви, ни каких либо иных чувств: *«Никогда Сменцев не был рабом своих собственных планов и расчетов, – в подробностях, конечно. Планы у него были гибки и лишены механичности. Требовал точности, механичности исполнения – от других; но без этого нельзя: исполняющий должен быть послушен».*⁴⁸² Из другого отрывка из романа можно сделать вывод, что Роман Сменцев не был настоящим Иваном царевичем, он хотел не равенства, а раболепия: *«Впрочем, все двойственно, все: как без*

⁴⁷⁸ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 2011. С.29

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 2011. С.29

⁴⁸¹ Там же. С. 31

⁴⁸² Роман-царевич. История одного начинания

http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0250.shtml

*власти добиться доверия? Он, по совести, верил только доверию рабов».*⁴⁸³

Истинный герой должен отправиться в путь и найти средство для освобождения и обличения злодея – лжегероя или псевдогероя. Флорентий постепенно осознает, что его кумир и друг вовсе не тот, за кого себя выдает, и настает момент, когда он должен пойти на решительный шаг и спасти народ. В отличие от Ставрогина, насквозь пропитанного хаосом, Флорентий, как и сказочный герой, спасет мир и разрушит чары злодея. *«Не он. Призрак, мара... Не бойтесь,-- прибавил он, слабо и странно улыбнувшись,-- я никого призраку не выдам. Ни себя, ни вас, ни их всех... И дела настоящего ему не предам».*⁴⁸⁴ Это слова Флорентия, который уже понял, с кем имеет дело, и в своей речи использует мифическое имя Мара, в славянской мифологии (Мара, Моруха или Мора) – злой дух, воплощение смерти. Таким образом, Флорентий идентифицирует Сменцева со злым духом, т.е. с чертом или злым началом мира.

В романе есть прямая отсылка через символ к одному из известных персонажей русских волшебных сказок – к народному герою Ивану. Многоликость этого персонажа позволила Гиппиус зашифровать свой основной замысел именно в этом образе. В тексте романа, отсылающего к волшебной сказке, можно выделить несколько функций, характерных для волшебных сказок: *«В распоряжение героя попадает волшебное средство».*⁴⁸⁵ В волшебной сказке есть период, когда злодею удается на короткое время захватить власть и править вместо настоящего героя: *«Ложный герой или антагонист изобличается».*⁴⁸⁶ Однако Флорентию предоставляется отличная возможность справиться с злодеем, это – чистка ружья, при которой ружье по какой-то роковой случайности стреляет и ранит Сменцева. Читатель понимает, что это – не

⁴⁸³ Там же.

⁴⁸⁴ Там же

⁴⁸⁵ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 2011. С.39

⁴⁸⁶ Там же. С. 53

случайность, об этом знают и Литта, Роман Сменцев и сам Флорентий. Наконец, по логике волшебной сказки, следует наказание злодея: *«враг наказывается: он расстреливается, изгоняется, привязывается к хвосту лошади, кончает жизнь самоубийством и пр.»*.⁴⁸⁷

Роман заканчивается оптимистично, поскольку умер «провокаатор», как его называет один из героев, а идейная борьба продолжается, и такие как Флорентий и Литта ради блага народа пойдут до конца, ибо веруют в Христа, истинного царевича. Идея З.Гиппиус в том, что злой дух в облике Сменцева не сможет стать настоящим Иваном царевичем, лишь Христос в облике такого родного для русского народа фольклорного героя, сможет за собой повести русский народ. В конце романа автор устами одного из героев раскрывает тайну смерти псевдоцаревича: *«Я бы прямо говорил,-- и буду! -- что вот такой Роман -- самозванец, что не может, не смеет единый человек властвовать над многими, другими людьми, что покорность, и веру, и ту любовь, какой он добивался, можно только Богу отдавать... И что умер самозванец, убит, и так должно, так нужно...В этом же и работа наша. Роман на чужое место, на чужое имя посягнул -- его суди Бог. А они -- поверь -- не его они любят, и даже не Ивана-царевича сказочного, а того, настоящего Царевича, сына Царя Единого, которого и мы с тобой любим... И ты. Спасибо, родная. Христос с тобой»*.⁴⁸⁸

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод о том, что до последнего высказывания о Христе, читателю может быть не совсем понятен текст, включающий множество других текстов. Роман построен соответственно логике волшебной сказки, т.е. на каждом уровне развития и трансформации образа Ивана царевича возникают различные комбинации кодов, в одном случае – это фольклорный герой, в другом – мифологический, в третьем –

⁴⁸⁷ Там же. С.54

⁴⁸⁸ Роман-царевич. История одного начинания:
http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0250.shtml

христианский или религиозный. Символ, как писал Юрий Лотман, носит в себе память культуры, поэтому символ нельзя рассматривать с одной точки зрения, его необходимо рассматривать в системе, чтобы прийти к «идиолекту» отправителя эстетического сообщения.

Anahit Lalayan

**THE SYMBOLISM AND THE GENRE ORIGINALITY OF THE NOVEL
"ROMAN-TSAREVITCH." BY Z.N. HIPPIUS.**

The article examines the novel "Roman-tsarevitch" by Z. Hippius. The study reveals the transformations of the canonical realistic novel with the help of fairy-tale plot-motives. Fairy symbols modify the text of the novel. Besides fairy-tale symbolism, the novel manifests hidden folk, mythological and religious texts as well.

Անահիտ Լալայան

**ԶԻՆԱԻՂԱ ԳԻՂԻՌԻՍԻ «ՌՈՄԱՆ-ՑԱՐԵՎԻՉ» ՎԵՊԻ ՄԻՍՎՈՒԻԿԱՆ ԵՎ
ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Հոդվածում վերլուծության է ենթարկվում հեքիաթային սյուժեների և մոտիվների միջոցով ռեալիստական վեպի փոխակերպումը Զինաիդա Գիպիուսի «Ռոման-Ցարևիչ» վեպում: Բացի հեքիաթային սիմվոլիկայից վեպում առկա են նաև ֆոլկլորային, դիցաբանական և կրոնական քողարկված տարրեր:

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО БЕТХОВЕНА В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Ключевые слова: русский символизм, Р.Вагнер, Л. ван Бетховен, рок, судьба, глухота, стихия, борьба, Прометей, Дионис

Для поэтики русского символизма значительным было воздействие музыки не только как формы искусства, но и как способа познания непознаваемого и невыразимого в словесной форме. Особое место в ряду музыкантов, оказавших существенное влияние на формирования мировосприятия, философию и поэтическое творчество русских символистов занимает Р. Вагнер, однако он был не единственным из композиторов, оказавших влияние на их творчество и эстетические построения. Значительным было в числе других (Шуман, Шуберт, Скрябин, Григ) и влияние Людвиг ван Бетховена. Интересны в этом плане мысли композитора Я.Мяковского о природе гения Бетховена, которые весьма точно передают общее восприятие творчества немецкого композитора представителями художественной культуры России начала XX века. В своей работе «Чайковский и Бетховен» он констатирует: «Независимо от того созвучит ли наш душевный строй ощущениям и чувствам, вложенным Бетховеном в свои звуки, в представлении нашем почти все его симфонии вызывают какие-то удивительно стройные и определённые образы, в которых сливаются все разнородные, характеристические частности, все бесчисленные оттенки настроений и мыслей, нашедших в этих симфониях свое наиболее гармоничное, наиболее законченное и полное выражение»⁴⁸⁹.

Заявленная в названии статьи тема требует довольно обстоятельного и всестороннего исследования. Изучение это

⁴⁸⁹ Мяковский Я. Чайковский и Бетховен. М, 1912. С. 1.

включает в себя, прежде всего, анализ литературно-художественных текстов, в которых есть прямые отсылки к темам и мотивам личности Бетховена (например, «Beethoveniana!», «Missa solemnis» Вяч. Иванова, поэтическая симфония В. Брюсова «Воспоминание», «Лунная соната» К. Бальмонта и др.). Более сложным в этом контексте является проблема выявления скрытых смыслов, коннотативных рядов, реминисценций, связанных с творчеством композитора (ср. стихотворение А. Добролюбова «Зачем в созвучьях я услышал...», тему зари в творчестве А. Белого, сам литературно-художественный жанр симфоний). Исходя из этого, в данной работе мы лишь очертим круг вопросов, требующих своего разрешения, и ограничимся несколькими наблюдениями по заявленной теме.

Анализируя восприятие русскими символистами личности Бетховена, его музыкального творчества, можно выделить три аспекта, три направления исследования темы. Аспекты эти соотносятся с общими традициями отражения музыки в символистских текстах (в данном случае следует также учитывать теоретические статьи, эстетические и философские работы, которые, как например, у А. Белого, имеют отдельную литературно-художественную ценность).

Первый из них — оценка личности Бетховена, его музыкальных произведений русскими символистами, степень их знакомства с произведениями немецкого композитора и глубина влияния; второй — литературно-художественные тексты, в которых есть прямые отсылки к бетховенским темам и мотивам, третий аспект — выявление произведений, тем и мотивов, жанровых пересечений, опосредованно присутствующих в прозаических и поэтических произведениях.

Исследуя значение личности и творчества Бетховена в становлении мировосприятия русских символистов, следует прежде всего обратиться к фактам биографии, письмам, свидетельствам родных и близких, литературного окружения, к воспоминаниям самих участников литературного процесса начала XX века.

Именно с именем Бетховена связаны первые яркие музыкальные впечатления А. Белого, когда вместе с немецкой поэзией в душу поэта влились звуки музыки: «впервые выступили мне звуки музыки, действующие на меня потрясающе: мать играет Бетховена, Шопена и Шумана». В своих мемуарах «На рубеже двух столетий», вспоминая детство, поэт писал: *«музыку воспринимал я, главным образом, вечерами; когда мать оставалась дома, и у нас никого не было, она садилась играть ноктюрны Шопена и сюиты Бетховена; я, затаив дыхание, внимал из кровати...»*⁴⁹⁰.

Зрелый интерес к творчеству Бетховена у поэта начинает проявляться с 1902 года и связан он с разработкой им литературной формой симфонии. Увлечение это вытесняет его любовь к творчеству и темам другого западно-европейского композитора Э.Грига.

Интерес к творчеству композитора складывался у А. Белого под значительным влиянием знатока и ценителя культуры Германии Э. Метнера и его брата, композитора и исполнителя, Н. Метнера, что подчеркивается и самим поэтом. Дом Метнеров, как признавался А. Белый, был очагом культуры Гете и Бетховена. По свидетельствам многих современников, композитор Николай Метнер в начале XX века был одним из лучших интерпретаторов фортепьянного творчества Бетховена, имя его соседствовало в музыкальной жизни России рядом с именами А. Скрябина и С. Рахманинова. Именно благодаря исполнительскому мастерству Н.Метнера и складывались живые музыкальные впечатления А. Белого от пьес немецкого композитора.

Один из его учеников, А.В.Шацкес, так отзывался о значимости Бетховена для своего учителя: *«Круг исполнительских интересов Николая Карловича был очень велик, но особенно потрясли его выступления в бетховенском репертуаре. Он преклонялся перед Бетховеном, которого часто называл "его величество". Для Николая Карловича исполнение произведений Бетховена было*

⁴⁹⁰ Белый А. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 193.

священнодействием. Огромная внутренняя сила, подлинный пафос, лаконичность и значительность мысли, возвышенно-героическое в произведениях Бетховена было сродни ему. Исполняя произведения Бетховена, Николай Карлович как бы обретал простор для своих мыслей, чувств и фантазии»⁴⁹¹.

Высоко оценивал исполнительское мастерство Н.Метнера и А.Белый, не раз слышавший исполнение бетховенских пьес, как в концертных залах, так и в домашней обстановке Метнеров. Передавая свои впечатления от одного из концертов Н. Метнера А.Белый сообщал Э.Метнеру: «*Николай Карлович удивительный исполнитель Бетховена. Ему и Вам, дорогой Эмилий Карлович, я многим обязан в понимании Бетховена (которого я еще раньше любил больше всех композиторов — но инстинктивно)*»⁴⁹².

И действительно, если музыкальные образы композитора возникали и складывались у поэта под впечатлением от игры Н.Метнера, то философско-эстетические, культурологические концепции и теоретические воззрения формировались в результате длительного общения и бесед с Э.Метнером. Об этом он позднее вспоминает в своих мемуарах «В начале века»: «*Э. К. часто искал подкрепления к мысли своей в музыкальных примерах... став золотым и светящимся, он говорит про гимн к радости (тема Девятой симфонии): музыка в ней — культура, в ней — будущее, так, связав образ «Сказки» с мелодией брата, с культурой по Гете, он Гете, Бетховена, Канта, меня, нас — сплетает утонченными аналогиями в стиле Шпенглера... а за окном взвон метели ноябрьской; снежинки мельтешат; и тему метели, как тему зари, во мне поднял он — в 902 году: брат за стеной сочинял первый опус, свои “Stimmungsbilder”, в нем звуки метели даны*».⁴⁹³

⁴⁹¹ Шацкес А.В. Памяти учителя. //Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Советский композитор, 1981. С.105.

⁴⁹² Н.К. Метнер. Письма. М.: Сов. композитор, 1973. С. 43.

⁴⁹³ Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1989. С. 98.

Творчество композитора помогло А.Белому осознать важную для себя философскую, литературно-музыкальную тему зари. В своих «Воспоминаниях о Блоке» поэт указывал: *«В 1901 году многие зорям внимали: Э.К.Метнер прослеживал тему зари в темах музыки: от Бетховена к Шуману; и далее к своему гениальному брату Н.Метнеру, вынудившему звук зари в своей первой сонате си-моль, написанной в 1901-1902 годах»*⁴⁹⁴.

Не случайно в статье «Николай Метнер», включенной в цикл статей «На перевале», А.Белый довольно часто использует имя Бетховена для характеристики творчества русского исполнителя и композитора. Он включает имя Н.Метнера в значимый для себя ряд имен: Шопенгауэра, Вагнера, Шумана и др. (*«... здоровая, цельная простота—простота через сложность — безраздельно связует его творчество с общим руслем музыки, представленным гениями вроде Бетховена, Шумана, Вагнера»*)⁴⁹⁵. Высоко ценя творчество Метнера и давая ему лестные характеристики, он находит то общее, что объединяет двух композиторов. В частности, теоретик символизма утверждает: *«Метнер истинный трагик в музыке, каким был Бетховен... Метнер — единственный, быть может, русский композитор, который утверждает, а не разрушает жизнь. А только таким созидателем (теургом) может быть истинный трагик. Метнер вплотную примыкает к Бетховену и Шуману»*⁴⁹⁶.

На значимость личности Бетховена для Вяч. Иванова указывает в своих «Воспоминаниях» дочь поэта, Лидия. Она пишет: *«Композитор, который связан со всей его жизнью, это Бетховен. У меня впечатление, что в ткани души моего отца, если так можно выразиться, находится много бетховенских нитей. В первый год после смерти мамы он каждый вечер выслушивал по сонате*

⁴⁹⁴ Белый А. Воспоминания о Блоке // А. Белый. Собр. соч. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. С. 24

⁴⁹⁵ Белый А. Николай Метнер // Белый А. Арабески. Книга статей. М.: Мусарет, 1911. С. 373.

⁴⁹⁶ Там же. С. 373.

Бетховена, которая исполнялась Анной Минцловой, прекрасной пианисткой-дилетанткой»⁴⁹⁷.

Ф.Степун в своей статье «Вячеслав Иванов», посвященной семидесятилетию поэта, подмечает в облике поэта черты музыканта-исполнителя, способного проникновенно сыграть пьесы Бетховена или Шумана.

Творчество Бетховена любило семейство А.Блока. Известно, что страстной почитательницей бетховенских сонат была бабушка поэта, сама исполнявшая произведения композитора. Большим любителем и ценителем, знатоком бетховенского творчества был и отец А. Блока. Е.С.Герцог в своих воспоминаниях писала: *«Любил он только Бетховена и Вагнера... У каждого из нас были свои любимые — бетховенские сонаты и симфонии. А.Л. особенно любил "Appassionata", а из симфоний — пятую. Он очень хорошо знал историю музыки и интересно рассказывал нам о каждом произведении Бетховена»⁴⁹⁸.*

Исследователь музыкальной стороны творчества В.Брюсова, О.Томпакова, предваряя публикацию фрагментов оперного либретто поэта «Красный маяк», констатирует: *«Брюсову нравилось все новаторское, сильное, «взрывчатое», яркое, национальное по колориту. Он любил Бетховена и Вагнера, Скрябина и Грига, а в минуты душевного отдыха — Моцарта»⁴⁹⁹.*

Определенную роль здесь играет и глубина восприятия личности Бетховена, его произведений, включенности в ту или иную эстетическую концепцию. Так, например, если для В. Брюсова, весьма неоднозначно воспринимавшего музыку как вид искусства, Бетховен был только лишь композитором, чье музыкальное наследие могло стать источником поиска новых тем, мотивов для собственного творчества поэтического творчества, то для Белого Бетховен был необходимым звеном философско-

⁴⁹⁷ Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М.: Феникс, 1992. С. 33.

⁴⁹⁸ Герцог Е.С. Отец поэта Блока. // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. первая. М.: Наука, 1980. С. 304 с.

⁴⁹⁹ Томпакова О. Неизвестное оперное либретто В. Брюсова. Сов. музыка. №8, 1986. С. 89.

эстетических конструкций, «эмблемой» смыслов, определенной моделью познания действительности. Поэт находил в творчестве и личности Бетховена музыкальное выражение ряда собственных философско-эстетических понятий или же отталкивался от них для построения своих концепций познания действительности и природы художественного.

Аспект второй исследует наличие текстов, художественных и философско-эстетических, в которых в той или иной степени отразилось восприятие бетховенского творчества, его личности, его музыкальных тем и мотивов. К таким текстам следует отнести произведения А.Добролюбова, К.Бальмонта, А.Белого, Вяч. Иванова, В.Брюсова и др., в которых есть как прямые отсылки, нашедшие свое отражение, в частности, в названии произведений, так и косвенные, связанные с общими для литературного творчества символистов мотивами рока, судьбы, образом Прометея, музыкальным словом и словесной музыкой.

Бетховенскую тему в поэзии русского символизма открывает А.Добролюбов, которого и можно считать зачинателем традиции трактовки личности и судьбы композитора в русском символизме. В предисловии к сборнику стихотворений поэта Ив. Коневский писал: *«Он задумал отрешиться как от телесных впечатлений, так и от умственных понятий, и пользоваться только теми способами душевной деятельности, которые зависели бы только от того или другого направления, в тот или иной миг принимаемого его желанием ...волей же он положил пересоздать лезущие извне в проводы его восприятий предмет внутри себя»*⁵⁰⁰.

Эта характеристика личности поэта, его внутреннего мира созвучна с собственными поэтическими строками А.Добролюбова (стих. «Зачем в созвучьях я услышал...»), посвященными Бетховену.

*Зачем в созвучьях я услышал
Удары рук, их стук глухой?
Зачем в напевах так ловил я
Безумно-странную струю?*

⁵⁰⁰ Коневский Ив. К исследованию личности Александра Добролюбова.
//Александр Добролюбов. Собрание стихов. М.: Скорпион, 1900 г. С. 4.

*Мертвы теперь навеки звуки...
Для мира я глухонемой,
Но как Бетховен мир грядущий
Творю глубокой глухотой.
Вдруг сердце плачет в новой боли...
Кто объяснит, в чем горе то?
И отчего так сухо чувство?
И сердце немо отчего?*

В стихотворении поэт предвосхитил ряд тем и мотивов, образов, которые в дальнейшем были развиты представителями русского символизма, в частности тема бессловесного познания мира напряжением внутренней воли, трагедии молчания, немоты. Например, строка «удары рук, их стук глухой», указующая на известную симфонию Бетховена, вновь возникает в цикле стихов другого представителя этого направления — Вяч. Иванова — в названии цикла «Рокоборец» на темы пятой симфонии Бетховена. Темы, обозначенные здесь, вновь возникнут в брюсовской поэме «Воспоминанье...», где одна из основных связана с личностью немецкого композитора и упомянутым музыкальным произведением.

Вяч. Иванов посвятил Бетховену такие стихотворения как цикл «Рокоборец»: I. «Поединок» II «Alma Dea» III «Тризна» (сб. «Кормчие звезды»), «Beethoveniana!» (сб. «Прозрачность»), «Творчество», «Missa solemnis» (сб. «Порыв и грани»). Они стали своеобразной иллюстрацией философско-эстетических концепций в теоретических работах Вяч. Иванова. Особое место в них отведено девятой симфонии композитора. Произведение это представляет собой не только сплав слова и музыки, но и, в определенной степени, драматическое действие, иллюстрирующее основные понятия поэтики и философии Вяч. Иванова. Бетховен в зримой форме возродил традиции античности, античной трагедии, столь близкой Вяч. Иванову, в своих музыкальных произведениях, особенно в последней симфонии, где напряжение музыкальной мысли взрывается поэтическим словом. Как в античной трагедии, хор ведет слушателей к катарсису — светлой «Оде радости».

Подобное свое видение он разворачивает в одно из своих основных эстетических работ «Вагнер и Дионисово действо». Анализируя в ней творчество Вагнера сквозь призму бетховенского музыкального наследия, он дает собственное понимание Девятой симфонии композитора как древнего дионисийского действа, как античную мистерию, священнодействие. Поэт и мыслитель пишет: *«Как в Девятой Симфонии, немые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное. Как в Девятой Симфонии, человеческий голос один скажет Слово. Хор должен быть освобожден и восстановлен в своем древнем полноправии: без него нет общего действия, и зрелище преобладает»*⁵⁰¹.

Прямые отсылки к произведениям композитора можно выявить и в творчестве К. Бальмонта (стихотворения «Лунная соната», «Последняя мысль Прометея»).

С блоковскими стихами связывает бетховенские темы Л.Д. Зиновьева-Анибал, которая в своем письме сообщала: *«Был Блок с женой <... >Блок читал цикл дивных стихов, после которых мне страстно хотелось услышать *allegretto* 7-ой симфонии, оно одно было достойно музыки трагических и проникновенных слов этого большого поэта»*⁵⁰². Речь в письме идет о цикле А. Блока «Снежная маска».

Бетховенские темы и мотивы в своем творчестве использует и В. Брюсов в поэме «Воспоминанье. Симфония первая патетическая...». В статье «Музыка в творчестве Валерия Брюсова» сестра поэта, Надежда Яковлевна, писала о музыкальной форме и композиции поэмы: «Три партии — темы в экспозиции (как бы главная, побочная и заключительная, или может быть, вторая

⁵⁰¹ Иванов Вяч. Вагнер и Дионисово действо // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М.: Республика. 1994. С. 24.

⁵⁰² Письмо Л.Д. Зиновьевой-Анибал В.К. Шварсалон // Блок в неизданной переписке и дневниках современников/ Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. третья. М.: Наука, 1980. С. 269.

побочная): Наполеон... Бетховен... и безвестный страдалец, склоняющий чело над могилой»⁵⁰³.

*Другим — его песни! Другим, его стоны!
Другим — его Мессы торжественный ход!
Как бог, царству звуков дает он законы,
Но, маг в заточенье, но царь без короны,
Он в черном молчанье, как узник живет.*

Отсюда в поэме возникает не менее важная для анализа поэмы тема молчанья как «демонской вопли мирового страдания». В тексте поэмы есть также отсылки и к другим произведениям Бетховена, в частности к 6-й «Пасторальной» симфонии.

Анализ произведений русских символистов, посвящённых Бетховену, позволяет выстроить коннотативный ряд понятий, который раскрывает смысловые пласты, контекст этих произведений, узловые понятия, определяющие восприятие Бетховена в русле эстетики и философии символистов: вечность, трагедия молчанья, глухота познания, Дионис, Аполлон, мотив или тема судьбы, рока, борьба Титанов, революция и культура. Ряд этот может быть продолжен и дополнен при более развернутом исследовании заявленной темы.

Наиболее сложным для исследования является аспект третий: скрытое наличие бетховенских тем и мотивов в форме художественного произведения, его композиции и т.д. Аспект этот связан, прежде всего, с развитием симфонического жанра в музыкальной культуре, связанного в том числе и с именами Бетховена, а от него — к симфонизму, полифонии мотивов, понятию лейтмотив у Вагнера, а также с появлением программной музыки, программных музыкальных произведений. Так, например, А.Лавров, исследуя становление и пути развития творчества А.Белого в 900-е годы XX века, отмечает: *«Впечатления от музыкальных произведений — только что открытых Грига и Вагнера и излюбленных с детства Бетховена, Шопена — и собственные импровизации на рояле были во многом исходным импульсом для упражнений с художественным словом,*

⁵⁰³ Брюсова Н. Музыка в творчестве Валерия Брюсова. Искусство, №3-4, 1929 г. С. 125.

призванным воплотить в иной субстанции музыкальные ритмы и передать близкие эмоциональные ассоциации»⁵⁰⁴.

В скрытой форме, очевидно, можно выявить параллели с бетховенскими темами и в произведениях, раскрывающих одну из основных символистических концепций — противопоставление аполлонического и дионисийского. Интересным представляется также анализ упомянутого выше цикла Вяч. Иванова «Рокоборец» в сопоставлении с пятой симфонией с точки зрения содержания и формы.

Завершая краткий, предварительный анализ темы восприятия русскими символистами личности и творчества Бетховена, отметим следующее. Имя композитора занимает значительное место в философско-эстетических трудах, культурологических концепциях русских символистов, в частности, наиболее ярко это выявляется при анализе статей Вяч. Иванова и А.Белого. Эта связь находит свое выражение и в поэтическом творчестве русских символистов, как непосредственно, с явными отсылками к музыкальным произведениям Бетховена, так и косвенно, при развитии тем и мотивов, связанных с понятиями рок, судьба, глухота, стихия, борьба, Прометей-рокоборец, Дионис, дионисизм.

Armen Gevorgyan

BEETHOVEN'S PERSONALITY AND WORKS IN THE PERCEPTION OF RUSSIAN SYMBOLISTS

The article analyzes the perception of Beethoven's personality and his works by Russian Symbolists. The author highlights three aspects of analysis: 1st - evaluation of Beethoven's personality and his musical compositions by Russian Symbolists, 2nd - literary texts which contain direct references to Beethoven's themes and motifs, 3rd - identification of works, themes and motifs, genre intersections which indirectly exist in prose and poetic works.

⁵⁰⁴ Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение. 1995. С. 40.

ԴԱՎԻԹ ՀՈՎՀԱՆՆԵՄԻ «ԸՆԴՀԱՏԱՄԿՅԱ» ՊՈՆԶԻԱՆ

Հիմնաբառեր՝ Դավիթ Հովհաննես, «Տազնապներ», «De PROFUNDIS», «ընդհատակյա» պոեզիա

Դավիթ Հովհաննեսը նախորդ՝ «Տազնապներ» (2012) հատորում հորդորում էր հասարակության «բարոյախոս սանիտարներին», ովքեր՝ որպես «սաքսաուլ մի ապիկար», «հոգու ոստիկան», «մտքի վերակացու» կամ՝ իբրև մի «խելոք Արիստոտել», արմատախիլ են անում խոսքը, «դառը արյունն են հանում» բառի, թունտոս և կծու, տափակ քարոզներով եղծում բառը բանաստեղծի, - ահա սրանց հորդորում է բանաստեղծը՝

Օ, մի՛ արթնացրեք Դավիթին Հայաստանում:

Կպայթեն հոգուս փականները բոլոր,

և դուրս կժայթքեն ցավերս անհուն,

որ պահ էի տվել այնտեղ մի օր,-

և կթաղեն իրենց լավայի տակ

զծուծ ու պատվավոր բազում անուն

և գործեր – նույնքան զծուծ, անբովանդակ...⁵⁰⁵

Հարց է ծագում սակայն, ի՞նչ պիտի անի և ասի «արթուն» բանաստեղծը, ով «ծնվել է որպես լույսի զավակ», բայց գլխին «մուրթ իր սևն է մանում, /թափվում որպես գերեզմանահող/ Հայրենիք կոչված այս գերեզմանում» (203): Պե՞տք է բառերն ընտրի, երբ «թուլթուն ավելի ծանր է», և «նա է մնայունը», իսկ արյունը... ջուր է լոկ, հաղթողն էլ կրկին... նույն պարտվողը: Մի՞ թե բառերը շրջվել են անդարձ, իրերն են իշխում և բառերն այլ իմաստ չունեն, թե՞ բառերը հմայել են հրեշին, արտապատկերել իրերը հայելում... որպես ժամանակի և կյանքի վկայություն: Դավիթ Հովհաննեսն այս հարցերի պատասխանն է որոնում արդեն երեք տասնյակ տարի՝ «Տազնապների» ութատողերում, որոնցից վերջինը՝ «Նոր տազնապներ» (2014) հրատարակվել է արդեն և ընդգրկում է XXV-XXXI շարքերը: Եվ թեև այն նախորդ՝ «Տազնապների» (2012) օրգանական շարունակությունն է, նրա հետ ունի ժանրային և

⁵⁰⁵Դավիթ Հովհաննես, Տազնապներ, Երևան, 2012, էջ 361(այնուհետև մեջբերումների էջերը կնշվեն տեքստում):

կառուցվածքային ընդհանրություն, բայց միաժամանակ կարող է մեկնաբանվել իբրև այնպիսի ամբողջություն, որին յուրահատուկ է համակարգվածությունը, աշխարհընկալման միասնությունը:

Գ. Հովհաննեսի տազնապները լայն կտավի, ժամանակի էպիկական ընկալման վերապրումներ են: Բանաստեղծը «մարդուն աշխարհում» և «աշխարհը՝ մարդու մեջ» կարողանում է արտահայտել ութատողերում՝ վերակերտելով ժամանակի կտավը պոետական մի վարպետությամբ, որ «ձեռք է բերվում դժվար վարժությամբ» (Չարենց): Ուստի, կարելի է ասել, «դարը թափ է պահանջում» (Միլլեր) բանաստեղծից: Որովհետև, ինչպես Ռ. Բարտն է մեկնաբանում, «ճիշդ չի կարելի մշակման ենթարկել, թե չէ բանն այնտեղ կհասնի, որ ներկայացնելիս գլխավորը կդառնաոչ թե հենց ճիշդ, այլ նրա մշակումը»⁵⁰⁶: Հետևաբար, գրողի համար առաջնային է դառնում ոչ թե «ինչպես գրելու», գրականության նարցիսական ինքնաբավության հարցը, այլ՝ «ինչո՞ւ է աշխարհն այսպիսին», «ո՞րն է իրերի իմաստը» հարցադրումը, որը «գրականության մեջ հառնում է որպես հարց, բայց ոչ մի պարագայում՝ որպես սպառիչ պատասխան»⁵⁰⁷:

Գ.Հովհաննեսի տազնապի ակունքը հենց սրանից է ծագում, որովհետև, եթե նույնիսկ «դժոխքի ճանապարհըսալարկված է բարու ահից», «ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել», բանաստեղծի պոետական դավանանքը մնում է իրերի խորքը թափանցելը, կոչել «իրերը իրենց անուններով», պատկերել «սովորականի անսովորը», «եթերներումչոթչկոտել... իբրև լեզվագար»՝ պատասպարվելով Բանիթաքստոցում, այլ նախընտրում է սատանայիհետ նստել գրույցի, լսել «ընկածի ողբը», գրել «տեսածը և լսածը», լինել «պոետական գրաստ» ու «պրովետար», ոչ թե «արածել» երկնայինի ոտքի տակ: Ահա թե ինչու «De PROFUNDIS» ութատողում, որ արտահայտում է բանաստեղծի ճիշդ, նրա տազնապի, ներքին տիրության և գայրության արտահայտությունն է նաև, որ մեկնաբանում է այսպես.

Իմ տողն ինքն իրեն է գրում, իմ ձեռքը շարժում է Աստված,
իմ աչքը տեսնում է այն, ինչ պահված է մարդկանց աչքերից,
ականջս լսում է ձայներ – նույնիսկ շշուկով ասված,

⁵⁰⁶Ռոլան Բարտ, Գրողներըգրառողներ («Արտասահմանյան գրականություն», Երևան, թ.1,2001,էջ 163)

⁵⁰⁷Նույն տեղում,,էջ 162-163)

իսկ լեզուս ասում է բառեր, որ քիմքիս հատակն են քերում...⁵⁰⁸

Բանաստեղծի տազնապար, ուրեմն, ծագում է իբրև ներքին խռովք, ճիշդ պատասխանատվության արտահայտություն: Պատկերելով ժամանակը և իրերը, բանաստեղծը ներքին բանավեճ է մղում քաղքենի խոսքի մունետիկների դեմ, ովքեր ընկալում են «Բանը վսեմ ու երկնային»: Մինչդեռ բանաստեղծի գրիչը շարժում է դևը (դեմոնը), որ չի խոստանում փառքեր, և բանաստեղծի «աչքն է կռիում վատը, նսեմը, ստորն ու դժոխքը», որ ելել է երկիր, ծածկել երեսն արևի, ուստի պոետն անկարող է չտեսնել, չլսել և միայն երևակայել՝ թե՛ «շուրջը դժոխք չէ, այլ դրախտ, մեղրագետ, մեղրահոս մի Քանան», այլ ոչ թե՛ «չոր մի Հայաստան»: Բանաստեղծը ըմբոստանում է՝ քայքայելով խոսքի կաղապարները և ասում է չարենցյան ոգով, թե՛ «ատում է յամբ-անապետյան թմբիրը», բայց «փրկում է իրեն դիվերսանտ դակտիլը» նախավերջին վանկի սոսկալի շեշտով, ինչպես մեր կյանքի օրերում սոսկալի, որ շարժում է «բանտված կրքի մի ողջ օվկիան»: Ուստի բանաստեղծի պատասխանատվությունը, ինչպես Ռ. Բարսն է կարծում, կախում ունի ոչ թե գրողի կարծիքներից ու գաղափարաբանությունից, այլ հայացքի ուղղվածությունից, որ համեմատում է Մովսեսի հայացքի հետ՝ հառված ավետյաց երկրին⁵⁰⁹: Ահա թե ինչու Դ.Հովհաննեսը, լքելով փղոսկրե աշտարակը», տազնապարում մատուցում է ոչ թե «պոետական սկանդալ», այլ ներխուժում է իրերի էության մեջ, ուր իշխում է «դևը» (դեմոնը), սատանան, և, ինչպես ասում է՝ «ընկնելով երկնքից», տեսնում է երկրի, մարդու-հայի ցավը, կորուստը, անկումը: Բանաստեղծը վերապրում է ժամանակը՝ ողբերգա-գավեշտական, առանց շպարի, բայց հաղթահարում ցավը՝ ընկալելով պոեզիան իբրև կենսափորձի առնչություն: Ուստի կենսափորձի և իմաստության միանությանմբ բանաստեղծը արտահայտում է պոեզիան որպես ճակատագրով արտահայտված խոսք՝ ինչպես Մոկրատեսը, որ «թույն խմեց և գրույցներն իր վարեց/ այնքան,- մինչև որ թույնը իր սև գործը կատարեց», և Մենեկան, որ «դաստակի վերքը բացում ու փակում/և իմաստուն բաներից էր գրուցում» (40): Այսպես և Դ. Հովհաննեսը, որ կենսափորձի ստուգությանմբ արժեգրկում է «նրանց բառերը՝ փծուն, ոսկեջրած ու կեղծ», «ջարդում ահա բոլոր օրենքները բառիպաշտոնական միֆի» (67), «սուզվելով մինչև

⁵⁰⁸Դավիթ Հովհաննես, Նոր տազնապար, Երևան, 2014, էջ36(այնուհետև մեջբերումներ անելիս տեքստում կնշենք էջահամարը):

⁵⁰⁹Արտասահմանյան գրականություն, Երևան, թ. 1, 2001, էջ 164

հատակ՝ ծանր քարի պես ընդդատյա», այս աներգ դարում իր երգն է գրում՝ «չլինելով ոչ աջ, ոչ ձախ, ոչ կարմիր, ոչ սև», չլինելով նաև «մոգ ու մարգարե» (76): Բանաստեղծի չափը սակայն լինելով... անչափ, «սիրո մեջ անգուսպ ու շռայլ», նույնն էև ատելության ու կրքի մեջ... ստեղծելով դավիթթոփհաննեսյան պոեզիա, որ անվանում է **ընդհատակյա** պոեզիա: Իսկ ինչո՞ւ ընդհատակյա.- որովհետև, ինչպես ասում է հյուսնի թոռը և բանաստեղծի որդին, հին օրերի հաղթանդամ և ուժեղ տղան, «իր բառն օրոր-շորոր չեղավ» (68), ավետարանիչներից ընտրելով Հովհաննեսի նահայտնագիր, ով գրեց՝ «Բանն էր սկզբանն, և՛ Բանն աստված, և՛ Աստծո մոտ, / և իմ ձեռքը տվեց Բառը՝ վկան փառքիս ընդհատակյա- / և պատգամեց՝ սրա համար ձեր աշխարհում չկա ատյան, - / որով դատեք թե՛ սկանդալ, թե՛ ընդհատակ, թե՛ փառք, թե՛ տող» (69): Ուրեմն, բանաստեղծը, որ գալիս է անցյալից դեպի ներկա ու գնում դեպի ապագա, և բառը նրա կյանք է կամ մահ, ինքը չի ընտրում ժամանակը, այլ ժամանակը իրեն, ուստի բանաստեղծը օտարվածության իր բնույթով «Ժառանգորդն է Անիծյալի» (Բարտ), ում մեջխզված են բառիմաստը ինտելեկտուալիակասության և առարկայական նշանակության կապով, երազողի և ազատություն ըղձողիկուտակած հիվանդությանը, որ արտահայտվում է լեզվի մակարդակում: Ուստի լեզուն խարխիսն է գոյի, որ արտահայտվելով, կորցնում է իմաստը, վերաճում **«կառուցվածքի»**: Այսինքն, ինչպես Ռ. Բարտն է ասում, բառի նշանակության մեջ աշխարհը «ենթարկվելով մշակման, ասես թե դառնում է գեր-բառ»(ԱԳ, 1, 2001, էջ 163): Դավիթ Հովհաննեսը, հետևապես, բառի/բանի ստեղծման, կորուստի հիազարհուր սարսափն այդ մեկնաբանում է իբրև պոետական աշխարհի ստեղծում, որ նույն ինքը՝ **պոեզիան** է՝ հանուն որի բանաստեղծը վերապրում է այն որպես տագնապ ու ճիչ՝ ասելով.

...Բառը խարխիսն է տողի, տողը՝ բանաստեղծության,
 -իսկ բանաստեղծության խարխիսը՝ մետաֆորն է,
 որ խոսք է հայտնիի մասին – անհայտ ու թարմ,
 և հենց դա՛ է պոեզայի միակ մեղավորը,-
 որ պահում է նավը իր տեղում,-
 և չի թողնում,
 որ ժամանակի հողմերը նրան տարուբերեն,
 -ու մերթ սուզվում է նավը, ու մերթ ելնում է երես
 բայց միշտ մնում է իր տեղում,- և՛ պոեզիայի կողմում (224):

Ուրեմն՝ պոեզիան, որ շրջասությունն է բառի, յուրացնում է աշխարհը՝ ինքն էլ գոյավորելով իր՝ նշանային (կամ մետաֆորային) աշխարհը: Դ.

Հովհաննեսի պոեզիայում այն կարելի է բացատրել տեքստի/գրի հայտնությամբ, որ Հենրի Միլլերը անվանում է «գրականության նոր տիեզերագոյացում», և որը, ըստ գրողի մեկնաբանության, «նոր Աստվածաշունչ է լինելու **Վերջին գիրքը**»⁵¹⁰: Բայց այդ գիրքը **անանուն** գիրք է, և ով ասելիք ունի, գրառում է **իր տեքստը** այդ գրքում: Միլլերի հերոսը սակայն օրագիր է գրառում, իսկ Դ. Հովհաննեսի հղացումը քրոնիկագրություն է, ուր «սկիզբը վերջի մեջ է, վերջը՝ սկզբի»: Հետևապես **գրառումը** անում է ոչ միայն գրողը՝ Դ. Հովհաննեսը, այլ գրողի տեքստում իր ինքնությունը որոնող մի սերունդ, մի ժողովուրդ, որի վկայագիրն է բանաստեղծը... Ուստի դավիթոփաննեսյան «ընդհատակյա պոեզիան», իբրև տեքստի գրառում, ներառելով ժամանակի և կենսափորձի ներքին հոսքը, պոետի ութատողերի ընկալման հորիզոնը դարձնում է **բազմաձայն** իր երկխոսական բնույթով: Հետևապես ով է խոսողը և ով՝ գրառողը, այս պարագայում պատահական հարց չէ:

Բանաստեղծն ինքն էլ բանավեճի կրողն է և մասնակիցը, և լավ գիտի, թե «պարտադիր չէ՝ կյանքն ասվի բառերով», «կյանքը սեպելով պոեզիայից ավելի», որովհետև «պոեզիան հրեշ (է), որ չի խնայում յուր արարողին» (91): Բայց չի խնայում իր երկրպագողին նաև, չի ընդունում զոհողություն, հետևապես և՛ պոեզիայի սահմանն... անսահմանելին է, որ «կա ու չկա, քիմեո, Պրոթեուս, նյութ և ուրվական է, / որ և քանդում է աշխարհն այս, - բայց և՛ շինում է էլի» (91): Ահա և՛ «պոեզիան այն է, ինչ պոեզիա չէ», հաստատում է կրկին Դ. Հովհաննեսը՝ կրկին բանավեճելով ինքն իր և ժամանակի հետ, և, շարունակելով բանավեճը, ասում.

-Ասում ես՝ ինչու եմ գրում պոեզիայի մասին,
գրի՞ր պոեզիա պարզապես, - և քո տեսական
հարցերը թո՞ղ քննադատների նսեմ դասին,
դու՝ բանաստեղծ ես վսեմ...

-Եվ սակայն

Ես չեմ կարող համաձայնվել քո ասածին,

Ես իրոք գրում եմ պոեզիա, որովհետև

այն, ինչ քեզ թվում է խաղ ինքնասածի՝

օղէ, հող, ջուր, հուր-և՛ պոեզիայի արև (91):

Սակայն բանավեճը, որ գրապատմական ներքին ինքնաժխտող ընթացք ունի, գծում է մի բազմաչափ տարածություն, ուր իշխողը գրառողի (հեղինակի) խոսքը չէ միայն, այլ նրան միահյուսված այլ

⁵¹⁰ Միլլեր Հ., Խեցգետնի արևադարձը, Երևան, 2012, էջ 39

հոսքեր, ուր, միմյանց լրացնելով և ժխտելով, վիճում են գրի բազմազան տեսակներ, որոնցից ոչ մեկը (եթե չհաշվենք հեղինակի ուղիղ դիմումները) ելակետային կամ սկզբնային չէ: Լեզվական հոսքերը, ուստի, հեղինակի խոսքին միահյուսվելով, ներկայացնում են լեզվական և մշակութային տարբեր շերտեր՝ ժամանակի ներքին կոնֆլիկտը ներառելով տեքստում, բանաստեղծի բանավիճող տողում պատկերը միահյուսելով իբրև էպիկական ամբողջություն: Դավիթ հովհաննեսյան այսպիսի ընկալումը, որպես ներքին բազմաձայնության արտահայտություն, պոետական նվաճում է ի վերջո, որ հասանելի է անշուշտ ոչ բազումներին, այլ միայն ընտրյալներին: «Նորտագնապներ» շարքում և դրանից առաջ էլ գրված ութատողերում Դավիթ Հովհաննեսը բանաստեղծական «փոքր» տարածության մեջ ընդգրկում է ավելին, քան աշխարհն է: Այսինքն՝ նկարագրում է ի՛ր աշխարհը, որ իր մեջ է, իր շուրջը... Մոտիկն ու հեռուն միահյուսված են, որովհետև կրկնվում են նույն աշխարհը և մարդը արդեն հազարամյակներև, ինչպես գրողը կասեր՝ ոչ ոք մեզանից ամբողջական չի: Այսինքն, տրոհված է մեր էությունը մասերի, որոնք նման են լողացող մայրցամաքների: Բանաստեղծը, հետևապես, ներքին տարածություններն է միահյուսում, որոնք խզված են միմյանցից խոստովանությունների, տրտունջների և շաղակրատանքների, սին բառերի և ինքնության անգիտության միջնորմներով: Ուստի Դավիթ Հովհաննեսը, ինքն էլ գրառելով իրեն, իր աշխարհն է փորձում ամբողջացնել նաև՝ կերպավորելով բանաստեղծին «ներքին եսի» հակասություններով՝ խենթ ու իմաստուն, ըմբոստ ու խելահեղ, ինքնախարազանող ու վեհ: Պոետը չի խնայում անզամ ինքն իրեն՝ ձերբագատվելով ներսում նստած ստրուկից, հաղթահարելով ինքն իրեն և ինքն էլ խրատ կարդալով.

Ուրիշ էլ ո՞վ կարող էր իրեն այսպես գցել փոսը:

Ուրիշ էլ ո՞վ կարող էր այսպես կոտրել իր «եսը»:

- Միայն ես, խելառ Դավիթ Հովհաննեսը:

- Գլխից ձեռ քաշած Դավիթ Հովհաննեսը:

Երկուսն էլ՝ ես եմ:-

Բայց երրորդն էլ կա,

Որ կողքից նայում է այս երկուսին

և արմանք-գարմանք ապրում մեկուսի,-

թե՛ ինքն այս ի՛նչ վատ շրջապատ ընկավ(87):

Բանաստեղծն իր «մասին» խոսում է երրորդ դեմքով՝ հաճախ ինքն իրեն խարազանելով ինքնաժխտող ծաղրով, մնալով անուղղելի և

ուղղամիտ, միշտ ներքին եսին հավատարիմ, բայց միաժամանակ՝ պոետ և քաղաքացի, տոհմի զավակ, սիրեկան ու սիրող, մայրաքաղաքային կովազան այր, խնությունների ասպետ, հայր և բանաստեղծ, որ պատրաստ է երկխոսության իր «երկրորդ եսի» հետ, նաև՝ այսպիսի ինքնախոստովանության.

Դժգոհ են հատկապես կինս, ընտանիքս,
մերձավորներս, շրջապատս և այլք,-
դժգոհ եմ ինձնից նույնիսկ ես ինքս,
գոռալը դեռ մի կողմ, բայց՝ հայհոյա՞նք,
և ի՛նչ էլ ասեն, ինչքան էլ այպանեն,
առաջինը՝ ես ի՞նքս եմ ինձ այպանու՛մ,
մանավանդ, ամենն այդ՝ մի շրջանում,
երբ տիրոջ ավագ շաբաթն է՝ պասե՛ք (172):

Եվ այս խոստովանությունը ասվում է այն դեպքում, երբ բանաստեղծը անգամ տիրոջ հանդերձյալ կյանքն է մերժում, նրա կեղծ սպասավորներին և հավատավորներին՝ իր՝ բանաստեղծի կերպարը ամբողջացնելով դրամատուրգիական մեկնությամբ, ում հայացքը հառված է սակայն անապատից այնկողմ, հեռուն... և սպասում է քառասուն տարվա համբերությամբ...

Բանաստեղծի ութատողերում միմյանցից տարբեր են հեղինակի և պատմողի եսերը և ունեն լեզվական ինքնություն: Հետևապես և՛ բանաստեղծի ութատողերում յուրաքանչյուր կերպար՝ հասարակական իմաստով լինի ծանոթ թե անծանոթ էության, դրամատուրգիական առումով (ինչպես Դավիթ Հովհաննեսի կերպարը) ավարտուն կամ ամբողջական է ներկայանում: Նրանք, անշուշտ, «մեր ժամանակի հերոսներն են» նաև, որոնց ինքնությունը Դավիթ Հովհաննեսը արտահայտում է «լեզվական ակտի» և հասարակական դիմակի միասնությամբ: Հետևաբար, ունենալով հասարակական հնչեղություն, ինչպես «ազգային ջոջերի» կերպարները, որոնցից յուրաքանչյուրը՝ Մեհրուժանը Դրուժան և Ուլըմկկան ու ապիկար, Էդգար Պոյի ազոավը Արևշառ՝ անվավեր իր գոյությամբ «ըստի-ընդի», Թաթոսն անտաղանդ և Հրաչյան Ճահճաչյա, ինքնիրենով արտահայտում են տվյալ գրական և հասարակական հավաքականության աշխարհընկալումը, բացահայտում դիմագիծը: Իսկ նրանք մեր օրերում ծանոթ անուններ են՝ մտավորականներ, բանաստեղծներ, հասարակական գործիչներ, անհայտ ծագման բուժեր ու փողոցում հայտնված մարմնավաճառներ, որոնց Դավիթ Հովհաննեսը բնութագրում է լեզվական ինքնությամբ, ինչը բնորոշ

է էպիգրամներին առհասարակ, օրինակ, կեղծ մտավորականին շրջաստությամբ անվանելով «մտավորական», որ մեր ժամանակի անկման բնութագրիչն է, քծնող ու լափող, ընդգծելով նաև էպիգրամների հերոսների խոսակցական ոճը, հասարակական դիմակն ու միջավայրը...

Բայց ամենից էականը, որ բնորոշ է Դ. Հովհաննեսի տազնապներին, հայրենիքի և հայի էության, մերօրյա կենսագրության մեկնաբանումն է, որ ներկայացնում է բանաստեղծը «ոչինչ ավելի և ոչինչ պակաս», կենսափորձի փիլիսոփայությամբ հավաստի, որի բեռը եզակիներն են ընդունակ կրելու և պահպանելու: Ուրեմն, բանաստեղծի էության մեջ միահյուսված են քերթողը և պատմիչը դասական իմաստով, քրոնիկագիրը և ստեղծողը (մեկնաբանողը), որ գնահատում է իրերի ընթացքը և էությունը: Ինչպես ասում են, բանաստեղծը «քամում է դարը»՝ գրառելով դարի վկայությունը, որ լի է խանդավառություններով և կործանումներով, հեղափոխության կեղծ դիմակներով, անառաջնորդ հիասթափություններով, բայց նաև՝ ազատության և ապագայի սպասումով: Հնարավոր է նաև այսպես. «փտում է աշխարհը, մաս-մաս մեռնում», ինչպես որ մասնատվում է հայը՝ իր շուրջը կործանելով իր աշխարհը: Եվ բանաստեղծը միակն է, ով հանդգնություն ունի, որ խոսքի հեղեղն իբրև պատրույզ խցկի կեղծ քարոզիչների քամակը ու հոդս ցնդեցնի թե՛ նրանց ինքնությունը և թե՛ գարշահոտ զառանցանքը...

Դավիթ Հովհաննեսն այս պարագույում էլ, սատիրական և մերժող կրքով մեջբերելով անխառն հայեոյանք, ճիչ և գոռոց, շիտակ կեցվածք ունի և մեղմախոս չէ՝ իրերն անվանելով իրենց անուններով, պատռելով ժամանակի և կեղծ քաղաքական մունետիկների դիմակը: Բայց ճանապարհը, որ գալիս է հազարամյակներից՝ կորուստներով, պարտություններով, ցեղասպանությամբ ու անկախության տազնապով, հայի ըմբոստությամբ և խոնարհությամբ, այն հողն ու երկիրն է, ուր «հաղթողը... գաղթողն է», «Հայրենասեր ճառ է ասում, բայց իր համար Հայաստանը/ մի բաց հանք է երկնքի տակ»(241), և «էս խեղճուկրակ, մանր երկրի վրա ընկած/ ոնց (են) լափում, հետն էլ ճառեր ասում...»(241), որովհետև լափողը միայն ստամոքս ունի, իսկ ռուսն ու թուրքը ներքին դաշնությամբ կրկին միմյանց ձեռք են մեկնում մեր թիկունքում, բայց, կրկին, տերյանական նախրյան ըղձանքով Դ. Հովհաննեսը, բանաստեղծի «տարօրինակ սիրով» երգում է անհպարտ և իմաստուն երկրի ցավը, ասում.

Իմ Հայաստան փոքրիկ հողը՝ ամենամեծն է աշխարհում...

-Ուրիշ ո՞ր հողն անձայրածիր՝ այս լկումին կղիմանար:

Խոշտանգում են, հոշոտում են հողըս գելերն արյունախում,
Իսկ նա էլի՛ դիմանում է, համբերում է՝ հիմա և հար:

Եվ դեռ այնքան բարի է նա, որ անմունչ թույլ է տալիս,
որ հոշողը, խոշտանգողը-իր անունի՞ց խոսի նաև...(241)

Հայի գոյատևության «գաղնիքները» ինքնության, ճանապարհի և կենսափորձի ստուգությամբ է մեկնաբանում Դ. Հովհաննեսը: Բայց օտարին, ջիպածին տղերքին հաղթելուց, անգամ մայիսյան եռատոնից ավելի կարևոր է հայի ինքնության մի այլ գիտակցում և ճանաչում, որ համերաշխ է հայի բնությանն առհասարակ, ինչու՞ չէ, բանաստեղծի էությանը նաև, որ երգում է «Վասն այգու և ծառի» տաղում, «Այս հողի վրա» ութատողում: «Վասն այգու և ծառի» տաղում բանաստեղծը այգու ծառին է հավատարիմ ու խոնարհ, մենակ է նրա պես և դիմում է նրան՝ ասելով՝

Իմ այգու ծառին ես կասեմ՝ տա՛ր ինձ
քո թարմ ու կանաչ, անխոս աշխարհը,
ես ուզում եմ լսել մաքուր, զով սոսափող,
չէ՛մ ուզում բառերի լեզու՞ն մարդ-օտարի,
հայիոյանքի և գոռոցի այդ խուլ սարսափը...(186)

Բնության նախնական պարզությանը ձուլվելու դավիթիով հաննեսյան երազը մաքրագործման երազ է քաղքենի, եղծ բառերի, պարտված հայրենիքի ցավի հաղթահարում: «Տար ինձ, ծա՛ռ, մարդուց այն կողմ»՝ ասում է բանաստեղծը, որովհետև ինքն էլ, իբրև բնություն, եզակի է իբրև ծառ և անուն, ու երգում է իր համար՝ ծառի հետ խոսելով լեզվով մարդկային: Հայրենիքն էլ ահա թե ինչու բնության նախնականության ուժն ունի, և բանաստեղծը հորդորում է և ասում.

Այս հողի վրա տուն կառուցիր և ունեցիր զավակ,
այս հողի վրա աճեցրու այգի ու վազ խաղողի,-
և այս հողի մեջ սուրբ մեռելները քո հանձնիր հողին,
ու հեղիր նրանց շիրիմին-քո քաշած գինուց մի բաժակ,
այս հողի վրա շարունակիր քո անունը պահել,
և քո արյունը այս հողի վրա թող ջուր չդառնա,
իսկ ջուրը-ջրի և ոռոգի մեր դաշտե՞րը վառվա՛ծ...

Այնժամ այս հողը քո կյանքի՞ գնով դու կպաշտպանես(218):

Ասված է սաղմոսի հանգով, հնչում է դարի տագնապով, և դավիթիով հաննեսյան տողը չունի ուսուցողական մերկություն, այլ՝ պատկերավոր ոգի, և նման է ոգեասացության, որ «ոտքի տակ ընկնող հայրենիքի» ճակատագրի, քաղաքում բազմացած հայրենասեր գորտերի

կոկոռցին (որոնց Ռ.Հովհաննեսը ներկայացնում է ժխտող, անգամ հայիոյախառը բառուբանով) հակադրելով իր՝ բանաստեղծի հայացքը, հայրենիքի գալիքը տեսնում է անապատից այնկողմ, ինչպես Մովսեսի հայացքը, որ ներքին հայացք է անշուշտ, անցած ճանապարհի և ինքնության բանաձևում: Հետևապես և՛ նշանակալից թե՛ գրական և թե՛ պատմական կենսափորձի ստուգությամբ...

Сурен Абраамян

«ПОДПОЛЬНАЯ» ПОЭЗИЯ ДАВИДА ОВАННЕСА

В статье анализируется сборник "Тревоги" Давида Ованнеса, его структура, актуальность и историческая ценность, особенности авторской поэтической системы.

Suren Abrahamyan

DAVID HOVHANNES' "UNDERGROUND" POETRY

The article analyzes the book "Anxieties" by David Hovhannes, its structure, relevance and historical value, peculiarities of the author's poetic system.

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ ՀԱՅՐԵՆԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հինաբառեր՝ Հովհաննես Գրիգորյան, հայրենիք, ճակատագիր, տազնապ, ողբերգական սեր

Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայի համակարգում կարևոր նշանակություն ունեն հայրենիքի ճակատագիրը մեկնաբանող բանաստեղծությունները, որոնք թեև քանակով քիչ են, բայց ընդգրկված են համարյա բոլոր ժողովածուներում, ուստի հնարավոր է վերլուծել Գրիգորյանի պոեզիայի գրապատմական ընթացքի համապատկերում: Սկսած «Քեզ հետ և քեզ համար» բանաստեղծությունից, որ հրապարակվեց «Երգեր առանց երաժշտության» առաջին ժողովածուում (խմբագրված տարբերակը այնուհետև՝ «Դանդաղ ժամեր»-ում), որին հաջորդում է «Հայաստան» բանաստեղծությունը («Բոլորովին ուրիշ աշուն» ժողովածուում), այնուհետև՝ «Աղոթք», «Եվ ի՞նչ աներ Աստված», «Հայ ժողովրդի պատմության համառոտ ձեռնարկ անհրաժեշտ հետևություններով» բանաստեղծությունները «Հրեշտակներ մանկության երկնքից» (1992) գրքում (վերջինի խմբագրված տարբերակը հրատարակվեց կրկին «Կես ժամանակ» (2002) ժողովածուում «Հայ ժողովրդի պատմության համառոտ ձեռնարկ նրանց համար, ովքեր հաստափոր գրքեր կարդալու ո՛չ ժամանակ ունեն, ո՛չ էլ տրամադրություն» վերնագրով): Եթե սրան էլ հավելենք «Այդպես է եղել», «Չգիտեսթեինչ -1,2,3», «Ուստիկանական լրատու» բանաստեղծությունները, ապա, ընդհանուր առմամբ կունենանք բանաստեղծական մի շարք, որի վերլուծությունը միասնական համակարգի արտահայտություն է: Ուստի այն հնարավոր է մեկնաբանել բանաստեղծության ճգնաժամի («անհետացման»), գեղարվեստական աշխարհընկալման և լեզվի նոր հարաբերության մեջ: Իսկ այդպիսի ընթացք ունի Հովհ. Գրիգորյանի հայրենեգությունը սկսած սկզբից, որին յուրահատուկ է քնարական ներքին «շրջվածությունը», էպիկական աշխարհի և ժամանակի մասնատվածությունը, որն սկսած «Հայաստան» բանաստեղծությունից մինչ «Հայ ժողովրդի պատմություն...»-ը փիփիխտփայական մի շրջագիծ է գծում: Եվ ինչպես Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի բնաբանում է ասվում՝ «Ես սիրում եմ հայրենիքը, բայց

տաքօրինակ սիրով» (Լերմոնտով),- նույնը և Հովի Գրիգորյանի պոեզիայում, որ անսովոր, «տաքօրինակ սիրո» աշխարհայեցողությունն է կրում, ուստի հայրենիքի ճակատագրի տագնապի, ողբերգական սիրո ընկալումն է հիմքում, ուր մեծը և փոքրը փոխատեղվում են միմյանցով, հետևապես պատակոված է թե՛ էպիկականի և թե՛ քնարականի միասնությունը: «Հայաստան» բանաստեղծությունն ահա դրա վկայությունն է, ուր ասվում է այսպես.

Մա իմ երկիրն է – չափսերով այնպիսին,
որ կարող եմ վերցնել հետս,
թե մի հեռու տեղ գնամ:
Փոքրիկ, ինչպես ծերացած մայր,
փոքրիկ, ինչպես նորածին զավակ,
իսկ քարտեզի վրա
ընդամենը արցունքի մի կաթիլ:
Մա իմ երկիրն է- չափսերով այնպիսին,
որ ազատորեն տեղավորել եմ սրտիս մեջ,
որ չկորցնեմ հանկարծ... (Հ, 9)

Համեմատությունը դիպուկ է, ինչպես ծերացած մոր և նորածնի համեմատության պատկերում: Մոր և նորածին մանկան նման հայրենիքը հարազատ է, իսկ մորից և մանկանից ավելի հարազատ ոչ ոք չի լինում, ուստի հայրենիքի «աշխարհագրական վայրը» բանաստեղծի սիրտն է... Բայց երբ Աստված այդ փոքրիկ հողի վրա ցանկացավ գրել «երջանկություն» և «խաղաղություն» ,«հարմար չեղավ», բայց միայն ցավ-ը, սուգ-ը, լաց-ը եղան հարմար («Եվ ի՞նչ աներ Աստված»): Իսկ բանաստեղծին ի՞նչ է մնում այս դեպքում, գուցե անհուսության աղոթքը: Սակայն նոր «Աղոթքն» էլ տագնապի նման է հնչում.

Չորս քայլ վեր...սահման է,
Չորս քայլ վար...սահման:
Աստված իմ,
այսքան էլ փոքրիկ հայրենիք...
Նորածնի բարուր է իսկական...
Նորածնի բարուրը գրկել եմ,

Աստված իմ, մոլորվել, կանգնել եմ.
ասա՛ ինձ, ի՞նչ անեմ, ո՞ւր գնամ –
Չորս քայլ վեր՝ ավեր է ու մահ,
Չորս քայլ վար՝ ավար ու թալան...(Հ,7)

1990-ականների պտեզիայում, իհարկե, բանաստեղծի տագնապը մի այլ ենթատեքստում է հնչում, որ բնորոշ է «Աղոթք»-ին, ինչպես և նրանից հետո գրված գործերին, մանավանդ «Ոստիկանական լրատու» բանաստեղծությանը, «Չզիտեսթեինչ» շարքին: Քննադատությունը արդիականությանը արձագանքելու իմաստով անդրադարձել է պրոցեսին, խնդիրը դիտարկել է սակայն կեցության և գրականության նույնության ընկալմամբ՝ արձանագրելով գրապատմական փաստը և ասելով, թե «անկախությունը չներբողվեց բացարձակապես և ոչ մի բանաստեղծությամբ», երևույթը բնորոշելով իբրև «անկախ Հայաստանի գրական հոգևարք»⁵¹: Վերլուծողը՝ Արք. Նիկողոսյանը, «լռության» այդ արգելքը գրողի հոգեբանության և պատմական ընթացքի անորոշության մեջ է տեսնում, մինչդեռ եթե անգամ գրապատմական փաստն այդպիսին է և ճիշտ է ասված, կարևորը «գրական ճգնաժամի» հասկացությունն է, որ ձևավորում է շարժում և անկախության շրջանում չի սկսվել այն, այլ նախորդ տասնամյակում: Ուրեմն, ավելի լայն ըմբռնման հարցադրում է սա, որ կախում ունի գրողի փիլիսոփայական աշխարհըմբռնումից, ինչպես դարասկզբին Տերյանի «հոգևոր հայրենիքի» որոնման գաղափարը, որը բանաստեղծը մեկնաբանում է «կրիզիսի» հասկացությամբ՝ բացատրելով երևույթը հնի՝ մի ամբողջ մշակութային շրջանի ավարտի և նորի հաստատման տրամաբանությամբ: Տերյանն ուղղակի ասում է նաև, թե հայրենիքի երգը...«մի ֆանտոմ է եղել», «ցավատանջ իղձ» և «յոթնապատիկ խոցված տիրամոր» ճակատագիրը երգելիս կարող էր ասել՝ «դու հպարտ չես, իմ հայրենիք, տրտում ես դու և իմաստուն...»: Ուստի Հովհ. Գրիգորյանը, նույնի շրջմամբ, «Չզիտեսթեինչ» բանաստեղծական շարքում հայրենիքը բնորոշում է «թշվառ» («և ինչքան շատ են թշվառ ու խեղճ, այնքան շատ են հայրենիք»), «հեռու» (« Աստծու

⁵¹Գրականագիտական հանդես, Երևան, ԺԳ, 2012, էջ 81-82 (տե՛ս Արք. Նիկողոսյանի «Կեցություն, հոգեբանություն, գրականություն» հոդվածը)

աչքից հեռու»), հայրենի տները՝ կիսաքանդ, հայրենիքը մի եղանակ ունի միայն՝ ձմեռը... Ուստի անհնար է ինչպես բանաստեղծությունը, այնպես էլ հայրենիքի բանաստեղծական կերպարի արտահայտումը պոեզիայի և պոետականի անհնարինության պատճառով, ինչը Հովհ. Գրիգորյանը պատկերում է բանաստեղծության թե՛ բովանդակության, թե՛ վերնագրի «անիմաստության» իմաստի մեջ, որ գրված է բառերի միակցումով (չգիտեսթեինչ), որը նոր իմաստի գաղափարն է արտահայտում իհարկե: Բայց նաև՝ հայրենիքն այնտեղ է, ուր խոմփոց է լսվում» և կամ «քնելուց զգված երեխայի լաց»: Ուստի՝

Հայրենիքները, ահա թե ինչու երազներով ու երազանքներով են

բերնեբերան լցված... Բոլորն են քնած:

Սակայն ճիշտն այն է, որ սովորաբար

նախ հայրենիք են լինում սկզբում և հետո միայն,

Ժամանակներ անց- դառնում են

երկիր: Երևի թե բոլորն անխտիր: (ԵՋ, 27)

Բանաստեղծի հայացքում «շրջված քնարականությունը», որի պատկերներում պարողիկ, անգամ սարկազմի հասնող խոսքում կերպավորվում է հայրենիքը, սկսած վերնագրից (չգիտեսթեինչ), ժամանակի անորոշության, անհեթեթության և տագնապի բնութագրում է, որի «հեռվում» (ներսում) թաքնված է «երկիր» դառնալու գաղափարը, ինչպես հարուստ Անգլիան և Միացյալ Նահանգները, որոնք «անունով են կոչվում»: Ահա այդ «անվան» իմաստի որոնումն է Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայում, ուստի անունն է, որ ձգտում է իմաստի ամբողջության, **որովհետև անունը երկիրն է**, գաղափարի գոյականացումը: Հետևապես «Հայ ժողովրդի համառոտ պատմություն...» բանաստեղծության մեջ հայրենիքը և ժողովուրդը, «Ժամանակի-և ժամանակների» տագնապը հաղթահարելով, հասել է մեր օրերի «բարոյական հաղթանակների օրերը» և, ինչպես չարենցյան «Երկիր Նաիրին»՝ որպես «չամիչի պես գործածվող» գոյական, Գրիգորյանի պոեզիայում ևս անուն է ստանում՝ Հայաստան, որի ներկան այսպիսին է.

...ափիս մեջ նշխարաչափ մի պատառ

ամեն կողմից կրծոտված մեղրաբլիթ... Հայաստան: (ԿԺ, 8)

Ահա այդ անվան գաղափարն է նաև, որ պատմությունը ներկա է դարձնում: Գենետիկ միասնություն ունեն նրանում ժողովրդի ճակատագիրը, անցած ճամփան, փիլիսոփայությունը, որ Գրիգորյանը նկարագրում է սկսած վաղ նախնադարից մինչև 19-20-21-րդ դարերը: Կորուստների և տագնապների պատմություն է «համառոտ ձեռնարկը», որ թե՛ առաջին, թե՛ խմբագրված տարբերակներում «հասցեատեր ունի», ում հետ, թվում է, բանաստեղծը երկխոսական բանավեճով է կապված (ով կարողալու ժամանակ չունի) կամ՝ «անհրաժեշտ հետևությունների» պատվիրանով՝ ճանապարհի փիլիսոփայության գիտակցությամբ: Բանաստեղծությունը, հետևաբար, ներքին քնարախոսական պլանում «պահպանում է» գրողի հայացքի ուղղությունը (հայրենքը երկիր դառնալու և անվան փոխակերպվելու իմաստով), որ նախահիմքի նշանակություն ունի, ուստի՝ լեզվական առումով չարտահայտվածի՝ «բացակայի ոլորտն է», իսկ արտաքին՝ նկարագրական «կառուցվածքում» Գրիգորյանը, վերապրելով հայրենիքի ճակատագրի «էկզիստենցիալ դրաման», եթե կուզեք՝ «պատմում» է ներկան, հայացքը՝ շրջված ներս՝ ասես պատկերի առարկայական իմաստը հակադրելով ճակատագրի ողբերգական հեզնանքին և անհուսությամբ... Այսպես՝ վաղ միջնադարից հայրենիքի հողերն է «տարել» թշնամին՝ ասելով, թե մենք «կարող ենք քարից հաց քամել», հետո ծովերն ու ճանապարհներն է տարել և ասել, որ մենք «կարող ենք ճանապարհորդել մտովի», հետո հացն են տարել՝ թողնելով մեզ «առավել սննդարար հոգևոր հացը», կոտորել են և մեղադրել, ասելով, թե «դիմադրության փորձ եք արել», որպեսզի մեր հարևանները՝ «բնության այդ պարզ ու անմիջական զավակները», խայտառակվեն աշխարհով մեկ, մինչդեռ ասել են՝ խելացի, «հայրենասեր և խաղաղ ժողովրդի համբավ եք վայելում...»: Ահա և՛ ողբերգության վերջին արարը, որ նախորդում է... «երկիր դառնալու» կամ ուղղակի ասենք՝ **անվան և իմաստի** միասնությամբ ամբողջանալու անհնարիիությունը, որ հայրենիքի գաղափարի վերջին հանգրվանն է... Ինչը, իբրև վերջին արար, բանաստեղծության «անհետացումն» է խորհրդանշում նաև և նշանակում է ոչ միայն էպիկական աշխարհի քայքայում, այլև բանաստեղծության անհնարիիություն, երբ քայքայվում է

ձևը, ռիթմը(երաժշտականությունը), խոսքը առհասարակ: Ահա թե ինչու է Հովհ. Գրիգորյանը «գրում» ոչ թե «Հայ ժողովրդի պատմություն...», այլ միայն՝ «համառոտ պատմություն...», որովհետև պատմությունը ամբողջականի արտահայտություն է, իսկ համառոտը՝ պառակտվածի(քայքայվածի), որ լեզվական առումով էլ համակարգման չի կարող ենթարկվել: Հետևապես «Հայ ժողովրդի համառոտ պատմություն...» ստեղծագործությունը ոչ միայն հայրենիքի ճակատագրի ընկալման ողբերգությունն է, այլ նաև՝ բանաստեղծության ողբերգությունը, որ գոյը(գոյությունը) պատմության չի կարող փոխակերպել, ինքնին մասնատված է...Ուստի կարող ենք ասել(և ինչու չասենք), սա նաև բանաստեղծի՝ Հովհ. Գրիգորյանի ողբերգությունն է՝ անավարտ և անկատար...որ ծնվում է բանաստեղծի աշխարհում, տևում՝ ինչպես իր ցավը, իր ճակատագիրը, որ հնարավոր է ընկալել արդեն «շրջված», երբ բանաստեղծությունն է «գրում» այլևս բանաստեղծին, մեկնաբանում նրան, որովհետև ինքն է այնուհետ «պահպանում» (տեքստից և գրությունից հետո և նրանով՝ ասել է՝ լեզվում) բանաստեղծի ճակատագիրը...

Сурен Абрамян

ПЕСНИ ОВАНЕСА ГРИГОРЯНА О РОДИНЕ

Автор статьи анализирует песни Ованеса Григоряна о родине в художественной системе поэта, комментирует его мировоззрение и систему ценностей, его место и роль в современном литературном процессе.

Suren Abrahamyan

HOVHANNES GRIGORYAN'S SONGS ABOUT MOTHERLAND

The author analyzes Hovhannes Grigoryan's songs about Motherland within the poet's artistic system, comments on his worldview and value system, his place and role in the contemporary literary process.

Թարգմանության խնդիրներ
Проблемы перевода
Problems of translation

81.355

Ашхен Атанесян

**СКАЗКИ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В АРМЯНСКИХ
ПЕРЕВОДАХ**

(некоторые вопросы смысловой и стилистической адекватности)

Ключевые слова: М.Е.Салтыков-Щедрин, сказка, адекватность перевода

В творческом наследии великого русского сатирика М.Е.Салтыкова-Щедрина его знаменитые сказки являются одной из самых ярких страниц. Они и сегодня пользуются у читателей популярностью, так как многие из них остаются злободневными и в наши дни .

Сказки Салтыкова-Щедрина оказались в центре внимания армянских писателей, критиков и переводчиков еще в 80-х годах позапрошлого века. До революции на армянском языке было опубликовано в журналах и в отдельных сборниках девять сказок сатирика, причем некоторые из них в разных переводах. В советское время, в 1935 году, вышел из печати второй том собрания сочинений Щедрина на армянском языке, куда вошли 32 сказки, переведенные известным армянским переводчиком русской литературы А.Тер-Овнаняном, благодаря переводам которого армянский читатель смог познакомиться со многими гениальными произведениями русского сатирика. Заслуги А.Тер-Овнаняна, конечно, велики, но, на наш взгляд, его интерпретация щедринской прозы не всегда бесспорна.

Неоднозначность решений тех или иных задач, возникающих в процессе перевода, позволяет четче определить и представить «проблемные» с точки зрения переводимости «зоны» щедринских

сказок. В данной статье нам хотелось бы остановиться на некоторых общих для всех сказок сатирика переводческих проблемах.

Одной из сложных проблем для переводчика сказок является адекватное воспроизведение их стилистических, лексических и синтаксических особенностей. К художественным особенностям сказок относится употребление Щедриным особых сказочных элементов, имеющих стилеобразующие функции. Таковы сказочные зачины и присказки. Рассмотрим несколько примеров.

«Жили да были два генерала» («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»)⁵¹², «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был помещик» («Дикий помещик») (23), «В старые годы, при царе Горохе это было» («Дурак») (140).

Закономерны переводы зачинов «жил-был» формой «լիսում է, չի լիսում», «в некотором царстве, в некотором государстве» - «ինչ-որ մի թագավորության մեջ, ինչ որ մի պետության մեջ». Сложный с точки зрения перевода зачин сказки «Дурак» удачно передается А.Тер-Овняняном: «Այս դեպքը պատահել է շատ հին տարիներում, Նոյ նահապետի ժամանակ» (488)⁵¹³ и в более позднем переводе Д.Есяян: «Հին ու հին ժամանակներում, Նոյի տարին է սս եղել...»⁵¹⁴.

Присказка «по щучьему велению, по моему хотению» («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил») звучит бессмысленно в переводе А.Тер-Овняняна «ձկան հրամանով և իմ ցանկությամբ» (279), а в переводе В.Папазяна (1899) - «Վար չվար երկու գորապետ կար. և որովհետև երկուսն էլ թերևամիտ էին, շուտով երկուսն էլ, անհայտ պատճառով, երևացին հանկարծ մի

⁵¹² Салтыков-Щедрин М.Е. Собр.соч. в 20 томах.М.«Худ.лит.».1965-1977.Т.16.Кн.1.С. 7. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках .

⁵¹³ Армянский текст цитируется по изданию Սալտիկով-Շչեդրին Մ.Ե. Ընտիր երկեր. 3 հատ, Եր.Հայպետհրատ.Հ.1.1951 - с указанием в тексте страницы в скобках

⁵¹⁴ ,Գարուն. 1976. N1. էջ 9

անմարդարնակ կղզու մեջ»⁵¹⁵ - еще более бессмысленно, так как нарушается логическая связь внутри абзаца: «Жили да были два генерала, и так как оба были легкомысленны, то в скором времени, по щучьему велению, по моему хотению, очутились на необитаемом острове» (7).

Присказку «ни в сказке сказать, ни пером описать» (13) из той же сказки оба переводчика передают калькированием «գրչով չի կարելի նկարագրել և ոչ էլ պատմել» (288), при этом смысл сохраняется, но пропадает один из стилиобразующих элементов, создающих особый узор сказочной прозы. То же относится и к переводу других присказок: «отпустил волка на все четыре стороны» («Бедный волк») (42) - «ազատ արձակեց գայլին» (344), «мужик там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало» («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил») (13) - «գյուղացին ... այնտեղ եղել է, կերել է, խմել է, բայց բերանը բան չի ընկել» (287), «նամիկը ... այնտեղ եղել էր, կյանք էր վարել, խեղճ ու կրակ կյանք» (В.Папазян, 378).

Для усиления сатирического звучания сатирик использует и такой прием, как грамматически неправильная речь героев. В сказке «Медведь на воеводстве» это эзоповский прием, с помощью которого высмеивается безграмотность высоких должностных лиц: «Но Лев не только не наградил его, но собственноручно на Ословом докладе сбоку нацарапал: Не верю, штоп сей офицер храбр был; ибо это тот самый Таптыгин, который маво любимова Чижика сиел!» (55). Непонятны причины, из-за которых переводчик игнорировал этот важный прием, так как существуют примеры, подтверждающие, что при желании он мог находить соответствующие формы отображения этой речевой особенности героев. Воспроизведен подобный прием, высмеивающий безграмотность Орла, в сказке «Орел-меценат»: «Учили его по звуковому методу, легко и занятно,

⁵¹⁵ Տարիք 1899. N16. էջ 374. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте в скобках приводятся фамилия переводчика и номер страницы.

но как ни бились, он и через год, вместо Орел, подписывался Апер» (77). «Սովորեցնում էին նրան հնչական մեթոդով, հեշտ ու հետաքրքիր, բայց որչափ էլ աշխատեցին, նա մեկ տարուց հետո էլ «Արծիվե գրելու փոխարեն գրում էր «Ածեվ» (389).

Что касается фразеологических оборотов, то и они используются сатириком настолько своеобразно, что максимально привлекают к себе внимание читателя. Акцентируя фразеологизм, Щедрин перестраивает его и грамматически. Так, в сказке «Вяленая вобла» люди, дивясь уму-разуму воблы, говорят ей: «Откуда у тебя такая ума палата взялась? ведь кабы не ты, мы, наверное бы, с Макаром, телят не гоняющим, познакомились!» (67). А.Тер-Овнянян находит удачный вариант перевода, в котором фразеологический оборот, хотя и не звучит столь необычно, но созвучен оригиналу стилистически: «—Որտեղից՞ է քեզ այդչափ անսպառ խելքը ... եթե դու չլինեիր, հավանորեն, մեր բանը բուրդ կլիներ» (375). В сказках, где фигурируют животные, автор употребляет поговорки, измененные соответственно их повадкам. Однако переводчик воспроизводит их буквально, из-за чего теряется и фразеологизм и его оригинальная интерпретация: «об соловье только одно слышал: что эта птица малая, не стоит из-за нее клюв марать» (75). «...սոխակի մասին լսել էր միայն, որ դա շատ փոքրիկ թռչուն է և չարժե կտուց կեղտոտել նրա համար» (386). Совершенно недопустим следующий перевод. В сказке «Чижиково горе» Чижик, вспоминая свою подружку-трясогузочку, восклицает: «Что за шустренькая, аккуратненькая была девушка точно огурчик!» (128). «Ինչ կայտառ, ճշտապահ աղջիկ էր ... ասես վարունգ լիներ» (468). Как мы видим, специфическим приемом писателя при употреблении фразеологизмов в сказках является обновление их звучания путем замены отдельных слов, изменения грамматической структуры устойчивых оборотов. Привычные ассоциативные связи, вызываемые у читателя этими выражениями, и неожиданная свежесть звучания способствуют созданию комического и сатирического эффекта. Это один из важных стилистических элементов сказок, требующий особого внимания переводчика.

Таким образом, своеобразие поэтики щедринских сказок ставит перед переводчиком ряд достаточно сложных переводческих задач, и если переводы А.Тер-Овнаняна в свое время явились фактом большой значимости, то сегодня в свете современных требований, предъявляемых теорией перевода, многие проблемы, связанные с переводом щедринской прозы, могут получить свое новое, иное разрешение в новых переводах.

Աշխեն Աթանեսյան

**ՍԱԼՏԻԿՈՎ-ՇԷԴՐԻՆԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ ՀԱՅԵՐԵՆ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

**(Իմաստաբանական-ոճաբանական համապատասխանության
հարցեր)**

Հոդվածը նվիրված է ոուս մեծ երգիծաբան Մ.Ե.Սալտիկով-Շչեդրինի հեքիաթների հայերեն թարգմանության հարցերին: Որպես թարգմանչական խնդիր մեկնաբանվում են մի շարք ոճաբանական, բառագիտական և շարահյուսական առանձնահատկություններ: Որպես թերություն նշվում են բնագրում հեղինակի կողմից յուրովի օգտագործված դարձվածքների և այլ միջոցների ոչ բավարար չափով արտացոլումը թարգմանության մեջ, ինչպես նաև իմաստային այն սխալները, որոնք բնագրի ոչ ճիշտ ընկալման հետևանքն են:

Ashkhen Athanesyan

**SALTYKOV-SCHEDRIN'S TALES IN ARMENIAN TRANSLATIONS
(some issues of the semantic and stylistic adequacy)**

The article is devoted to the study of issues concerning the Armenian translations of the fairy tales by a great Russian satirist M.E. Saltikov-Shchedrin. A number of stylistic, lexical and syntactic peculiarities are focused on within the framework of the given article. The insufficient reflection of the phraseological units and other means used by the author, as well as those meaning mistakes, which are a result of a faulty perception of the original text, is mentioned as drawbacks of the translation.

**«ՄԻԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ» ԻՄՈՒՑԹՈՎ ԲԱՌԱՅԻՆ ՄԻԱՎՈՐՆԵՐԻ
ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՎԻՋԱՍՍ ՍԱՐՈՑԱՆԻ ԿԱՐԸ
ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ Վիլյամ Մարոյան, կարճ պատմվածք, «միայնություն» իմույթ, «նույնական թարգմանություն»

Վիլյամ Մարոյանը 20-րդ դարի ամերիկյան գրականության ականավոր ներկայացուցիչներից է: Նրա ստեղծագործությունները թարգմանվել ու թարգմանվում են աշխարհի տարբեր լեզուներով: Վ.Մարոյանը իր ուժերը փորձել է գրական գրեթե բոլոր ժանրերում, բացառությամբ բանաստեղծությունների, սակայն կարճ պատմվածքը Մարոյանի ամենահաջողված ժանրն է: Իր գրական ուղին Մարոյանը սկսել է որպես կարճ պատմվածքի հեղինակ՝ հենց այդ ժանրում ասելով իր լավագույն խոսքը և ընթերցողի առջև բացելով մի աշխարհ՝ լի զգացմունքային և բարոյական մթնոլորտով, ինքնատիպ հատկանիշներով, երազներով, հույզերով և զգացումներով⁵¹⁶:

Ընտրելով և ուսումնասիրելով սարոյանական կարճ պատմվածքներում վառ արտահայտված զգացումներից մեկը՝ միայնության զգացումը՝ սույն հոդվածում ներկայացնում ենք «միայնություն» իմույթով բառային միավորների թարգմանական խնդիրները Վիլյամ Մարոյանի կարճ պատմվածքների հայերեն և ռուսերեն թարգմանվածքներում:

Գեղարվեստական տեքստի թարգմանական խնդիրների ուսումնասիրությունը անհնար է պատկերացնել՝ հաշվի չառնելով տեքստի, մասնավորապես՝ գեղարվեստական տեքստի լեզվական կապակցմանն /*linguistic cohesion*/ առնչվող տեսական խնդիրներն ու թարգմանության ընդհանուր խնդիրները: Թարգմանության գործընթացում թարգմանչի կարևորագույն նպատակն է հասնել աղբյուր և թիրախ տեքստերի նույնականության: Ռուս լեզվաբան, թարգմանիչ Յա.Բ.Ռեկցերի⁵¹⁷

⁵¹⁶ Гончар, Н.А. Уильям Сароян и его рассказы. Изд-во Ереванского университета, 1976, 216 с.

⁵¹⁷ Рекцер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика, Москва: Р.Валент, 2006, 238 с.

կարծիքով՝ նույնական թարգմանվածքը պետք է վերարտադրի աղբյուր տեքստում արտացոլված իրավիճակը և պահպանի հաղորդակցական ներգործությունը:

«Նույնական թարգմանություն» հասկացությունն ավելի լայն իմաստ ունի. այն կոնկրետ իրավիճակներում ապահովում է միջլեզվական հաղորդակցության անհրաժեշտ լիակատարությունը և կարող է համարվել «լավ թարգմանություն» հասկացության հոմանիշ:

Թայթլերի⁵¹⁸ բնորոշմամբ «լավ թարգմանությունն այն է, որում աղբյուր տեքստի արժեքը այնպես է միահյուսվել թիրախ լեզվին, որ ընկալվում է թիրախ լեզվի կրողների կողմից այնպես, ինչպես բնագիրը՝ աղբյուր լեզվի կրողների կողմից»: Ի հավելումն սրան, Վ. Բենիամինի⁵¹⁹ կարծիքով՝ «լավ թարգմանությունը արտացոլում է լեզուների միջև գոյություն ունեցող փոխհարաբերությունները և ներքին կապերը, որոնք, սակայն, անտեսանելի են առանց թարգմանության»: Հետևաբար, սույն հոդվածի նպատակն է դիտարկել «լավ թարգմանությանը» նպաստող քայլերն ու միջոցները՝ Վ. Սարոյանի կարճ պատմվածքներում «միայնություն» առանցքային հասկացության լիարժեք փոխանցման ժամանակ:

Ուսումնասիրելով «միայնություն» իմությունը բառային միավորների թարգմանական խնդիրները Վ. Սարոյանի կարճ պատմվածքներում՝ կարող ենք նշել, որ, որպես կառուցվածքային բաղադրիչներ, իմությունները համագոր չեն իրենց կարգավիճակով և բնույթով: Բացի բառիմաստային կառուցվածքի հիմքում ընկած իմություններից, գոյություն ունեն նաև համատեքստային իմություններ, որոնք, ըստ Գրեյմսի⁵²⁰, արտահայտում են տվյալ բառի՝ տարբեր իրավիճակներում կիրառման հետևանքով առաջացած զուգորդությունները:

Համատեքստային իմությունները միշտ կապված են նշված երևույթների և առարկաների հետ, և ընկած են բառային միավորների իմաստների տարբեր երանգների հիմքում: Յուրաքանչյուր բառիմաստի վերլուծության և թարգմանության ժամանակ պետք է սահմանել բառային միավորի

⁵¹⁸ Tytler, A. F. *Essay on the Principles of Translation*, Edinburgh, (ed.) (1997b)

⁵¹⁹ Benjamin, W. 'The task of the translator', translated by H. Zohn, in L. Venuti (ed.) (2000), pp. 15-25.

⁵²⁰ Greimas, A.J. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. University of Nebraska Press 1983, p. 325.

հարաբերակցությունը իմաստային դաշտի այլ միավորի հետ, սահմանել նրա տեղը, դերը և նշանակությունը⁵²¹:

Վ.Սարոյանի կարճ պատմվածքներում «միայնություն» իմույթով բառային միավորների թարգմանական խնդիրն այն է, որ «միայնություն» հասկացությունը վերաբերում է այն կատեգորիաներին, որոնց կենսական նշանակությունը հստակ պատկերվում է առօրյա գիտակցության մեջ, սակայն թվացյալ հստակությունն ու թափանցիկությունը խաբուսիկ են, քանզի պարունակում են բարդ փիլիսոփայական բովանդակություն:

«Միայնություն» հասկացությունը վկայում է անհատի անհամերաշխության, աններդաշնակության, տառապանքի և անձի ճգնաժամի մասին: Նման բառային միավորների թարգմանական դժվարություններն անմիջապես կապված են միայնության խնդրի ընկալման, կենսական պայմանների, ինչպես նաև այն գիտակցության հետ, որ մարդը միայնակ է, թեև շրջապատված է այլ մարդկանցով⁵²²: Վերլուծելով «միայնություն» իմույթով բառային միավորները Վ.Սարոյանի կարճ պատմվածքներում՝ մենք առաջարկում ենք հետևյալ դասակարգումը և առանձնացնում երեք հիմնական բառիմաստային խմբեր.

Ֆիզիկական վիճակ,

Հոգեվիճակ,

Միայնության դրսևորումը նյութական օբյեկտների միջոցով:

Թարգմանության ժամանակ միայնության՝ որպես ֆիզիկական վիճակի, արտահայտման համար թարգմանիչը պետք է ունենա փիլիսոփայական ֆոնային գիտելիքներ, որպեսզի ընկալի միայնությունը (միաձուլված չլինելու գաղափարը) որպես «ես»-ի գոյության առանձնություն այլ գոյություններից⁵²³:

Վերլուծենք առաջին խմբում ընդգրկված օրինակները:

What's the use to be alive if you're all alone in the world and no mother and father and nobody to love you? «The Oranges».⁵²⁴

Ի՞նչ միտք ունի ապրելը, երբ ամբողջ աշխարհում դու մենն- մենակ ես, չունես ոչ հայր, ոչ մայր, ոչ մեկը, որ սիրի քեզ: «Նարինջները», թարգմ. Հ.Դավթյան:⁵²⁵

⁵²¹ Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Т.1. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М.: Языки рус. Культуры, 1995, 472 с.

⁵²² Пузанова, Ж.В. Проблема одиночества (социологический аспект). М.: РУДН, 1998, 59 с.

⁵²³ Heidegger, M. Being and Time, translated by Joan Stambaugh. State University of New York Press, 1996, p. 419.

⁵²⁴ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 96.

Какой смысл жить, когда ты один во всем мире и нет у тебя ни отца, ни матери, никого, кто бы тебя любил? «Апельсины», перевод Л.Шифферса.⁵²⁶

Բնագրի *all alone* արտահայտությունը թարգմանության հայերեն տարբերակում փոխանցվել է *մեն-մենակ* կրկնավոր բարդությամբ այդ կերպ միայնության ֆիզիկական վիճակի իմաստի ուժեղացումը շեշտելու համար: Ռուսերեն թարգմանվածքում թարգմանիչը կիրառել է *один* արտահայտությունը, որը ցույց է տալիս այլ մարդկանց, մասնավորապես՝ ընտանիքի անդամների, հարազատների, բարեկամների հետ կապի բացակայությունը: Աղբյուր լեզվի *no* և *nobody* բառային միավորները հայերեն (*ոչ* հայր, *ոչ* մայր, *ոչ մեկը*) և ռուսերեն (*ни* *отца*, *ни* *матери*, *никого...*) թարգմանվածքներում ավելի են ուժեղացնում և ընդգծում միայնակ, լքված, որք, այլ մարդկանցից ֆիզիկապես առանձնացված լինելու վիճակը:

When he had awakened in the morning, he had known he would decide which he would do, but he had imagined that he would make the decision alone, and now this accompaniment, this presence of the girl beside him, was a pleasant improvement. «The Trains».⁵²⁷

Առավոտյան Ջոն գգում էր, որ պիտի կայացնի իր որոշումը, բայց նրան միշտ թվացել էր, թե դա սուկ իր գործն է, իսկ հիմա այդ աղջկա ներկայությունը անսպասելի էր, և չափազանց հաճելի նրա միջամտությամբ որոշելը: «Գնացքները», թարգմ. Լ.Գալստյան:⁵²⁸

Проснувшись утром, он уже знал, что предстоит принять решение, только раньше он думал, что решать придется в одиночку, а тут, глядишь, кто-то тебе вторит, и от того, что рядом девушка, сделать это будет куда легче и приятнее. «Поезда», перевод Ю. Абызова.⁵²⁹

Բնագրի *alone* բառային միավորի թարգմանությունը ռուսերեն տարբերակում (*в одиночку*) արտահայտում է այս բառի սովորական, առօրեական իմաստը, որի պարզության ետևում, սակայն, թաքնված է ֆիզիկական առանձնության զգացումի բարդությունն ու խորիմաստությունը: Այստեղ, *alone* և *в одиночку* բառային միավորները

⁵²⁵ Մարոյան, Վ., Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր առաջին, «Պատմվածքներ», «Մարդկային կատակերգություն», Երևան, «Սովետական գրող» 1986, էջ 56:

⁵²⁶ Сароян Уильям. Рассказы. Издательство АТС, 2003, с. 156.

⁵²⁷ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 144.

⁵²⁸ Մարոյան, Վ., Ընտրանի, հատոր երկրորդ, Երևան, «Նաիրի» 2008:

⁵²⁹ Сароян Уильям. Меня зовут Арам. Рассказы. Издательство «Советакан грох», Ереван-1980, с. 203.

կարևոր դեր են խաղում թե՛ բնագրում, թե՛ ռուսերեն թարգմանվածքում՝ միաժամանակ արտահայտելով նաև հոգեվիճակ:

Ինչ վերաբերում է հայերեն թարգմանությանը, ապա թարգմանիչը, կիրառելով *սոսկ* եղանակավորող բառը և *հր* դերանունը, փոխանցում է իրեն բոլորից գատելու, ինչպես նաև սեփական ուժերի կարևորության, կարողության և ինքնուրույնության իմաստները:

Հաջորդ օրինակը, որում միայնությունը համարում ենք հոգեվիճակ, հետևյալն է.

He had heard about strangers and he had heard about enemies and he had come to believe that they were the same thing, but here was somebody he had never seen before who was neither a stranger nor an enemy. All the same it was awful lonesome without his angry father. «The Third Day After Christmas».⁵³⁰

Նա լսել էր, որ կան օտար մարդիկ ու լսել էր, որ կան թշնամիներ և եկել այն համոզման, թե դրանք նույնն են, բայց տեսնելով, որին նա տառջ երբեք չէր տեսել, ոչ օտար էր, ոչ թշնամի: Չնայած միևնույն է՝ նա իրեն սարսափելի մենակ էր զգում և տանջ իր բարկացած հայրիկի: «Օննոյան տոներից երեք օր հետո»»⁵³¹

Он слышал о незнакомцах и о врагах, и он начал думать, что это было одно и то же, но сейчас перед ним был кто-то, кого он никогда не видел раньше, но это не был ни незнакомец, ни враг. И все равно, без его сердитого отца ему было ужасно одиноко. «На третий день после Рождества», перевод О. Кайдаловой.⁵³²

Բնագրի թե՛ ռուսերեն, թե՛ հայերեն տարբերակի թարգմանիչները, փորձելով չկորցնել միայնակ լինելու, միայնությունից տանջվելու հոգեվիճակի գաղափարը, ներկայացրել են *awful lonesome* արտահայտության նույնական թարգմանություն: Իսկ բնագրում *awful* ածականը, և թարգմանվածքներում համապատասխանաբար *ужасно* մակբայը և *սարսափելի* ածականը շեշտում են այդ հոգեվիճակի վառ արտահայտված բացասական իմաստը և մարդկային հոգևոր տառապանքը հարկադրված միայնությունից: Հարկ ենք համարում նշել, որ բնագրում միայնության զգացումը ընդհանրական է և ամենուրեք է (*it was awful lonesome*), մինչդեռ հայերեն և ռուսերեն թարգմանվածքների թարգմանիչները, կիրառելով հայերենում *հրեն* դերանունը և զգալ բայը և ռուսերենում *ему* դերանունը և *было* բայը, վերագրում են միայնությունը անմիջապես հերոսին:

⁵³⁰ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 269.

⁵³¹ Սարոյան, Վ., Պատմվածքներ, էջ. 16:

⁵³² <https://www.proza.ru/2013/06/16/1589>

Home was not home. He was home: everything was in place, and yet he was a stranger. He was alone. «The Trains». ⁵³³

Տունը տուն չէր, ամեն ինչ առաջվանն էր, բայց ինքն օտար էր: Մենակ էր: «Գնացքները», թարգմ. Լ.Գալստյան: ⁵³⁴

Родной дом — и все равно не дом. Да, он дома: все на своем месте, и все равно он здесь чужой. Чужой и одинокий. «Поезда», перевод Ю. Абызова. ⁵³⁵

Այս օրինակում «միայնություն» իմույթով բառային միավորը արտահայտում է ոչ հարազատ, օտար, կողմնակի, անծանոթ, հոգեպես հեռու, հարազատներից մեկուսացված լինելու իմաստը, որը ավելի է ընդգծվում բնագրում *stranger*, հայերեն թարգմանվածքում *օտար* և ռուսերեն թարգմանվածքում *чужой* բառային միավորների առկայությամբ: Ի դեպ, ռուսերեն թարգմանվածքում թարգմանիչը, կրկնելով *чужой* բառային միավորը, շեշտում է հերոսի միայնակ լինելու փաստը և ուժեղացնում միայնության զգացումը տեքստում:

Ստորև բերված հաջորդ օրինակում *lonely* բառային միավորը զուգակցվում է *frightened* բառային միավորի հետ և արդյունքում թե՛ բնագրում, թե՛ հայերեն և ռուսերեն թարգմանվածքներում ի հայտ են գալիս միայնության որպես անօգնական, անտերունչ, լքված, մենակ լինելու վիճակի իմաստները:

Once he saw a young girl with a small black satchel descend from a train, and she seemed so lonely and frightened that he wanted to shout to her and run down to her and smile and tell her, My name is Joe Silvera. «The Trains». ⁵³⁶

Մի օր փոքրիկ, սև ճամպրուկով մի աղջկա տեսավ կառամատույցում: Աղջիկն այնքան մենակ էր ու վախվորած, որ ցանկացավ ձայն տալ, իջնել նրա մոտ, ժպտալ ու ասել. «Իմ անունը Ջո Միլվերա է»: «Գնացքները», թարգմ. Լ.Գալստյան: ⁵³⁷

Однажды он увидел, как из вагона вышла девушка с небольшой черной сумкой, такая одинокая, такая испуганная, что ему захотелось окликнуть

⁵³³ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 136.

⁵³⁴ Մարոյան, Վ., Ընտրանի, հատոր երկրորդ, Երևան, «Նաիրի» 2008:

⁵³⁵ Сароян Уильям. Меня зовут Арам. Рассказы. Издательство «Советакан грох», Ереван-1980, с. 197.

⁵³⁶ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 137.

⁵³⁷ Մարոյան, Վ., Ընտրանի, հատոր երկրորդ, Երևան, «Նաիրի» 2008:

ее, подбежать к ней, улыбнуться и сказать: «Меня зовут Джо Сильвера». «Поезда», перевод Ю. Абызова.⁵³⁸

Ինչպէս հայտնի է, իմաստային դաշտը հնարավոր է հստակ պատկերացնել նաև տվյալ հասկացույթի գուգորդական կապերի և իմաստային առանձնահատկությունների միջոցով: Վերլուծենք երրորդ խմբում ընգրկված օրինակները, որոնցում միայնությունը դրսևորվում է նյութական օբյեկտների միջոցով:

What's the use to sit in a cold room until it is time to go to bed and hear Jake and his wife fighting all the time and go to sleep and cry and wake up and see the sad sky and feel the cold air and shiver and walk to school and eat oranges for lunch instead of bread? «The Oranges».⁵³⁹

Ինչ միտք ունի նստել ցուրտ սենյակում, մինչև քնելու ժամանակը գա, հետո անկողին մտնել՝ լսելով Ջեյկի ու իր կնոջ անդադար կոչվր, արտասվելով քնել ու արթնանալ և տեսնել մռայլ երկինքը ու դողդողալ ցրտից: Դողդողալով դպրոց գնալ ու նախաճաշին հացի փոխարեն նարինջ ուտել: «Նարինջները», թարգմ. Հ. Դավթյան:⁵⁴⁰

Какой смысл сидеть в холодной комнате, пока не придет время спать, слушать, как все время ноют Джек и его жена, ложиться в постель и плакать, просыпаться и видеть унылое небо, дрожать от холода, идти в школу и есть на завтрак апельсины вместо хлеба? «Апельсины», перевод Л. Шифферса.⁵⁴¹

Վերոնշյալ օրինակում միայնության վերապրման խորությունը ընդգծելու համար, հեղինակը փոխաբերական իմաստով ներկայացնում է այն *ցուրտ սենյակի, մռայլ երկինքի, սառը օդի* նկարագրությամբ: Այս փախաբերությունները ավելի են սրում միայնության զգացումը, դժվարացնում և խոչընդոտում են միավորումը այլ մարդկանց հետ: Այստեղ նկատում ենք, որ գեղարվեստական տեքստի բովանդակության հասկացութային առանձնահատկությունը ճշգրիտ փոխանցված է թե՛ հայերեն, թե՛ ռուսերեն թարգմանվածքներում: Թարգմանիչները հավատարիմ են մնացել տեքստի ոճին, բնույթին և տրամադրությանը:

⁵³⁸ Сароян Уильям. Меня зовут Арам. Рассказы. Издательство «Советакан грох», Ереван-1980, с. 198.

⁵³⁹ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 96.

⁵⁴⁰ Մարոյան, Վ., Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր առաջին, «Պատմվածքներ», «Մարդկային կատակերգություն», Երևան, «Սովետական գրող» 1986, էջ 56:

⁵⁴¹ Сароян Уильям. Рассказы. Издательство АТС, 2003, с. 157.

*I am sitting in a very cold room and there is no sun anywhere, and the only thing I can talk about is the cold because it is the only thing going on today. «A Cold Day».*⁵⁴²

*Շատ ցուրտ մի սենյակում եմ, արևի նշույլ իսկ չկա ոչ մի տեղ, միակ բանը, որից կարող եմ խոսել, ցուրտն է, քանի որ այսօր ցրտից բացի ոչինչ չկա: «Ցուրտ օրը», թարգմ. Ն.Գոնչար, Ա. Հովհաննիսյան:*⁵⁴³

*Я сижу в страшно холодной комнате, и солнца не видать. Единственное, о чем я способен говорить, — это о холоде, потому сегодня у нас, кроме холодов, ничего не происходит. «Холодный день», перевод А.Оганяна*⁵⁴⁴

Վերոնշյալ օրինակում միայնությունը հեղինակի կողմից փոխանցվում է *ցրտի, ցուրտ սենյակի, արևի բացակայության* նկարագրությամբ: Փոխաբերական իմաստով միայնության գաղափարն արտահայտող այս նախադասությունը ընդգծում է այն փաստը, որ պատմվածքի հերոսը միայնակ, անօգնական է, և չկա ոչ ոք, ոչ մի կենդանի շունչ, ով իր ներկայությամբ ջերմություն կպարզևի իրեն և կլուսավորի այդ ցուրտ ու մռայլ սենյակը: Բնագրի «միայնություն» իմությունը բառային միավորները նույնությամբ թարգմանվել են հայերեն, սակայն, ինչպես նկատում ենք, ռուսերեն տարբերակում թարգմանիչը *very* մակբայը, որը ռուսերենում ունի *очень* իմաստը, թարգմանել է *страшно* մակբայով՝ այդ կերպ ուժեղացնելով փոխանցվող իմաստը:

*... there were no leaves on the trees, and the street was sad. «The Oranges».*⁵⁴⁵

...ծառերին՝ ոչ մի տերև, փողոցը՝ տխուր... «Նարինջները», թարգմ. Հ.Դավթյան:⁵⁴⁶

*Деревья стояли без листьев, и улица выглядела унылой и печальной. «Апельсины», перевод Л.Шифферса.*⁵⁴⁷

Այս օրինակում տերևազուրկ ծառերի և աշնանային տխուր փողոցի կերպարը օգտագործվում է հեղինակի կողմից որպես հոգու դատարկության, ունայնության, լքվածության և հոգու միայնության արտահայտման միջոց: Հայերեն թարգմանվածքում կարող ենք նկատել,

⁵⁴² Saroyan, W. The Daring Young Man on the Flying Trapeze and Other Stories, New Directions Publishing Corporation, New York, Fourth Printing, 1997, p.154.

⁵⁴³ Մարոյան, Վ., Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր առաջին, «Պատմվածքներ», «Մարդկային կատակերգություն», Երևան, «Սովետական գրող» 1986, էջ 28:

⁵⁴⁴ Сароян Уильям. Отважный юноша на летящей трапеции, 2014, 220с.

⁵⁴⁵ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 97.

⁵⁴⁶ Մարոյան, Վ., Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր առաջին, «Պատմվածքներ», «Մարդկային կատակերգություն», Երևան, «Սովետական գրող» 1986, էջ 57:

⁵⁴⁷ Сароян Уильям. Рассказы. Издательство АТС, 2003, с. 157.

որ թարգմանիչը մասնակիորեն դուրս է թողել բնագրի որոշ բառային միավորներ (there were, and, was), սակայն նրան հաջողվել է փոխանցել բնագրի տրամադրությունն ու ոճը: Ինչ վերաբերում է ռուսերեն թարգմանվածքին, ապա կարող ենք նկատել, որ թարգմանիչը փողոցի տիրությունը փոխանցում է մեկ բառային միավորի փոխարեն, երկու հոմանիշներով՝ унылый և печальный որակական ածականներով, որոնցում տիրության իմաստն ավելի ուժեղ է արտահայտված:

Վերլուծենք մեկ այլ օրինակ.

You belong the same place your brother is,” she said. “*In the ground. Dead,*” she said. «The Oranges».⁵⁴⁸

— Ինչ դու՛, ինչ քո եղբայրը: Գերեզման՝ մտնելիք նրա ետևից, գերեզման՝ Այնտեղ է միայն քո տեղը: «Նարինջները», թարգմ. Հ.Դավթյան:⁵⁴⁹

— Что ты, что твой брат, оба вы одного поля ягоды. Ну и шел бы за ним в могилу. Там тебе только и место. «Апельсины», перевод Л.Шифферса.⁵⁵⁰

Միայնության իմաստն այստեղ արտահայտված է համատեքստի և իմաստային բաղադրիչների միջոցով: Բնագրի *in the ground* և *dead* բառային միավորները արտահայտում են ամայության, լքվածության, հավերժ մեկուսացված և մոռացված լինելու իմաստները, որոնք նույն կերպ արտահայտված են նաև հայերեն և ռուսերեն թարգմանվածքներում:

Անգլերեն բնագրերի և հայերեն ու ռուսերեն թարգմանվածքների համեմատական և վերլուծական ուսումնասիրությունների արդյունքում կարող ենք եզրակացնել, որ միայնության հասկացությունը Վ.Սարոյանի կարճ պատմվածքներում շատ բազմակողմանի է: Պատմվածքների թարգմանությունները փոխանցում են բնագրի հասկացության տեղեկատվությունը՝ տվյալ պարագայում միայնության հասկացությունը: Կարելի է հավելել, որ թարգմանիչները, փորձելով հնարավորինս խորը փոխանցել ստեղծագործությունների հիմնական միտքը, երբեմն կիրառում են պարզ, չեզոք բառային միավորներ և համարժեքներ և փորձում են հասնել ամբողջական լեզվական ձևակերպման՝ պահպանելով տեքստի ներուժը:

⁵⁴⁸ Saroyan, W. Selected Short Stories. Progress Publishers, Moscow 1975, p. 94.

⁵⁴⁹ Սարոյան, Վ., Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր առաջին, «Պատմվածքներ», «Մարդկային կատակերգություն», Երևան, «Սովետական գրող» 1986, էջ 55:

⁵⁵⁰ Сароян Уильям. Рассказы. Издательство АТС, 2003, с. 159.

Mariam Baghdasaryan, Kristine Soghikyan

**THE PROBLEMS OF TRANSLATING LEXICAL UNITS WITH THE SEME
“LONELINESS” IN SHORT STORIES BY WILLIAM SAROYAN**

The article contains the analysis of the problem of adequate translation of lexical units with the seme “loneliness” in Armenian and Russian translations of the short stories by William Saroyan. The main difficulties of translating lexical units are directly related to the complexity of the interpretation of the notion “loneliness” and the problem of understanding it. All lexical units, containing the seme “loneliness”, are divided into three groups (physical state, state of mind, manifestation of loneliness through material objects). In the article, the peculiarities of their translation into Armenian and Russian can be compared.

Мариам Багдасарян, Кристине Согикиан

**ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ С СЕМОЙ
«ОДИНОЧЕСТВО» В КОРОТКИХ РАССКАЗАХ УИЛЬЯМА САРОЯНА**

В статье анализируются проблемы адекватного перевода лексических единиц с семой «одиночество» в коротких рассказах Уильяма Сарояна на армянский и русский языки. Основные трудности перевода связаны, в первую очередь, со сложностью интерпретации понятия «одиночество» и с проблемой понимания этой семы. Все лексические единицы, содержащие сему «одиночество», подразделены на три группы (физическое состояние, душевное состояние и проявление одиночества через материальные предметы).

THE PRAGMATIC CHARACTERISTICS OF ORWELLIAN
'NEWSPEAK' AND ITS ARMENIAN TRANSLATION

Keywords: *George Orwell, 1984, political discourse, theory linguistic relativity, translation theory, oldspeak, doublethink, thought crime, pragmatics, dystopian novel*

The interrelations between thought and language have been a subject of thorough analysis ever since the establishment of ancient philosophical schools. Numerous attempts have been made to settle thought and language patterns, also to determine which comes first and which one of these two dominates the other. These attempts enjoy an ancient history, dating back to ancient Greek philosophy and evolving into a widely discussed linguistic-philosophical problem.

Steven Pinker, a Canadian-born American psycholinguist, cognitive scientist, asserts that long before the lingual structures would formulate in the mind of the speaker, the thoughts come first, later triggering the necessity of the formation of such lingual structures that encompass the thought itself⁵⁵¹. Contrastively, Werner Heisenberg, the famous German theoretical physicist once came up with this engrossing statement “**what we observe is not nature itself but nature exposed to our method of questioning**”⁵⁵². Similarly, the founders of the theory of linguistic relativity insist that in a strong sense the actions and the thoughts of a speaker are determined by their lingual capabilities. In a weaker sense, language somewhat shapes our thought behavior⁵⁵³. The boundaries between the two notions are very delicate. Conclusively, since reality undergoes linguistic processing its proneness to personal modification is very great. And because language has preeminently a

⁵⁵¹ (Pinker, Steven (2007). *The Language Instinct*. New York: Harper Perennial Modern Classics.)

⁵⁵² (Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science (1958) Lectures delivered at University of St. Andrews, Scotland, Winter 1955-56).

⁵⁵³ Whorf, B.L. (1956). "The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language". In Carroll, J.B. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. pp. 134–159

communicative function and the standalone capability to encode thought, it is not at all improbable that language can create thought and spread it out with its communicative nature.

And where would this ability be more of use than in Politics. The place behind the pulpit is perhaps the brightest example of how one's words and expressions have the capability to influence the audience to think or even do what a political speaker wants them to do or think. In this sense the proper transmission of thoughts and ideas requires a sophisticated choice of words and arrangement of speech.

Hereby, political discourse, especially when designed to manipulate, certainly requires public discourse as a means to reach the target group. And language, constituting the axis of discourse and being itself very tentative, intangible and flexible provides a very hospitable environment for the speaker to be able to communicate to the audience whatever thought, belief or ideology they desire.

In 1946, exactly three years before the publication of *Nineteen Eighty-Four*, **George Orwell** published his very famous essay called "Politics and the English Language", in which he more specifically notes, **"The great enemy of clear language is insincerity. When there is a gap between one's real and one's declared aims, one turns as it were instinctively to long words and exhausted idioms, like a cuttlefish squirting out ink."** Orwell claimed that instead of being "an instrument for expressing thought," language had become a means "for concealing or preventing thought, technically a means not to extend but to actually diminish the range of thought. Now the consequences, according to Orwell were quite reciprocal: **"if thought corrupts language, language can also corrupt thought."** He also notes, **"In our time, political speech and writing are largely the defense of the indefensible.... Thus political language has to consist largely of euphemisms, question-begging and sheer cloudy vagueness.... Political language is designed to make lies sound truthful and murder respectable, and to give an appearance of solidity of pure wind."** ("Politics and the English Language- George Orwell") And even now, the language that Orwell describes depicts the actual conditions of today's public and political discourse, the way people conduct essential business. This beautiful slippery play between thought and language is quite masterly depicted in Orwell's masterpiece- "*Nineteen Eighty-Four*".

"*Nineteen Eighty-Four*" is George Orwell's dystopian novel printed in 1949. Set up in Oceania, an all-powerful superstate, the novel depicts a life of

perpetual war, omnipresent government surveillance and public manipulation which is controlled by a political system called English Socialism, with Big Brother as the head of the leading political party. As literary political fiction and a breathtaking dystopian novel, "Nineteen Eighty-Four" is unique in style and sense. With it Doublethink, Thoughtcrime, Big Brother, this novel was able to penetrate into the world culture, unveiling truth and showing its ultimate importance.

In his novel "1984" Orwell uses an interestingly controlled language, different new, creative and playful technique and strategies to deliver his ideas to the reader- **Newspeak**. It is basically a newly made up language by the totalitarian state, aimed at limiting the freedom of thought, as well as concepts that threaten peace, freedom, human self-expression, individuality and so on. Any form of rumination or even the simplest thought against the views of the party is considered "thought-crime". Orwell claims that the main goal of Newspeak is to remove all shades of meaning from language, leaving only simple concepts. What is also really interesting at this point is that Newspeak words in the novel act as both nouns and verbs, that is, Orwell has quite masterfully managed to pierce the part-of-speech meaning. Orwell has created Newspeak on the basis of conversion as a main means of word-building. This is not at all surprising since Newspeak is entirely built with the use of English word-formation ways, patterns, affixes and stems, naturally inheriting the elements already existing in the language. Consequently, he has reduced the total number of words; for example, "**think**" is both noun and verb, so the word "**thought**" is not required and can be abolished. The party also intends Newspeak to be spoken in staccato rhythms with syllables that are relatively easy to pronounce. It is believed that this will make the speech more automatized and subconscious and reduce the necessary participation of thinking, turning the verb from a continuous notion to a static action. That is, the temporal dimension is completely eliminated and the process is thus suspended. In other words, newspeak prevents thinking from happening.

Orwell constructed his vocabulary in such a way so as to address exact expression to every meaning that a Party member could properly wish to express, at the same time excluding all the other connotative shades and also the possibility of getting there by indirect ways. This is achieved partly by the creation of new words, but mainly by eliminating undesirable words. Orwell has presented Newspeak words in 3 groups- **A vocabulary** consisting of words

for everyday business, **B vocabulary**- compound words with manipulative implications and **C vocabulary** of scientific and technical terms and words.

The grammar of Newspeak has some interesting characteristics. One of the peculiarities is that there was complete interchangeability between different parts of speech. As already mentioned, Orwell really did manage to get out of the boundaries of the part-of-speech meaning. Any word in the language, even the most abstract words such as **if** or **when** could be used either as a verb, noun, adjective or an adverb.

The adjectives were formed by adding the suffix **-ful** to the noun-verb, and adverbs with the suffix **-wise**. Consequently, **speedful**, per se, meant “rapid” and **speedwise** meant “quickly”. Some of our present-day adjectives, such as **good**, **strong**, **big**, **black**, **soft** were preserved, but the total amount was not very large as any adjectival meaning could be achieved by adding **-ful** to a noun-verb. Most of the already existing adverbs were not retained, except for the ones already formed with **-wise**. The word “**well**”, for example, was changed to **goodwise**. In addition, any word could receive a negative meaning by getting the prefix **un-** or get an amplified meaning with the help of the affix **plus-**, or got greater emphasis **doubleplus-**. As a result, **uncold** meant “**warm**”, while **pluscold** and **doublepluscold** meant respectively “**very cold**” and “**superlatively cold**”. (Orwell, 175)

The second important quality of Newspeak grammar was its level of motivation. Since the main purpose of Orwell when creating Newspeak was eliminating additional and unnecessary shades of meaning from the language, it turned out to be a highly motivated language. In Newspeak all inflexions followed the same rules. Thus, in all verbs the Past Indefinite and the Past Participle were the same and ended in **-ed**. The Past Indefinit of **steal** was **stealed**; the Past Indefinit of **think** was **thinked** and so on throughout the entire language. All the irregular forms as **swam**, **gave**, **brought**, **spoke**, **taken** were abolished. All plurals were made by adding **-s** or **-es** as the case might be. The plurals of **man**, **ox**, **life**, **were mans**, **oxes**, **lifes**. Comparison of adjectives was invariably made by adding **-er**, **-est** (**good**, **gooder**, **goodest**), irregular forms and **the more**, **most** forms were abolished.

The B vocabulary made by Orwell, for example, mainly comprised compound words. Those were two or more words, or parts of words connected to each other in an easily pronounceable way. And the outcome would always be a noun-verb and would be inflected according to the ordinary rules. Let us view an example- the word **goodthink**, meaning “**orthodoxy**”, or, as a verb, “**to**

think in an orthodox manner". This inflected in the following way: noun-verb: **goodthink**; past tense and past participle: **goodthinked**; present participle: **goodthinking**; adjective: **goodthinkful**; adverb: **goodthinkwise**; verbal noun: **goodthinker**. (Orwell, 176)

All of the words that are included in the B vocabulary have a certain ideological background. Many of them were euphemisms. Words like **joycamp** (forced-labour camp) or **Minipax**- Ministry of peace, (Ministry of War) meant almost exactly the opposite of what the actual meaning of the word may seem.

The only thing that Newspeak euphony dropped out seems to be the accuracy of meaning. The regularity in grammar was always sacrificed when necessary. This required words of short articulation in order for them to be able to be uttered rapidly and which would cause minimum amount of echo in the head of the speaker. Phonetically the words **sexcrime**, **Ingsoc**, **joycamp**, **Minipax**, **goodthink**, **thinkpol** many other compound words included in this group consisted of two or three syllables, among which the first and the last one would usually be equally stressed.

The C vocabulary was considered as additional to the others and mostly contained scientific and technical terms. Of course, there was no word for Science since any concept or notion that one could understand was already disguised in the word **Ingsoc (English Socialism)**.

Newspeak, as a phenomenon, is quite an interesting one. In his novel G. Orwell is addressing a time when two parallel languages are existing next each other- Oldspeak being the common language of communication, and Newspeak targeting ideology formation due to absence of connotation and very limited central meaning. But just a few generations later the connection between the two languages would loosen and drop out completely. And for a person who grows up using Newspeak as a native language would not really know that the word **equal**, per se, once also had the meaning of "**politically equal**" or that "**free**" once meant "**intellectually free**", just like one wouldn't know the secondary meanings of queen and rook if they had never heard about chess. That is, eventually, Newspeak would become the language of people with limited thought.

Since Newspeak, as a relatively new lingual formation, is based on the English language, translating it into other languages brings up certain difficulties in terms of the preservation of the actual meaning of the Newspeak word and the intended effect on the audience as word-building means differ from language to language.

In the course of the analysis of the lingual means expressing Newspeak in “1984” one can stumble upon different types of translation used by the translator. The following three major types of translation can be observed in the translation of “1984” by G. Orwell: **word-for-word translation, semantic translation and free translation**. Besides these types, also cases of transliteration can be observed in the Armenian translation of the book.

In light of the specific features of Newspeak, this article is an attempt to evaluate a few instances of the Armenian translation of Newspeak words, focusing on the word-building patterns and means, as well as the semantic motivation and pragmatic value of the Armenian coinages as parts of the target text.

Word-for-word translation is the direct rendering of the text from one language to another (Latin “**verbum pro verbo**”), with or without conveying the sense of the original. In word-for-word translation the word order in the source language is preserved and the words are usually translated by their central meaning.

Word-for-word translation seems to be the most common type of translation used by the Armenian translator. Let take a look at one.

They were the homes of the four Ministries between which the entire apparatus of government was divided. The ministry of Truth, which concerned itself with news, entertainment, education, and the fine arts. The Ministry of Peace, which concerned itself with war. The Ministry of Love, which maintained law and order. And the Ministry of Plenty, which was responsible for economic affairs. The names, in Newspeak: Minitrue, Minipax, Miniluv and Miniplenty. (Orwell, 3)

Այդ շինություններում տեղավորված էին չորս նախարարությունները՝ ամբողջ պետական ապարատը. ճշմարտության նախարարությունը, որ տնօրինում էր տեղեկատվությունը, ժամանցը, կրթությունը և գեղեցիկ արվեստները, Խաղաղության նախարարությունը, որ տնօրինում էր պատերազմը, Սիրո նախարարությունը, որ տնօրինում էր կարգի պահպանումը, և Առատության նախարարությունը, որը պատասխանատու էր տնտեսության համար: Նորալեզվով՝ **Նախաճաշ, Նախախաղ, Նախասիր** և **Նախառատ**: (Օրուել, 6)

Now, in order to clearly understand how successful or unsuccessful the word-for-word translation has turned out to be, it is of great importance to dig down to the etymology of the word both in English and its translated version in Armenian. If we look back to the etymology of the word “**ministry**” and “**minister**”, we observe that the root mini-, which Orwell used to create words of Newspeak, has the meaning of **minor, minus**, that is, depicting smallness in

amount or size. However, according to the definition of the Oxford dictionary a minister is “one who acts upon the authority of another”, that comes from Old French **ministre** “servant, valet, member of a household staff, administrator”, from Latin minister “inferior, servant, priest's assistant”, from minus or minor, which is “less” and that means “subordinate”. The combining form mini itself is used to indicate the smallness of something. Thus, in the Newspeak words **Miniture, Minipax, Miniluv and Miniplenty** Orwell did not just shorten the word ministry to mini, but also had the purpose to make the reduction visible, the lack of extermination of truth, peace, love and plenty in the respective ministries. The word used by the translator is **նախարարություն** instead of **մինիստրություն**, thus using domestication as a strategy of translation. If we go deep into the etymology of the word **նախարար** we will see that it shows the meaning of **նահապետ, նահարար**. So later the **նահարար** joined the word **նախ** and the word **նախարար** appeared, depicting the first or the most important person in the family. H. Acharyan's explanation of the roots of the word **նախարար** in the following way: **նախկին արարող, նախապետական առնող, նախկին և գլխավոր արարեալն, այսինքն՝ յիշխանության եղեալն**. So the translator chose the word **նախարարություն** presupposing that the prefix **նախ**, having a meaning of precedence and temporary duration, would in any way be close to the meaning expressed by **mini-**. **Mini-** shows the actual lack or insufficiency of something.

The translation in this case, however, is a little bit loose. The translator has managed to retain the meaning of lack or insufficiency to some extent, but not entirely. We believe that in the original case, that is, in the English version, the possibility to use -mini for the meaning of lack is strictly coincidental. The root of the word “ministry” has nothing to do with the diminishing prefix mini-. So just by coincidence Orwell was able to both retain the meaning of ministry as an institution, so that it's clear for the reader, and also pass on the meaning of insufficiency. In the case of the Armenian translation, however, is a little bit complicated as the word **նախարարություն** consists of two morphemes- **նախ** and **արար**, so retaining only one of the elements would not allow to completely preserve the meaning of ministry as an institution. Another problem is that, the prefix **նախ-** does not have the meaning of lack or insufficiency at all. **Նախ-** rather shows precedence in order.

A good option is the use of a foreign term, that is, **մինիստրություն**. First of all, the meaning of the word is quite obvious in this case. By using this word, the meaning of “ministry” as an institution is retained, and besides, it would be

possible to pass on the meaning of insufficiency with the help of **mini-** as it is also a familiar term, and the prefix itself has been adopted into the Armenian language and can be used in various situations to reflect the smallness of something.

Let us take a look at another example of a word-for-word translation.

“All children were to be begotten by artificial insemination (**artsem**, it was called in Newspeak) and brought up in public institutions. (Orwell, 38)

Երեխաները պետք է ստեղծվեին արհեստական բեղմնավորման ճանապարհով (**արհբեղմ**, այդպես էր կոչվում նորալեզվով) և դաստիարակվեին հանրային հաստատություններում: (Օրուել, 71)

In this case the Newspeak word **artsem** is a simple neutral compound, which was created with the help of shortening. As we can see, the word **artificial** has undergone shortening; retaining **art** and the word **insemination** he shortened into **sem**. Thus, the word **artsem** has been created according to the following structure: BA+BN=BN. The translation of the Newspeak word is **արհբեղմ**. The translator also used shortening by retaining only **արհ** and **բեղմ**: The structure here is the same as in English.

This case of translation is a word-for-word translation. When translating, she kept the initial three letters of the word **արհեստական**: It is retained for the reason that it would be clearly understood by the reader as the sound **h** in Armenian is a voiceless sound and when preceding the plosive consonant **p** it is not at all pronounced. So retaining the sound **h** in Armenian is a wise choice and of great importance in achieving the correct Newspeak word in Armenian.

Let us take a look at another example of a word-for-word translation.

“All children were to be begotten by artificial insemination (**artsem**, it was called in Newspeak) and brought up in public institutions. (Orwell, 38)

Երեխաները պետք է ստեղծվեին արհեստական բեղմնավորման ճանապարհով (**արհբեղմ**, այդպես էր կոչվում նորալեզվով) և դաստիարակվեին հանրային հաստատություններում: (Օրուել, 71)

In this case the Newspeak word **artsem** is a simple neutral compound, which was created with the help of shortening. As we can see, the word **artificial** has undergone shortening; retaining **art** and the word **insemination** he shortened into **sem**. Thus, the word **artsem** has been created according to the following structure: BA+BN=BN. The translation of the Newspeak word is **արհբեղմ**. The translator also used shortening by retaining only **արհ** and **բեղմ**: The structure here is the same as in English.

This case of translation is a word-for-word translation. When translating, she kept the initial three letters of the word **արհեստական**: It is retained for

the reason that it would be clearly understood by the reader as the sound **h** in Armenian is a voiceless sound and when preceding the plosive consonant **p** it is not at all pronounced. So retaining the sound **h** in Armenian is a wise choice and of great importance in achieving the correct Newspeak word in Armenian.

So, with all that has been said above, this article was a bold attempt of modest rumination on the interrelations that exist between thought and reality, an attempt to discover the ways the latter find their reflection in language and, of course, to see how language can serve as a means for creating thought and altering reality by unveiling the peculiarities of Newspeak, and most importantly, to pay even greater attention to the translation aspects to find out, that it is not always fluently easy to preserve the actual meaning of the word and also the desired effect on the audience in the source language, that often the transmission of meaning is sometimes unaccomplished.

Գուրգեն Կարապետյան

**ՕՐԿԵԼԵՅԱՆ ՆՈՐԱԼԵԶՎԻ ԵՎ ԴԲԱ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԳՈՐԾԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հոդվածի նպատակն է ներկայացնել մտքի և իրականության միջև փոխհարաբերությունը, օրվելյան նորալեզվի գործաբանական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև վերլուծել վերջինիս հայերեն թարգմանությունը՝ ուշադրություն դարձնելով իմաստի հստակ փոխանցմանն ու պահպանմանը:

Гурген Каралетян

**ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ «НОВОЯЗА» ОРУЭЛЛА И
ЕГО АРМЯНСКОГО ПЕРЕВОДА**

Целью статьи является представление взаимоотношений между мыслью и действительностью, прагматические особенности «новояза» Оруэлла, а также исследование его армянского перевода, обращая при этом внимание на четкую передачу и сохранение смысла.

**ԻՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ԴԺՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ՀԱՅ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԱՐՁԱԿԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ հայ թարգմանիչ, անթարգմանելիություն, մշակութային իրակություն

Որպես միջմշակութային հաղորդակցության ակտ՝ թարգմանությունը ներառում է ինչպես լեզվական, այնպես էլ մշակութային գիտելիքների իմացություն: Բացի լեզվական գիտելիքից, հմուտ թարգմանչից պահանջվում է նաև իրազեկություն աղբյուր և թիրախ մշակույթներին, քանի որ թարգմանիչների համար առանցքային խնդիրներից մեկը մշակույթով պայմանավորված բառերի հնարավորինս ճշգրիտ փոխանցումն է աղբյուր լեզվից թիրախ լեզու: Թարգմանության գործընթացը ներառում է ինչպես աղբյուր լեզվի առանձնահատկությունների, այնպես էլ աղբյուր լեզուն կրող հանրույթի մշակութային առանձնահատկությունների փոխադրումը թիրախ լեզու: Վերոնշյալը ճշմարիտ է մասնավորապես գեղարվեստական թարգմանության դեպքում, որտեղ թարգմանիչը հավասարապես առնչվում է ն՝ լեզվի, ն՝ մշակույթի հետ՝ ձգտելով հասնել լեզվական համարժեքության և համարժեք ազդեցության, ինչն էլ համարվում է բավականին հակասական խնդիր:

Թարգմանաբանական արդի տեսությունները ժխտում են անթարգմանելիությունը (Nida, Taber, Derrida, Федоров)՝ հիմնականում հղում անելով համարժեքության հասնելու այն բազմաթիվ մեթոդներին և ռազմավարություններին, որոնք նպաստում են աղբյուր տեքստի և՛ իմաստային, և՛ գեղարվեստական առանձնահատկությունների պահպանմանը: Ընդհանուր առմամբ, թարգմանության համարժեքության ապահովման գործընթացում թարգմանչի առջև ծառայող մեծագույն դժվարություններից է իրակությունների պատշաճ փոխանցումը թարգմանության լեզու:

Իրակությունները կարելի է բնորոշել որպես մշակութային բառեր կամ բառակապակցություններ, որոնք, հատուկ լինելով աղբյուր մշակույթին, չունեն իրենց համարժեքը թիրախ մշակույթում:

Ըստ Ս. Ֆլորինի⁵⁵⁴՝ «Իրակությունները բառեր կամ բառակապակցություններ են, որոնք բնորոշում են մեկ ազգի կենսակերպի, մշակույթի, հասարակական և պատմական զարգացումների արդյունքում առաջ եկած առարկաներ կամ հասկացություններ, որոնք օտար են մեկ այլ ազգի»:

Մի լեզվամշակույթի իրական աշխարհի և դրանում առկա վերաբերյալների հետ սերտ կապի պարագայում աղբյուր լեզվից իրակությունների՝ թիրախ լեզու փոխանցման արդյունքում կապը խզվում է: Այսպիսի խզմամբ դադարում է վերաբերիչ-վերաբերյալ գոյությունը: Բնական է, որ թե՛ վերաբերյալի, թե՛ հասկացության թիրախ լեզվում բացակայության դեպքում թարգմանչի համար խնդրահարույց է դառնում տեքստի և բովանդակության անխզելիության ապահովումը:

Ըստ Ֆ. Աիքսելայի⁵⁵⁵՝ մշակույթով պայմանավորված միավորները (ՄՊՄ) լեզվական միավորներ են, որոնք խոչընդոտում են թարգմանության գործընթացը՝ մշակութային ընկալման տարբերությունների պատճառով: Դրանք ներառում են հատուկ անուններ, առարկաներ, սովորույթներ, հաստատություններ, արտահայտություններ, ինչպես նաև աղբյուր լեզվում ամրագրված հասկացություններ, որոնք բացակայում են կամ այլ կերպ են ընկալվում թիրախ լեզվում:

Թարգմանության գործընթացի հիմնական բարդություններից մեկն այն է, որ թարգմանիչը պետք է փոխանցի տեքստային միավորն այնպես, որ այն նույնությամբ ընկալվի թիրախ լեզուն կրողների կողմից: Հետևաբար, գեղարվեստական թարգմանության ընթացքում հարկ է պահպանել ստեղծագործությունների և՛ ձևի, և՛ բովանդակության հատկանիշները: Համատեքստային նրբերանգների հետ մեկտեղ, անհրաժեշտ է փոխանցել նաև կերպարների հույզերն ու ապրումները և աղբյուր տեքստի նույն ազդեցությունը թողնել թիրախ լեզվի ընթերցողի վրա: Վերոնշյալ նպատակներով կիրառվում են իրակությունների փոխանցման բազմաթիվ ռազմավարություններ, որոնք թարգմանիչն այնպես է ընտրում, որ փոխանցվեն աղբյուր տեքստի մշակութային առանձնահատկություններն ու յուրահատուկ ոճը:

⁵⁵⁴ Florin, S., “Realia in translation.” I.n Zlateva, Palma (ed.), *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*. London: Routledge, 1993.

⁵⁵⁵ Aixela, J. F., *Culture-specific Items in Translation. Translation, Power, Subversion*. Alvarez, E.R. and Vidal, M. C. A. Clevedon & Philadelphia: Multilingual Matters, 1996.

Ռ. Լեպիհելը⁵⁵⁶ առաջարկում է իրակությունների թարգմանական ռազմավարությունների հետևյալ դասակարգումը՝

Ուղիղ փոխանցում (Direct transfer),

Պատճենում (Calque),

Մշակութային հարմարեցում (Cultural adaptation),

Գերադաս եզրեր (Superordinate term),

Բացատրական թարգմանություն (Explicitation),

Հավելում (Addition),

Բացթողում (Omission),

Ուղիղ փոխանցման (Direct transfer) դեպքում իրակությունը թիրախ լեզու է թարգմանվում ուղղակիորեն կամ գրելաձևի չնչին փոփոխություններով:

Պատճենումը (Calque) աղբյուր տեքստի բառի կամ արտահայտության բառացի փոխանցումն է թիրախ տեքստ, այնինչ **մշակութային հարմարեցումը (Cultural adaptation)** ենթադրում է անձանոթը ծանոթով փոխարինելը: Այս ռազմավարության կիրառման դեպքում ավելի գերիշխող են **տեղայնացման (domestication)** դեպքերը՝ ի համեմատություն օտարացման (**foreignization**):

Գերադաս եզրերի (Superordinate term) կիրառման ռազմավարությունը ենթադրում է աղբյուր տեքստի իրակությունը տեսականչային աստիճանակարգության դասի սեռանվան օգտագործումը:

Հավելում (addition) ռազմավարության իրացմամբ թարգմանիչը տեքստից դուրս տեղադրում է նշումներ, բառարան կամ այլ բացատրական հավելումներ և ծանոթագրություններ:

Յոթերորդ **բացթողում (omission)** ռազմավարությամբ թարգմանիչը լիովին կամ մասնակիորեն դուրս է թողնում իրակությունը թարգմանվածքից:

Ժամանակակից հայ արձակագիր Դիանա Համբարձումյանի «Քառասուն անգամ Երուսաղեմ գնացած էջը» պատմվածքից և դրա անգլերեն թարգմանություններից ընտրված հատվածները հնարավոր-

⁵⁵⁶ Leppihalme, R., “Translation Strategies for realia.” In Kukkonen, Pirjo & Hartama-Heinonen, Ritva (eds.), *Mission, Vision, Strategies and Values. A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Helsinki: Helsinki University Press, 2001.

րություն կտան համեմատել բնագիրը հայերեն թարգմանվածքի հետ, վերլուծել առաջարկվող թարգմանական տարբերակներն ու դրանց թարգմանական համարժեքությունը՝ համապատասխան իրակությունների թարգմանական ռազմավարությունների կիրառմամբ:

Հենց կարճատև դադար էր լինում, **ձեռքերը քոր էին գալիս, մարմինը քոս էր ընկնում, մաշկը բլիթ-բլիթ կարմրում էր**, և օդը, ջուրը, հողն ու արևը, խոսքերը մեկ արած, հուշում էին՝ որսա, որ միշտ մարգակյան գերազանց վիճակում լինես, իսկ ամենից **մազգալուն ախալերության քաջալերանքն էր**:⁵⁵⁷

Whenever there was a brief moment of rest, **her hands would inch, her body would tingle, her skin would break out in the red bumps**, and the air, the water, the land, and the sun, with one voice, would remind her to always be in the best shape, but most **surprising was the friendly support**:⁵⁵⁸

Վերոնշյալ օրինակում կնոջ վիճակն ավելի պատկերավոր ներկայացնելու համար հեղինակն օգտագործել է հայ մշակույթին բնորոշ փոխաբերություններ, որոնք կարելի է իրավամբ համարել իրակություններ: «**Ձեռքերը քոր էին գալիս, մարմինը քոս էր ընկնում, մաշկը բլիթ-բլիթ կարմրում էր**», որոնք անգլերենում թարգմանվել են “**her hands would inch, her body would tingle, her skin would break out in the red bumps**” արտահայտություններով, որոնք լիովին փոխանցում են բնագիր տեքստի իմաստը: Հատկանշական է դիտարկել «**Մարմինը քոս ընկնել**» արտահայտությունը, որը փոխաբերական իմաստով է կիրառվել և նշանակում է «քորել, դողալ անհանգստությունից»: Անգլերեն թարգմանության մեջ թարգմանչին հաջողվել է փոխանցել ճշգրիտ իրավիճակային իմաստը: Այստեղ թարգմանիչը, կիրառելով մշակութային հարմարեցում ռազմավարությունը, ընտրել է իմաստով ավելի մոտ համարժեքը:

Հաջորդ նախադասությունում կիրառված լեզվական իրակությունը բնորոշ է առօրյա-խոսակցական ոճին. «**ամենից մազգալուն ախալերության քաջալերանքն էր**» արտահայտության մեջ «**մազգալուն**» բառը խոսակցական հայերենում նշանակում է «մանրամասների հետևից ընկնող», սակայն այս համատեքստում նշանակում է «ամենաընտիրը, ամենագիրը»: Անգլերենում այն թարգմանվել է

⁵⁵⁷ Համբարձումյան, Դ., «Տասը լավագույն պատմվածք», Ջանգակ - 97, Երևան 2011, էջ՝ 72

⁵⁵⁸ Hambardzumyan, D., *Top Ten Stories*. Yerevan, Zangak-97, 2011, p. 82

“**surprising**” բառի միջոցով, որն ամբողջությամբ չի փոխանցում բնագրի համատեքստային իմաստն ու մշակութային առանձնատկությունները: Տվյալ համատեքստի համար մենք առաջարկում ենք կիրառել մշակութային հարմարեցում ռազմավարությունը և իրակությունը թարգմանել՝ *“the bee’s knees”*, որը բնորոշ է խոսակցական անգլերենին: Դրան հաջորդող **«ախպերություն»** բառը, որը բնորոշ է ժարգոնային լեզվին և, նշանակում է «հարազատ մարդիկ», անգլերեն փոխանցվել է **“friendly”** բառի միջոցով: Թեև երկու դեպքում էլ իմաստը փոխանցվել է, չի պահպանվել բնագիր տեքստի ոճական երանգը: Ոճական երանգի փոխանցման համար առաջարկում ենք կիրառել **“gang”** բառը:

-Քանի մենք կանք, **դուխդ տեղը պահի**, Մարա՛լ ջան, **թանիդ թթու սառղ չի լինի, մեռնեմ է՛ն, է՛ն, է՛ն...**⁵⁵⁹

“As soon as we’re here, **keep up your spirits, no one can hurt you, bless that, that, that...**”⁵⁶⁰

Վերոբերյալ օրինակում հանդիպում ենք խոսակցական ոճին բնորոշ դարձվածքների՝ **դուխդ տեղը պահի, թանիդ թթու սառղ չի լինի, մեռնեմ է՛ն, է՛ն, է՛ն...** Առաջին օրինակում **«դուխդ տեղը պահի»** նշանակում է «մի՛ վախեցիր, մի՛ ընկրկիր», որը դարձյալ բնորոշ է առօրյա խոսակցական, ժարգոնային ոճին: Դարձվածքն անգլերեն փոխադրվել է **“keep up your spirits”** համարժեքով, որը մի կողմից փոխանցում է իրակության իմաստը, սակայն մյուս կողմից չի տալիս մշակութային և ոճական երանգավորում: Այս օրինակներում թարգմանիչը կիրառել է մշակութային հարմարեցում և պատճենում ռազմավարությունները՝ փոքր ինչ բառացի թարգմանություն կատարելով: Խոսակցությունը տեղի է ունենում գլխավոր հերոսուհու և նրա՝ այսպես կոչված ախպերության միջև, որն էլ ենթադրում է, որ անգլերեն թարգմանությունը ևս պետք է ունենա ժարգոնային երանգավորում: Մենք առաջարկում ենք կիրառել **“live without a worry/care” (as long as we’re here, live without a worry)** իրակությունը, որն ավելի մոտ է աղբյուր տեքստի իրակության արտահայտած ոճական երանգին: Այս օրինակը մշակութային հարմարեցման օրինակ է, քանի որ կիրառում ենք մշակութային ամենամոտ տարբերակը:

Հաջորդ դարձվածքը՝ **«թանիդ թթու սառղ չի լինի»**, դարձյալ պատկանում է խոսակցական ոճին և նշանակում է «վիրավորել կամ

⁵⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 72

⁵⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 82

թթու խոսք ասել»: Հետևյալ դարձվածքը թարգմանվել է **“no one can hurt you”** արտահայտությամբ, որը թեև փոխանցում է բնագրի իմաստը, չի պարունակում հայերեն իրականության խորությունն ու առօրյա-խոսակցական ոճին բնորոշ երազը: Մենք առաջարկում ենք կիրառել **“nobody can mess up with you”** տարբերակը, որը ոչ միայն փոխանցում է դարձվածքի իմաստը, այլ նաև ոճական երանգը, քանի որ **“mess up with”** արտահայտությունը պատկանում է անգլերենի խոսակցական ոճին:

Այնուհետև հաջորդում է **«մեռնեմ է՛ն, է՛ն, է՛ն...»** ինտիմ բնույթ կրող արտահայտությունը, որը մատնանշում է հերոսուհու բարեմասնությունները: Ներակա իմաստ պարունակող այս արտահայտությունը թիրախ լեզվում թարգմանվել է **“blessed that, that, that,”** որն ամբողջովին չի փոխանցում աղբյուր տեքստի իմաստը: Թարգմանիչը կիրառել է պատճենում և մշակությանին հարմարեցում ռազմավարությունները, որտեղ բառացի թարգմանության և մշակույթին մոտ բառային ընտրության միջոցով փորձել է հնարավորինս ճշգրիտ փոխացել աղբյուր տեքստի իմաստը: Մենք առաջարկում ենք **“I’m all over your...”** տարբերակը, որն առավել ցայտուն կերպով է արտահայտում հերոսուհու հանդեպ կիրքը, իսկ թարգմանական տեսանկյունից որոշ չափով փոխանցում է աղբյուր տեքստի իմաստն ու ոճական երանգավորումը:

Մարոն նարդու անկյունից զառերն առավ բռան մեջ ու տաք-տաք փչեց, - ու որ հանկարծ թափվեց, ինձ ու քեզ էլ, Մարային էլ, **էս զահրումար նարդին էլ տակով կանի ու մեղքի տակ կթաղի:**⁵⁶¹

Saro picked up the dice from the corner of the board in his hand and warmly blew on them - and if, by accident, they fell, both you and me, Maral too, and also this **damned backgammon, he would curse and bury in blame.**⁵⁶²

Այս օրինակում հետաքրքրական է դիտարկել **«զահրումար նարդին տակով կանի ու մեղքի տակ կթաղի»** արտահայտությունը: **«Չահրումար»** բառը խոսակցական հայերենում նշանակում է «անիծված», որը հիմնականում թեժ պահին զգացմունքային պոռթկման արդյունք է: Անգլերենում թարգմանվել է **“damned”** բառի միջոցով, որն ամբողջությամբ փոխանցում է բնագրի իմաստը: Այստեղ թարգմանիչը կիրառել է մշակությանին հարմարեցում ռազմավարությունը՝ ընտրելով մշակույթին հարիր համարժեքը:

⁵⁶¹ Նույն տեղում, էջ 73

⁵⁶² Նույն տեղում, էջ 83

Հաջորդ՝ «մեղքի տակ կթաղի» արտահայտությունը թիրախ լեզու է փոխանցվել **“bury in blame”**: Այս օրինակում թարգմանիչը կիրառել է պատճենում ռազմավարությունը, փորձելով բառացի թարգմանության միջոցով փոխանցել բնագրի իմաստը: Թեև վերոնշյալ արտահայտությունն ամբողջությամբ փոխանցում է աղբյուր տեքստի իմաստը, սակայն, այդքան էլ համարժեք չհամարելով **“blame”** բառն, առաջարկում ենք՝ **“bury in sin”** արտահայտությունը:

Արևը, որ արև է, կարմրած պահին, եթե մի դանակ դեմ տաս, արյունը Ֆշշալով կթափվի, իսկ դու ասում ես՝ մարդու հոգին **մուխտառ է**, բա չլինի՝ ..., էդ ու մ հազար տեղից ծակծկես, որ չխոցոտվի...⁵⁶³

“A sun that is a sun: if you hold a knife against it when it’s red-hot, blood will gush out of it but you say that man’s soul is dirty, and should it not be? How can you pierce someone in a thousand places not would them?”⁵⁶⁴

Վերոնշյալ օրինակում **«Արևը որ արև է, կարմրած պահին**, եթե մի դանակ դեմ տաս, արյունը Ֆշշալով կթափվի,» փոխաբերության միջոցով հերոսը փորձում է մարդու չար հոգին համեմատել արևի շիկացած պահի հետ, որն ուղեկցվում է պոռթկումով: Անգլերենում այս անձնավորումը թարգմանվել է **“A sun that is a sun”** արտահայտությամբ, իսկ **«կարմրած պահին»** վիճակը փոխանցվել է **“when it’s red-hot”** արտահայտությամբ, որն ամբողջովին արտահայտում է աղբյուր տեքստի իմաստը: Այս օրինակում կիրառվել է մշակութային հարմարեցում ռազմավարությունը:

Հաջորդ օրինակում հանդիպում ենք փոխաբերության՝ մարդու հոգին **«մուխտառ է»**, նախադասության տեսքով: **«Մուխտառ»** բառը նշանակում է «կեղտոտ, պիղծ» և բնորոշ է խոսակցական ոճին: Անգլերենում այն թարգմանվել է **“dirty”** բառի միջոցով, որը թեև ճշգրիտ փոխանցում է մարդկային հոգու պղտորված վիճակը, սակայն **“dirty”** բառը չի կարող դիտարկվել որպես **«մուխտառ»** բառի համարժեք: Մենք առաջարկում ենք **«մուխտառ»** բառը թարգմանել **“sinful”** կամ **“nasty”**, որոնք առավել ցայտուն կերպով են փոխանցում բնագրի իմաստն ու ոճը:

-Ա՛յ տղա, հրես կարգին էլ փիլիսոփայում ես, իմ անունն է դուրս եկել, բա ինչի՞ էդ հունարդ Մարալի վրա չես բանեցնում, չե՞ս տեսնում՝ խեղճը ոտքի վրա չորանում է: Ով նայում է, փալինքը թափվում է մի քայլ անելու պահանջից, իսկ դու զառերդ ես իրար տալիս ու **«շեշուբեշ»**

⁵⁶³ Նույն տեղում, էջ 73

⁵⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 83

բռնածիղ վրա էնքան հրճվում, որ մի ամբողջ կյանք հրճվելու լիմիտը սպառվում է:⁵⁶⁵

“Man, you’re doing a pretty good job philosophizing right now-I feel disgraced-so why don’t you offer your gift to Maral? Can’t you see that the poor thing is withering on her feet? Whoever looks drools at the need to make a move, but you shake your dice and rejoice so much at getting a **“shesh besh”** that an entire life’s worth of rejoicing is spent.”⁵⁶⁶

Այս օրինակում հատկանշական է դիտարկել **«շեշուբեշ»** իրակությունը, որը պատկանում է հայերեն խոսակցական լեզվին: **«Շեշուբեշ»** բառը տարբեր համատեքստերում տարբեր իմաստներ կարող է ունենալ. տվյալ համատեքստում **«շեշուբեշ»** նշանակում է զառերի հինգ և վեց թվերը: Անգլերենում թարգմանիչը կիրառել է ուղիղ փոխանցում և հավելում ռազմավարությունները, որտեղ, օտարածին բառը ներկայացվել է չակերտների մեջ: Թիրախ լեզվում նույնությամբ փոխանցվել է **“shesh besh”** բառը, սակայն փոփոխության է ենթարկվել ու հոդակապը, իսկ իմաստը նկարագրվել է հավելում ռազմավարությանը հատուկ տողատակով:

- Է՛հ, դու էլ մի կարգին օրի չես, Սարո ախպեր, դե հիմա արի ու Դրոզյի բաղչից քար հանի. ավելի լավ է՝ **հազար շունուզելի բաժին դառնաս**, քան ձեռքդ մեկնես ու էս ճաղերի արանքով սողոսկես... Գիտե՞ս՝ **հայ-թուրքական սահմանի լարերը դալաթ են արել, թե էսքան հոսանքաշատ լինեն**:⁵⁶⁷

“Eh, this isn’t your best day, brother Saro, now see how you’re going to get that piece out of Droz’s courtyard: **you’re better off being food for wolves and dogs** than extending your hand and trying to slide it through those rails... You know, **the wires on the Armenian-Turkish border don’t even carry this much electricity**.”⁵⁶⁸

Վերոնշյալ օրինակում, ցույց տալու համար կերպարների միջև հակակրանքն ու թշնամանքը, հեղինակը կիրառում է տվյալ մշակութային իրակությունը՝ **«հազար շունուզելի բաժին դառնաս»**, որը անգլերենում թարգմանվել է **“you’re better off being food for wolves and dogs”**: Կիրառելով պատճենում ռազմավարությունը և բառ առ բառ

⁵⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 74
⁵⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 84
⁵⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 74
⁵⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 84

փոխադրելով լեզվական միավորները՝ թարգմանչին չի հաջողվել փոխանցել աղբյուր տեքստի իրակությունը՝ տվյալ հասկացության բացակայության պատճառով: Տվյալ համատեքստում թշնամանքի պատճառով ընկերը խորհուրդ է տալիս անցնել ցանկացած փորձության միջոցով, սակայն կորցրած զառերը թշնամու տարածքից չվերցնել: Տվյալ դարձվածքի համար առաջարկում ենք **“you’re better be a hobo living in a cardboard box than have to ask...”**, տարբերակը, որը բնորոշ է անգլերենի խոսակցական ոճին և փոխանցում է որևէ բան խնդրելու դժկամությունը: Այս օրինակում մենք առաջարկում ենք կիրառել մշակութային հարմարեցում ռազմավարությունը՝ փորձելով փոխանցել մշակութային համատեքստում իմաստով առավել մոտ համարժեքը:

Հաջորդ օրինակում, ավելի ասսոկացնելով թշնամության նկարագրությունը, հեղինակը հերոսների միջև հակակրանքը համեմատում է հայ-թուրքական հակամարտության հետ: Հայ-թուրքական սահմանի լարերը **«ղալաթ են արել»** արտահայտության մեջ **«ղալաթ»** բառը տվյալ համատեքստում կարելի է մեկնաբանել որպես «համեմատության եզրեր չունեցող»: Անգլերեն **“the wires on the Armenian-Turkish border don’t even carry this much electricity”**, թարգմանությունը փոխանցում է հիմնական միտքը, սակայն կարծում ենք, որ **«ղալաթ են արել»** իրակությունը ընդհանրապես չի թարգմանվել և հետևաբար չի կարող մինևսյն ազդեցությունը թողնել թիրախ տեքստի ընթերցողների վրա: Այստեղ թարգմանիչը կիրառել է բացթողում ռազմավարությունը: Մենք առաջարկում ենք **“have nothing on”** տարբերակը, որը թեև չի կարող համարժեք համարվել հայերենի խոսակցական ոճին բնորոշ իրակությանը, սակայն տալիս է համեմատության եզրեր չունեցող գաղափարի իմաստը:

-Է՛հ, Պրոֆեսոր ջան, սխալ հաշվարկներ ես արել, **Մարալը լավ էլ տաք տեղից է բռնացրել**, իսկ դու հարյուր ութսուն աստիճան ծովելով՝ տխուր **մահիլքում** ես հայտնվել...⁵⁶⁹

“Eh, dear Professor, you miscalculated. **Maral hooked him from a good place**, while you, taking a 180-degree turn, are on a desolate **street**”...⁵⁷⁰

Այս օրինակում հատկանշական է դիտարկել **«Մարալը լավ էլ տաք տեղից է բռնացրել»**, արտահայտությունը, որը տվյալ համատեքստում նշանակում է, որ հերոսուհին հարմար, հաջող տարբերակ է ընտրել: Այս

⁵⁶⁹ Նույն տեղում, էջ 75

⁵⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 86

արտահայտությունը թիրախ լեզու է փոխադրվել **“Maral hooked him from a good place,”** նախադասությամբ, որը համարում ենք բառացի թարգմանություն: Թարգմանիչը կիրառել է պատճենում ռազմավարությունը: Մենք առաջարկում ենք **“Maral hit the jack pot ”** տարբերակը, քանի որ վերջինս առավել մոտ է խոսակցական ոճին: Այստեղ կիրառվել է մշակութային հարմարեցում ռազմավարությունը՝ փոխանցելով իմաստային և ոճական երանգավորումը:

Հաջորդ օրինակում հանդիպում ենք **«մահիւթ»** (մայլա) իրակությանը, որը համարվում է փոխառություն թուրքերենից և նշանակում է «թաղ, փողոց»: Վերոնշյալ օրինակը անգլերեն լեզու է փոխանցվել **“street”** բառի միջոցով: Թեև այն փոխանցում է հայերենում իրակության արտահայտած իմաստը, սակայն ոչ մշակութային նրբերանգր: Այս օրինակում թարգմանիչը կիրառել է մշակութային հարմարեցում և գերադաս եզրեր ռազմավարությունները, քանի որ փոքր միավորը փոխարինվել է առավել ընդհանուրով:

Հայերեն բնագրի և անգլերեն թարգմանության համեմատական և վերլուծական ուսումնասիրությունների արդյունքում կարող ենք փաստել, որ թիրախ տեքստում կային աղբյուր տեքստի հետ անհամապատասխանություններ: Հաշվի առնելով իրակությունների թարգմանության բարդ և հակասական բնույթը՝ դրանց համարժեք թարգմանությունը ոչ միշտ է հնարավոր՝ մշակութային առանձնահատկությունների պատճառով: Մշակույթով պայմանավորված նման լեզվական միավորները հիմնականում արտահայտում և փոխանցում էին իմաստը, սակայն ոչ ոճական և մշակութային նրբերանգները: Կարող ենք փաստել, որ մշակութային իրակությունների թարգմանությունը հնարավոր է հիմնականում իմաստային մակարդակում: Իսկ իրակությունների թարգմանական ռազմավարություններից առավել հաճախ կիրառվողը մշակութային հարմարեցում ռազմավարություն էր, որը ևս մեկ անգամ փաստում է մշակութային գործոնի կարևորությունը թարգմանության գործընթացում:

Kristine Soghikyan, Narine Gishyan

DIFFICULTIES IN TRANSLATION REALIAS USED IN MODERN ARMENIAN PROSE

The article aims to explore the cultural peculiarities of the Armenian realias and their English equivalents. Realias from contemporary Armenian

fiction and the corresponding English translations are contrasted in the article and different strategies to achieve equivalence have been analyzed. In the article, alternative translations have been suggested.

Кристине Согикян, Нарине Гишян

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА РЕАЛИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ СОВРЕМЕННОЙ АРМЯНСКОЙ ПРОЗЫ

Данная статья посвящена изучению культурных особенностей армянских реалий и их перевода на английский. Сравниваются примеры из армянской литературы и их переводы на английский, а также рассматриваются стратегии достижения эквивалентности. В статье предлагаются альтернативные переводы армянских реалий на английский.

Համաշխարհային մշակույթի հիմնախնդիրներ
Проблемы мировой культуры

316.77

Константин Мартиросян

**БИБЛЕЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ И ЧЕХОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ
В ФИЛЬМЕ ПАВЛА ЛУНГИНА «ДИРИЖЕР»**

Ключевые слова: Павел Лунгин, «Дирижер», библейские реминисценции, чеховские аллюзии

Отзывы критиков о фильме Павла Лунгина «Дирижер» поражают своей разноголосицей. Андрей Трунов воспринял «Дирижер» как свидетельство *«воскрешения отечественного кинематографа»*,⁵⁷¹ а Александр Волков называет его *«ученической, сшитой на суровую нитку и не допускающей вариаций драматургией»*,⁵⁷² Станислав Орлов увидел в фильме *«величие философской притчи»*,⁵⁷³ а Анатолий Ющенко *«заунывную проповедь»*.⁵⁷⁴ Вита Рам выражает благодарность авторам *«за дарованную возможность задуматься о высоком»*,⁵⁷⁵ а Михаил Трофименков упрекает за *«когнитивный диссонанс, столь вопиющий, что даже расшифровывать его не хочется»*,⁵⁷⁶ Анатолий Ющенко уверяет, что живых людей в «Дирижере» нет совсем, а Светлана Степнова подчеркивает, что

⁵⁷¹ Трунов А. Очередное возрождение российского кинематографа. Интернет-журнал Vision. Кинопортал Ovideo.ru <http://www.ovideo.ru/review/34594>

⁵⁷² Волков А. Эффект палочки. «Дирижер» Павла Лунгина в прокате. http://www.gazeta.ru/culture/2012/03/27/a_4106557.shtml

⁵⁷³ Орлов С. Страсти Петровы <https://afisha.mail.ru/review/6293/>

⁵⁷⁴ Ющенко А. «Страсти Христовы» http://filmz.ru/pub/7/25338_1.htm

⁵⁷⁵ Рамм Вита. "Дирижер": Павел Лунгин и власть музыки. <http://www.proficinema.ru/distribution/reviews/detail.php?ID=121911>

⁵⁷⁶ Трофименков М. Беспросветное просветление. "Дирижер" Павла Лунгина в российском прокате // «Коммерсант»,

герои «Дирижера» *«живые люди с очень непростыми судьбами, слабостями, странностями и недостатками»*.⁵⁷⁷ Столь непримиримая полемика свидетельствует, что мы имеем дело с незаурядным произведением культуры.

Начинается фильм с того, что дирижер симфонического оперы Петров просыпается от звука факса в собственной квартире. В полученном письме сообщается о самоубийстве в Иерусалиме его двадцатилетнего сына. А самого Петрова с нетерпением ждут на генеральной репетиции его музыканты, которым предстоит поездка в тот самый Иерусалим. Его обескураженный помощник находит его за письменным столом с пепельницей, полной окурков (Петров ни разу в своей жизни не опаздывал и не курил). У Петрова уютная квартира, в Иерусалим он летит, в отличие от своих музыкантов, бизнес-классом. И тем не менее, искусство не сделало его счастливым. Как и у большинства незаурядных личностей, у него конфликт с окружающими. Он не любит, по крайней мере, не жалеет, своих подопечных, которые, если верить премьеру-солисту, «боятся и ненавидят» своего дирижера.

Одного этого обстоятельства («его все боятся») Анатолию Ющенко хватило для того, чтобы провести параллель между дирижером и библейским Богом-Отцом. В качестве аргумента в пользу своей версии критик поясняет, что *«некоторые богословы считают Христа (как и сына Петрова – несостоявшегося художника) самоубийцей, поскольку Он изначально знал, что идет на смерть»*.⁵⁷⁸ По мнению Ющенко, «старец»-палестинец, готовящий шахида, также вместе со своим сыном соотносятся Богом-Отцом и Христом («Богов несколько»). Видимо, А.Ющенко решил написать свою рецензию в стиле театра абсурда.

Абсурда, однако, нет в фильме Лунгина. Как справедливо заметила Дарья Борисова незадолго до появления фильма в Москве и Петербурге имел место *«марафон коллективных бунтов,*

⁵⁷⁷ Степнова С. Смерть в Иерусалиме. <http://ruskino.ru/review/478>

⁵⁷⁸ Ющенко А. «Страсти Христовы» http://filmz.ru/pub/7/25338_1.htm

драматичных разрывов дирижеров с оркестрами, режиссеров с театрами». Потому картина Павла Лунгина смотрится «свежо, хотя это, конечно, ненамеренная актуальность – просто, увы, законы творческих сообществ неизменны».⁵⁷⁹

В раскрытии конфликта между Петровым и его сыном Алешей большая роль отведена картине, которую сын собирался подарить отцу. Критики единодушно отметили, что картина Алеша – это отчасти репродукция знаменитой картина Ганса Гольбейна-младшего «Мертвый Христос» (герой Ф.М.Достоевского утверждал, что *«от этой картины можно веру потерять»*.⁵⁸⁰ Алеша, по сути, заменил только голову Иисуса – головой отца. Прав ли его отец, отказавшийся его признать художником? Или, быть может, отцу мешает быть объективным его высокомерие? Однозначного ответа на этот вопрос нет. Тем не менее, очевидно, что сын дирижера не отличался особой оригинальностью в своем творчестве.

В фильме Лунгина есть еще одна библейская реминисценция, не замеченная критиками. Некий палестинский «старец» совершает омовение юноши-шахида, обнимает его в последний раз перед терактом. Кадры, на которых запечатлены эти объятия, заставляют вспомнить картину Рембрандта «Жертвоприношение Авраама», на которой Авраам обнимает своего сына Исаака, намереваясь принести его в жертву. Авраам также омывает своего сына, так как перед жертвоприношением полагалось совершить омовение. Исаак, уже заподозривший неладное (они поднимаются на холм для жертвоприношения, не прихватив с собой жертвенное животное), тем не менее, покорно кладет свою голову на плечи отцу. Покорность выражает и поза юного шахида.

И здесь возникает соблазн противопоставить христианство и ислам: смотрите, дескать, у нас в Библии Бог останавливает Авраама и не допускает убийства отрока, а в исламе юный шахид взрывает себя на многолюдном рынке, убивая, в том числе, и детей. Ведь

⁵⁷⁹ Борисова Д. Фильм Павла Лунгина «Дирижер» // Независимая газета,

⁵⁸⁰ Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч. в 30 томах. Том VIII. Л., Наука, 1973. С.182

кадры, запечатлевшие подготовку к теракту, чередуются с пением Евангелия во время концерта. На наш взгляд, подобная трактовка – упрощение авторского замысла. У Лунгина, конечно, все сложнее.

В фильме две героини, позиционирующие себя как православные верующие, однако их образы и поведение также лишены идиллии. *«Жена у меня верующая, как тут не стать атеистом»*, — сетует баритон Сергей, которого играет наш соотечественник Карен Бадалов. Он постоянно стремится избавиться от навязчивой опеки супруги, в самолете завязывает знакомство с паломницей, приглашает ее на концерт-ораторию. Его супруга (Инга Оболдина) ревнует и просит новую знакомую супруга не являться на концерт. В результате паломница с детьми оказалась на рынке в момент теракта и попала в реанимацию. Этот эпизод вызывает неприятие у большинства критиков, посчитавших, что проступок героини Оболдиной несоразмерен наказанию. Однако все зависит от того, под каким ракурсом мы оцениваем данный эпизод. С точки зрения человека, далекого от церкви, проступок героини весьма незначительный, если его можно назвать проступком. А с точки зрения верующего, сказать паломнице и детям: *«не приходите на концерт»*, – при том, что будет читаться Евангелие (или, как говорят богословы, Книга Жизни) – поступок весьма неприглядный и достойный раскаяния.

Покаяние – одна из главных тем Павла Лунгина. *«Жизнь человека – череда кризисов, – говорит Лунгин. – Из одного вышел, в другой вошел. Я боюсь таких людей, которые “все поняли”. Таких, кстати, и среди христиан предостаточно! Они “однажды все поняли” и положили душу в швейцарский банк...»*.⁵⁸¹ Это не помешало кинокритику М.Трофименкову утверждать, что *«говоря о смерти как единственном способе нравственного самосовершенствования, Павел Лунгин имел в виду, что человек становится*

⁵⁸¹ Борисова Д. Фильм Павла Лунгина «Дирижер» // Независимая газета,

лучше, когда кого-нибудь убивает.⁵⁸² Этим своим пассажем Трофименков метит в успевший стать популярным фильм Лунгина «Остров», где главный герой всю жизнь раскаивается в преступлении, совершенном в молодости. Фашисты заставили его стрелять в своего командира, и он после войны отправляется в Соловецкий монастырь и ведет крайне аскетичный образ жизни. На склоне лет его почитают как целителя и праведника. Некий генерал привозит к нему свою дочь, страдающую аутизмом. После общения с монахом налицо улучшение, и генерал хочет поклониться «старцу», однако последний падает ему в ноги и умоляет простить его – генерал и есть тот самый командир, в которого он стрелял. Как видим, не убийство у Лунгина делает человека лучше, а покаяние. Однако если покаяние становится фикцией – получается по Трофименкову.

Среди критиков Лунгина есть и другой полюс – обвинения в елейности, слащавости, в стремлении сделать «православную конфетку» (поводом послужило и то обстоятельство, что «Дирижер» был показан в канун Пасхи). Эти обвинения заставляют нас вспомнить предыдущий фильм Лунгина – «Царь». Первая часть фильма «Молитва царя» изображает, как часами на коленях молится Иван Грозный, постоянно повторяя: «Господи, помилуй!» Наутро он вместе с другом детства игуменом Соловецкого монастыря посещает тюрьму. Измученный постоянными пытками, узник, бывший князь, просит его «*Помилуй меня, царь, вели казнить*». Игумен напоминает Грозному о евангельской заповеди (быть милостивым к врагам), и царь обещает помиловать. Зритель, как и игумен, ждет, что несчастного после этого освободят, однако на языке Ивана Грозного помиловать означает казнить – через полчаса после посещения арестанта вздернули на виселице. Есть ли здесь «православная конфетка»? Скорее, наоборот, горькая ирония.

⁵⁸² Трофименков М. Беспросветное просветление. "Дирижер" Павла Лунгина в российском прокате // «Коммерсант»,

Как справедливо заметил Станислав Орлов, сыгравший дирижера литовский артист Владас Багдонас для роли Ивана Грозного подходил бы идеально. Вот и в «Дирижере» его герой Петров раскаивается отнюдь не сразу. «*Вы хотели сорвать мой концерт*», — с гневом бросает он молодым людям, стоя над гробом своего сына. И здесь налицо переключка с Яковом Бронзой из чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда».

*«Когда приехали домой, Марфа, войдя в избу, минут десять простояла, держась за печку. Ей казалось, что если она ляжет, то Яков будет говорить об убытках и бранить ее за то, что она всё лежит и не хочет работать. А Яков глядел на нее со скукой и вспоминал, что завтра Иоанна богослова, послезавтра Николая чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник -- тяжелый день. Четыре дня нельзя будет работать, а наверное Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней; значит, гроб надо делать сегодня. Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб».*⁵⁸³

Прямо возле гроба в «Дирижере» происходит нечто подобное торгу: друзья Алеши хотят продать отцу картину сына. И эта сцена вновь отсылает к чеховскому рассказу:

*Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку: "Марфе Ивановой гроб -- 2 р. 40 к.".*⁵⁸⁴

И даже после похорон, стоя над могилой сына, Петров еще не осознает тяжесть потери. Обвиняет в произошедшем друзей Алеши. «*Это не он... Что они сделали с моим сыном... Это не он*». Он окончательно смягчился лишь после получения лирически проникновенного письма – последнего письма сына:

«Когда я зашел недавно в магазин и спросил, есть ли у них хлеб, тогда я попросил дать мне жвачку. Продавец меня не понял. Вот и

⁵⁸³ Чехов А.П. Полн собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Том VIII. М., Наука, 1977. С.300-301

⁵⁸⁴ Там же, с.301

мы с тобой не поняли друг друга. Папа, прости что я умер! Я так больше не буду! Я очень тебя люблю, Саша».

После прочтения письма он немедленно едет на могилу, становится со слезами на колени перед холмиком, под которым покоится сын, протягивает письмо, предварительно добавив в нем два слова. Зрители не видят, что написал Петров, но судя по тому, что написал всего два слова, несложно догадаться о содержании ответа.

А в чеховском рассказе «Скрипка Ротшильда» главный герой, Яков Бронза забыл, что когда-то у него был ребенок:

— Помнишь, Яков? — спросила она у него, глядя радостно. — Помнишь, пятьдесят лет назад Бог дал нам ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой на речке сидели и песни пели... под вербой. — И, горько улыбнувшись, она добавила: — Умерла девочка.

*Яков напряг память, но никак не мог вспомнить ни ребеночка, ни вербы.*⁵⁸⁵

И лишь после смерти, оставшись совершенно один, тяжело больной Яков вспоминает, что у него действительно была дочь, что было время, когда он не считал убытков, не имел даже избы, жил с женой и дочуркой у реки под вербой и был счастлив.

Сюжет «Дирижера», как и чеховского рассказа, прост и ясен. Привыкшие к лихо закрученным сюжетным линиям новейших блокбастеров современные критики назвали сюжетную линию Лунгина «провисающей». Такое обвинение не учитывает того, что Лунгин, как и Чехов, делает ставку на психологизм – причем не только внутренний.

«Самоубийство нелогично: парень живет с друзьями и любящей девушкой в коммуне, где никто не страдает от излишка шекелей, но не вешается», — наивно полагает Михаил Трофименков. Увы, в нашей жизни нередко друзья и девушка могут быть любящими после смерти, а до смерти беспощадными. Сошлемся на авторитет

⁵⁸⁵ Там же

*И.А.Булнина. «В такие морозы замерзла однажды на паперти соборная дурочка Дуня, полвека шатавшаяся по городу, и город, всегда с величайшей беспощадностью над ней издевавшийся, вдруг закатил ей чуть не царские похороны...».*⁵⁸⁶

Перед отъездом из Иерусалима Петров поставит одну свечку, мелькнет на секунду каменистая пустыня – кажется, что тот же пейзаж, что и в начале фильма. Однако на этот раз где-то в середине пустынного пейзажа мелькнет одно дерево. Основное действие в «Дирижере» происходит в Иерусалиме, и это обстоятельство подсказывает нам параллель с Евангелием. Христос обличая фарисеев и книжников, сравнивает их с украшенными гробницами (во времена Христа гробницы, как правило, располагались внутри пещер и скал). Каменистая пустыня в начале фильма – символ очерстневшей, ожесточившейся души Петрова. Дерево в этой пустыне в конце фильма – символ ожившей души главного героя. На наш взгляд, психологизм в изображении пейзажа у Лунгина опирается и на традиции А.П.Чехова. В «Доме с мезонином» Чехова бездуховный герой сравнивается с выжженной, пустынной степью:

*Сотни верст пустынной, однообразной, выгоревшей степи не могут нагнать такого уныния, как один человек...*⁵⁸⁷

Следовательно, в данном фрагменте мы имеем дело с библейской реминисценцией в чеховском преломлении. Психологический параллелизм в изображении пейзажа у Лунгина также опирается на чеховскую традицию. Как справедливо отметил П.Еремин, верба в рассказе Чехова «Скрипка Ротшильда» – *«символ новой встречи (или вечно обновляющейся)»*.⁵⁸⁸

Таким образом, раскаяние вновь занимает центральное место в фильме Лунгина. Однако ни «православной конфетки», ни

⁵⁸⁶ Бунина И.А. Собр. Соч. в 6 томах. Том V., М., Худ. лит., 1988. С.67

⁵⁸⁷ Чехов А.П. Полн собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Том IX. М., 1977. С.183

⁵⁸⁸ Еремин П. «Скрипка Ротшильда» А.П.Чехова – связь с традициями русской классики // Вопросы литературы, 1991; №4. С.120

нарочитой назидательности нет. Вспомним, «Воскресенье» Л.Н.Толстого. Чем более читает Нехлюдов Евангелие, тем более счастливым становится он и окружающие его люди. У Лунгина в «Дирижере» о счастье не может идти и речи. Алеша поразил своего отца в ребро не только на картине, он и в жизни пронзил ему сердце. Поэтому у Толстого назидательный роман, у Лунгина – трагедия пожилого отца, не до конца понятая молодыми критиками.

Уже во время работы над статьей мы прочитали любопытную новость на сайте радиостанции «Свобода». Сотрудник узбекского филиала «Свободы» заметил в поле узбекских крестьян за странным занятием: они приклеивали уже собранный хлопок на кусты. Журналист поинтересовался, в чем причина столь странного поведения. Оказалось, что областное начальство готовилось к визиту премьер-министра Узбекистана и посчитало, что поля с наполовину собранным урожаем представляют собою невзрачную картину. Вот и собрали около 500 дехкан, раздали им клей ПВА и велели им приклеить собранный хлопок обратно, дабы показать премьер-министру, насколько богатым урожаем одарила их природа.

Полагаем, что случай с узбекскими крестьянами предостережение всем нам – литературоведам, критикам, культурологам. Такие мастера, как Павел Лунгин в лучших своих работах уничтожают «... житейскую муть, чтобы превратить ее в прозрачность, чтобы отрешить ее от действительности, чтобы претворить воду в вино...».⁵⁸⁹ Когда молодые критики подходят к картинам мастеров недостаточно подготовленными (мы имеем в виду не столько интеллект, сколько жизненный опыт), есть опасность того, что произойдет обратный процесс: вино может превратиться в воду – порой мутную.

⁵⁸⁹ Выготский Л.С. «Легкое дыхание» // Психология искусства. М., 1968. С.200-201

**ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՁՑԱՆ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒՄՆԵՐԸ ԵՎ ՉԵԽՈՎՅԱՆ
ԱԼՅՈՒԶԻԱՆԵՐԸ ՊԱՎԵԼ ԼՈՒՆԳԻՆԻ «ԴԻՐԻՏՈՐ» ՖԻԼՄՈՒՄ**

Հոդվածում դիտարկվում են աստվածաշնչյան հիշատակումները և չեխոստվյան այլուզիաները Պավել Լունգինի «Դիրիտորը» ֆիլմում: Դիրիտոր Պետրովի վարքը որդու դագաղի մոտ մեզ թույլ է տալիս զուգահեռ անցկացնել չեխոստվյան «Ռոտշիլդի ջութակը» պատմվածքի հետ: Չեխոստվյան պատկերայնությունը նաև թույլ է տալիս վեր հանել հոգեբանական զուգահեռները՝ նկարահանված բնապատկերների հետ:

Constantin Martirosyan

**BIBLICAL REMINISCENCES AND CHEKHOV'S ALLUSIONS
IN PAVEL LUNGIN'S FILM "DIRECTOR"**

The paper presents Biblical reminiscences and Chekhov's allusions in the film "Director". The director Petrov's behavior near the coffin of his son allows us to see the analogy with the story "Rothschild's Fiddle" by Chekhov. Besides, Chekhov's imagery reveals psychological parallels with the landscape filming.

О ДИНАМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ТРАДИЦИИ И МОДЕЛЯХ ЕЕ ПЕРЕМЕНЧИВОСТИ

Ключевые слова: культурное наследие, динамика традиции, эмпирический подход, экзистенциальные модели поведения

В условиях быстрых и часто неконтролируемых перемен в культуре и двоякого подхода к вопросу о сохранении традиционных ценностей и нематериального культурного наследия⁵⁹⁰ существует необходимость теоретического определения самого феномена изменения, динамики традиции, пределов и возможностей модификации, которые определяют понятия сохранности или утери традиции. Следует учитывать, что традиция сама по себе не есть комплекс метафизически определенных неизменных феноменов, а динамический процесс постоянного вовлечения и отсеивания отдельных культурных единиц и оформленных мировоззренческих комплексов, и чем активнее происходит культурный обмен между самобытными традициями, в т. ч. столкновение цивилизаций и, как следствие – культур на социальном и личном уровне⁵⁹¹, тем

⁵⁹⁰ Эта двоякость в смысле непротиворечия сохранения культурного наследия принципам развития (прогрессизма) выражается, например, в следующем положении международной Конвенции о сохранении нематериального культурного наследия: “For the purposes of this Convention, consideration will be given to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of human respect among communions, groups and individuals, and of *sustainable development*” (курсив мой-Л.С.): Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Basic Texts, Article 2: Definitions, UNESCO, Paris, 2008, P. 11.

⁵⁹¹ Хантингтон С. Столкновение цивилизаций, М., “Изд-во АСТ”, 2003, с. 186. Oberg K., Cultural shock: Adjustment to New Cultural Environments// Practical Anthropology 7, Indiana University, 1960, p. 177. Хантингтон кроме всего прочего определяет религию как некий коррелят цивилизации, определитель круга традиции, универсальный институт сохранения определенной культуры.

насушнее проблема характеристики отдельной культуры по параметру самостоятельности, т. е., вопрос об ее конгениальности и идентичности.

С середины прошлого века вопрос о сути традиции и традиционности ставился именно с точки зрения динамики перемен, т. е. рассматривалась диада традиция-модернизация, в которой по сути традиция виделась как нечто принципиально статичное и неизменное, а модернизация – как комплекс всегда позитивных преобразований, прогресса по определению. Это сколь стереотипическое, столь и устоявшееся противопоставление переосмысливается в работах Ш. Эйзенштадта и Э. Шилса. В частности, Ш.Эйзенштадт в своей работе «Модернизация: протест и перемены» выдвигает несколько точных параметров для выявления различий между традицией и современностью, называемых им дихотомиями, среди которых: авторитарность/свобода, стабильность и преемственность/ перемены («прогресс», «развитие»), эмоциональный опыт/социальная рациональность⁵⁹². Э.Шилс в своей работе «Традиция» обнаруживает несостоятельность установки на “само по себе хорошее” в отношении прогресса как примата эмпирического знания и рациональности над традиционными убеждениями и вообще традицией, т. к. она основана на изначально установленных «культурой модерна» правилах верификации истины, главное из которых он сам называет «проверкой соответствия» (test of conformity)⁵⁹³. Оба автора сходятся во мнении, что на самом деле традиция вовсе не является чем-то косным и неизменным, она достаточно пластична и подвержена постоянным, хотя и подчас незаметным изменениям, закрепление или, наоборот, быстрое исчезновение которых и определяет ее облик.

⁵⁹² Эйзенштадт Ш., Новая парадигма модернизации//Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия, сост. Б. С. Ерасов, М., Аспект Пресс, 1998, с. 470. (Eisenstadt S. Modernization: Protest and Change. N.Y., 1966. P. 131-132)

⁵⁹³ Shils E., Tradition, University of Chicago press, 1981, pp. 4-5.

Почему и как происходят эти изменения, почему некоторые из них становятся частью традиции, а другие изгоняются ею, кто является носителями стабильности и как обеспечивается переменчивость культуры, какова роль религии в плане дихотомии постоянство-переменчивость – вот вопросы, которые ставятся и частично решаются в данном небольшом теоретическом исследовании.

В данном очерке преобладающим является подход *эмический*, т. е. с точки зрения самой традиции, подвергающейся изменениям, с последовательным избеганием «ученого дискурса» или «логики интеллигибельного порядка»⁵⁹⁴, т. е. так или иначе – «проверки соответствия».

В изучении традиционных элементов культуры обычно применяются два подхода – диахронный (исторический) и синхронный (типологический). Независимо от того, каково качество и количество феноменов, учитываемых при том или ином подходе, оба оказываются недостаточными для изучения самой **динамики** процесса изменений, причин ускорения или замедления этого процесса, роли закона, авторитетной или харизматической личности в конкретных условиях, в конечном итоге – причин победы или провала революционных преобразований. При недостатке теоретических обоснований проводится большое количество практической исследовательской работы, касающейся отдельных сторон модификации традиции, выводы которой страдают односторонностью, недостаточной объективностью именно в силу ограниченности поля изучения, склоняясь то к полюсу необоснованного универсализма (обобщения на основании частных примеров) и однозначных моделей с нивелированием местных особенностей и претензией на выявление законов линейного детерминизма, то к полюсу излишней детализации и фрагментарности и определению более общих феноменов как специфичных для данной области исследования или данной

⁵⁹⁴ Бурдые П. Практический смысл, СПб, «Алетейя», 2001, с. 60.

традиции без учета внутренних и внешних тенденций к изменению, таким образом редуцируя к схематизму и/или описательности. Телеологическое изучение динамики культурных процессов с явным уклоном к прогрессизму и прогностике чревато выдаваемостью желаемого за действительное. Синергетические модели⁵⁹⁵ в применении к изучению традиций могут несколько изменить положение, но в свою очередь страдают слишком масштабной концептуализацией, усложняющей их применение по отношению к отдельно взятым малым культурам.

Наиболее неизученной при обоих подходах остается **проблема случайного**, в т. ч. роль и судьба отдельных личностей, эмоциональное восприятие событий своего времени, отражение этого восприятия в искусстве и художественной литературе, популярность некоторых сюжетов в данной традиции и за ее пределами и их роль в сохранении или изменении традиции. Здесь следует вспомнить о том, что есть история с точки зрения носителей той или иной культуры. Как считал крупный французский психофизиолог, учитель К.Г.Юнга П.Жане, история – это в некотором роде рассказ⁵⁹⁶, следовательно, с одной стороны мы не можем судить о событиях, если они преподаны с точки зрения определенного рассказчика с его мотивами и предпочтениями, с другой стороны мы вообще не можем судить о событиях, о которых нам никто не рассказывал. А ведь о многих вероятно некогда происшедших, но нигде не описанных, событиях мы можем судить именно на основании случайно сохранившихся форм традиции! Что произошло перед тем, как во всех более или менее крупных городах Армении завелась странная традиция держать в доме рояль или хотя бы пианино? Какая случайность сделала репродукции “Незнакомки” Ивана Крамского такими популярными чуть ли не во

⁵⁹⁵ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой, М., “Эдиториал УРСС”, 2001, с. 236-253.

⁵⁹⁶ Janet P., L'évolution de la mémoire et de la notion du temps, P., Edition A. Chahine, 1928, Tome III p. 429.

всех деревнях Советской Армении? Почему время от времени определенные имена входят в моду – иногда на несколько веков кряду, а потом исчезают из быта, оставаясь разве что на могильных плитах? Какую роль играет в этих процессах престиж и что является условием престижности?

Крайне важно в таком изучении учитывать **экзистенциальные модели поведения**, нередко фиксируемые в традициях в виде норм и законов, в формах художественного творчества или, напротив, действующие на уровне подсознания и определяющие реакцию отдельных людей и социальных групп на события и, более широко, на процессы перемен. Нормы как отражение ценностных диспозиций при этом нельзя рассматривать исключительно как некие пресуппозиции, подверженные быстрой переориентации, тем более, что сами ценностные диспозиции во многом распределены в одной и той же традиции неравномерно, более строги по отношению к одним группам, более толерантны – к другим, в зависимости от типа внутренне-моральной организации (отношения рядовых членов к своей же традиции и ее формальным и неформальным носителям), более или менее гибкие.

Значительные (значимые с аксиологической точки зрения) события, в т. ч. положительные и отрицательные перемены не столько обусловлены предыдущими событиями, сколько подвержены балансированию между достаточными условиями и случайностью. Для демаркации собственно перемен, т. е., не единичных, хоть и достаточно длительных по времени событий (например, государственный переворот или принятие нового закона), а закрепления последствий этого события в повседневной жизни и сознании и подсознании всех людей данной традиции, важно выведение закономерностей именно этого закрепления. Для этого нужно теоретически разделить более или менее объективное обусловливание от сугубо субъективных факторов.

Механизм сохранения и изменения традиции

Как известно, любое мировоззрение зиждется на неких преимущественно мифологических основах, роль которых может

играть как собственно миф в традиции, так и принятая в данной культуре научная или псевдонаучная парадигма⁵⁹⁷. Будучи по природе своей диалектичным, мифологическое мышление предполагает существование самоподпитывающейся **динамической структуры**, т. е. такого сочетания элементов, которое способно обеспечивать 1) пластичность, 2) сохранение, 3) адаптацию и 4) передачу и развитие. Благодаря такой структуре мифологическое мировоззрение способно органически сплетаться с новыми содержаниями, ассимилируя их. Это означает, что при наличии непрерывной передачи информации от одного поколения другому определенный комплекс ценностей и категорий будет сохраняться, и полное прекращение процесса этой передачи возможно либо физическим уничтожением носителей культуры (геноцидом или вымиранием вследствие природно-экологических катаклизмов и частых войн), либо намеренным или случайным достаточно длительным перерывом в культуре (отчуждением поколений).

Соотношение **константных и переменных элементов** в традиции - многоступенчатая структура. Отдельные элементы и их внутренние группировки входят в соотношения, зависимые от внешних причин, образуя новые культурные формы в вариантах большого, но предельного количества.

Для изучения этих соотношений необходимо рассматривать культурные элементы сообразно их условному положению в шкалах с разной параметризацией. Такими параметрами являются оценочные бинарные оппозиции, первые члены которых способствуют сохранению, вторые - отмежеванию: священное/низменное, родное/чуждое, престижное/плебейское, порядочное/постыдное, вечное/устаревшее, полезное/бесполезное и т. д. Понятно, что каждый элемент имеет ряд характеристик, соответствующих первым или вторым членам оппозиций. И эти

⁵⁹⁷ В свое время этот факт подметил еще Ф. Бэкон, обозначавший предубеждения метафорами идолов рода, пещеры, площади и театра, см: Бэкон Ф., Сочинения в двух томах, т. 2, М. 1972, с. 18-19.

параметры внутри традиции вовсе не идентичны умозрительной дихотомии традиция/новшество. Любой новый элемент может войти в традицию, если он, например, престижен, полезен и достаточно согласуется с требованиями «порядочности» или «родственности». Так, армянскому народу не стоило никакого труда адаптироваться ко всеобщему образованию: книга и чтение испокон веков были священны, родственны (армяне часто противопоставлялись своим врагам именно по принципу причастности к письменной культуре и науке), престижны, вечны (как письма на стенах церквей или на могильных плитах) и полезны. Традиция даже почти не почувствовала опасности, исходящей от принципиально чуждой образовательной программы, основанной на отрицании многих ее важнейших ценностей (таких, например, как идентификация христианской веры с этнической принадлежностью и высокой моралью), скрытой пропаганде второстепенности национального языка, истории, религии и исторического опыта.

Традиция при этом действительно тяготеет к древности и вечности, так как глубоко пронизана психологией постоянства и безопасности, истытанных методов и форм. Приведем типичный пример. До сих пор в народе актуальна пословица «Испытанный тан лучше, чем неиспробованный мацун», т. е. все много раз проверенное имеет больше шансов на доверие, чем нечто совершенно новое. В одном из сел Сюника, которое в советское время по плану выращивало картофель, никто не пробовал посадить огурцы, т. к. все были уверены, что никакого урожая не будет. Когда один из жителей получил вполне приличный урожай огурцов, соседи также стали сажать огурцы на своих грядках. Как видим, государственное программирование Советского Союза настолько засело в сознании людей, став традицией, что только конкретный опыт заставил их переместить огурцы из группы «бесполезного» в группу «полезного» и допустить их в традицию.

Некоторые параметры верификации в традиции сами по себе психологизированы и связаны с мифом. Прежде всего это

положение по отношению к феномену времени. В этом смысле познавательная параметризация каждого явления проводится по отношению к полюсам вечности (постоянности) и временности (бесконечной изменчивости). Принимая тезис о телеологической рациональности мифа, можно утверждать, что оба полюса строго связаны с реальностью независимо от ее конкретного содержания. При этом реальность предлагает отдельной личности две основные абсолютные константы: существования начала и конца (конкретно выразимых в форме рождения и смерти живого организма) и необратимость времени, воплощающаяся в ограниченности срока бытия⁵⁹⁸. Необратимость времени, впрочем, легко «снимается» посредством памяти, так, если бы «*прошлое в действительности было настоящим*»⁵⁹⁹, т. е. актуальным не менее, чем происходящее в данный момент. В отличие от современной науки, мифическое мировоззрение “простолюдина” не приемлет теоретических моделей (напр., математических формул или отвлеченных моралий религии), следовательно, обе константы равно относятся как к биологической, так и к физической области бытия. Полюс вечности органично привязан к «старому»: традиция, как вино, тем ценнее, чем старше, и в этом состоит суть ее устойчивости, даже если на поверхности она выражается в простом авторитете предков⁶⁰⁰. Необратимость времени воплощается в идее судьбы, рока⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ Heidegger M., *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verl., 1993, S. 234.

⁵⁹⁹ Janet P., ук. соч., с. 427. В этом смысле эволюционная теория в применении к истории органически чужда традиции, т. к. подспудно утверждает, что новое поколение a priori умнее старшего, т. к. люди “эволюционируют”, а не накапливают опыт, как считает любая традиция. То, насколько разрушительна эта теория и какие необратимые последствия она имела для современной культуры и общества, само по себе достойно отдельного исследования независимо от оценок, даваемых ей в узконаучных кругах. Восторженное отношение к полюсу переменчивости, непостоянства, по сути – к уничтожению традиции на корню см. Тоффлер Э., *Шок будущего*, М., «АСТ», 2002.

⁶⁰⁰ Огульное применени в принципе устаревшего термина эволюционистов “культ предков” надолго затемнило эту область изучения традиции. “Мы делаем так, потому что так делали наши деды” означает на деле не столько культ этих самых

Идея вечности выражается в относительных моделях (древность всегда относительна) и тоже может видоизменяться. Вечность, противопоставленная судьбе как бесконечность – конечности, не воспринимается в своей непрерывности в силу непостижимости обоих полюсов по отношению к субъекту, следовательно, метафизика вечности чужда мировоззрению человека традиции, нуждающемуся в категориях «большого» или «меньшего» и топографически определяющему «дальность» и «близость». Категории постоянства и бесконечности подвергаются дискретности, бесконечное воспринимается в качестве бесконечно делимого, и это деление должно подводить к определенной единице, которая принимается в качестве всеобщей субстанции, «из которой сделано все». Так каждый отдельный человек мыслится пришедшим из вечности и уходящим в нее, частью вечности (напр. формула для умершего в армянской пословице: «смешался с тысячелетними мертвецами»). Поэтому вводятся понятия пространства и времени, отличные от субстанции, а для контроля над ними понятие бесконечности снимается в пользу понятия **константы** – абсолютного закона. Метафизическая константа в любой традиции – это закон как бесконечное повторение, закон, который никто не в силах нарушить. Первый, кто нарушит такой закон, поставит под угрозу всю традицию и всех ее носителей. Так, бессмертие человека по крайней мере в армянской традиции считается не благом, а проклятьем, нарушением круга рождение-смерть-рождение, и все бессмертные герои сказок и эпоса бездетны. Более того, они маркируют эсхатологические времена и вынуждены периодически возвращаться в мир, чтобы убедиться, что там им более не место (Мгер Младший, герой сказки «Юноша, который не хотел смерти» и т. д.).

“дедов”, сколько уважение к древности того, что люди делают, скорее, “культ древности” сам по себе. На этом зиждется, например, конфуцианское мировоззрение, пережившее не одну религию.

⁶⁰¹ Элиаде М., Космос и история, М. “Прогресс”, 1987, с. 122-124.

Склонность к выведению метафизических констант очевидно заложена в психике человека и связана со стремлением к гармонии и постоянству вообще, биологически выражаемому в инстинкте самосохранения, а социально – в аксиологическом превалировании закона над спонтанной самоорганизацией. К области мировоззренческих констант, на которых держится система ценностей и ее воспроизведение, относятся пресуппозиции, или «общие места», так или иначе обоснованные мифологией и легитимизированные устной или письменной традицией. Они могут быть настолько различны у разных народов, что даже сведение их к общему архетипу или одинаковым условиям жизни является проблематичным. Из-за их принципиальной различности происходит столкновение культур, а переход от одной парадигмы к другой сопровождается культурным шоком⁶⁰², ощущением насилия и значительными, иногда трагическими, непредусмотренными происшествиями.

То, спонтанный процесс или закон в большей мере определяет традицию, во многом обусловлено явлением, которое П. Бурдые характеризует как **габитус**. Бурдые определяет габитусы как «системы устойчивых и переносимых диспозиций, структурированные структуры, т. е. как принципы, порождающие и организующие практики и представления, которые могут быть объективно адаптированными к их цели, однако не предполагают осознанную направленность на нее и неперемное овладение необходимыми операциями по ее достижению»⁶⁰³. Иными словами, это **привычка** человеческой группы, социума к сознательному движению к не всегда осознаваемой цели, организующая и воспроизводящая культурные формы на основе закрепленного и личностно интериоризированного прошлого опыта.

Рассматривая габитус с точки зрения традиции, необходимо помнить о том, что кроме бесконечной делимости вечность

⁶⁰² Oberg K., ук. соч., с. 179.

⁶⁰³ Бурдые П., ук. соч., с. 90.

проявляется также и в бесконечной ритмической повторяемости, представляющей собой модель вечного возвращения к началу и символически преодолевающей необратимость времени, «упразднение истории»⁶⁰⁴. Любой ритмический процесс не просто самоорганизуем и самомотивирован, но и предполагает значительную экономию энергии. Таким образом, ритмичность является подспорьем для адаптации, а сбой или перемена ритма рождает психологическое состояние дисгармонии, недостаточной защищенности и неуверенности. Как следствие, нарушение традиционного уклада как привычки, ритма жизни может привести к противоречивому отношению носителей к самой традиции и, как результат, обусловить ломку и гибель традиционной модели.

Однако традиционная модель весьма живуча. Наряду с «вековыми традициями», на деле оказывающимися двухсотлетними, есть традиционные элементы, которым действительно тысячи лет. Таковы, например, некоторые религиозные ритуалы, некоторые блюда национальной кухни, пословицы и поговорки, эпические и сказочные сюжеты, сохраняющиеся вопреки коренным историческим переменам. Ритуал украшения священного дерева во время воцарения урартского правителя почти чудесным образом остается в армянской традиционной свадьбе в виде дерева жениха, тысячелетиями сохраняется традиция паломничества к одним и тем же местам, хотя могут меняться акценты – от священного источника или храма с прорицательницей до христианского монастыря, где в роли прорицателей выступают бродячие нищие-«падучие», тысячелетиями бабушки и дедушки рассказывают внукам одни и те же сюжеты, хотя герой выступает то как божество, то как сверчеловек, то как святой, тысячелетиями действуют законы уз кровного родства. У сохранения традиции нет последовательной логики, она может сохраняться обрывками и одновременно в нескольких стадиях метаморфоз. Так, в Харберде рассказывали эпос

⁶⁰⁴ Элиаде М., ук. соч., с. 66.

об эпическом зодчем Мокосе⁶⁰⁵, а в соседнем Акне существовало святилище, посвященное Мокосу-царю⁶⁰⁶. С учетом того, что исторические и псевдоисторические личности под этим именем (в т. ч. древнегреческий герой Мопс) известны из письменных источников начиная со 2-го тысячелетия д. Х., этой традиции около трех с половиной тысяч лет. Так что если по большей части традиции лишь претендуют на древность, в некоторых случаях эта древность неоспорима. Традиция способна сохраняться даже тогда, когда условия кажутся неблагоприятными: носители культуры могут мигрировать, чтобы не подчиниться требованиям разрушителей своей традиции, закрыться в самообразованной резервации или продолжать чтить старые традиции в новом облики, как происходит обычно при смене религии и политической власти. Единственное условие – непосредственная передача знаний от старшего поколения младшему, передача чаще полусознательная и ненавязчивая.

Итак, устойчивость традиции определяется ее ритмичной повторяемостью, обеспечивающей почти автоматическое самовоспроизведение и адаптацию к внешним условиям. Однако внешние условия имеют склонность меняться, и это касается не только культурных влияний извне или изнутри, но нередко климатических и других природных перемен.

При этом самовоспроизводящийся традиционный «закон» вполне пластичен и зависит от условий жизни и накопленного обществом опыта (тезауруса) не в меньшей степени, чем от его интерпретации авторитетными личностями разных исторических периодов⁶⁰⁷. Этот

⁶⁰⁵ Մօքոս, ժողովրդական վեպ Չարսանճազի բարբառով, Վաղարշապատ, 1896:

⁶⁰⁶ Ճանիկեան Յ. Շ., Հնուրթիւնք Ակնայ, Թիֆլիս, 1885, էջ 51:

⁶⁰⁷ Одним из ярчайших примеров явного маневрирования с неписанным традиционным законом является феномен подмены временных единиц. Так, в эпосе «Сасунские удалцы» жена Старшего Мгера дает обет 40 лет не восходить на ложе мужа, если тот изменит ей с вдовой Мсра-Мелика. По возвращении Мгер приводит жене серьезные доводы в пользу зачатия наследника и предлагает считать одну ночь за один год и один день за один год и вместо 40 лет таким

опыт не только воспроизводится, но и периодически видоизменяется, т. к. документально фиксируемый или нефиксируемый, **конкретный опыт конкретного общества случаен**⁶⁰⁸.

Изменения культурной константы – мировоззренческой парадигмы и габитуса – всегда радикальны и осуществляются с экзистенциально-психологическими последствиями в виде шока и периода длительной адаптации. Поэтому радикальные перемены требуют не только времени и последовательности в реализации (введения группы людей в новый ритм, способный к самовоспроизводству), но и формирование среды положительного эмоционального отношения к ним. Эта функция в Новое время была возложена на прогрессизм, т. е. примат любого нового над любым старым. Удерживание положительной оценки новшества – задача непосильная для системы, стремящейся к кардинальной революции, в силу большого количества психологических последствий, как то быстрая утеря чувства новизны – устаревание данной нормы по отношению к событиям, происходящим после ее принятия, ностальгия по старым порядкам, сменяющая чувство недовольства от перемены ритма жизни.

Наиболее высок шанс нововведения в тех случаях, когда новая модель не разрушает старый габитус полностью, а лишь частично вводит в него новые содержания (например, в школе не меняется общий распорядок уроков, но меняется содержание учебников или

образом не входить в брачную связь только 20 дней, см. Ушуйш дпѣр, Ёр., “Unŕŕunwŕuŕŕnŕ”, 1977, էջ 362:

⁶⁰⁸ Решающее значение имеет фактор места проживания. Так, горные культуры обычно гораздо традиционнее равнинных, оседлые традиционны совершенно иначе, чем кочевнические, близость к воде, к лесу или скудость ресурсов, освоение пространства, наличие способных к одомашниванию животных, внезапно вспыхивающие эпидемические болезни, падение метеорита и т. д. обуславливают сам характер традиции и ее ресурсы к сохранению в первозданном виде не меньше, чем отдельные яркие личности и их деяния, вторгающиеся чужаки или «благоприятные» религии. Зачастую решающим для сохранения отдельной традиции является долголетие правителя или разрушения вследствие весеннего паводка невиданной силы.

одни предметы заменяются другими). Такие изменения в традиции происходят довольно часто, т. е., константы подвергаются медленным, но коренным изменениям. При этом многие из констант по ряду случайных причин избираются в качестве основополагающих ценностей и освящаются, превращаясь в общие нормы или обязательные знания. Такая консервация может быть оправдана особым мифом (он необязательно “придумывается” специально с этой целью, может просто обрести особую важность в новой ситуации) или какой-либо исторической или псевдоисторической личностью, важным событием и т. д.

Немаловажную роль в динамике традиции играют также **переменные**. По шкале сообразно параметру устойчивости/изменчивости переменные также могут иметь разные значения. Наиболее устойчивыми переменными являются **радикальные элементы**. Это те феномены, которые, не подчиняясь общей закономерности, «принципиально возможны». Сознательно или бессознательно, естественная общность вырабатывает и кумулирует определенный фонд подобных “возможных нарушений”. Эти радикалы органически входят в константные структуры и цементируют их, обеспечивая необходимыми динамическими связями. Среди примеров радикальных явлений традиции можно назвать различных гадалок, больных (отмеченных “особыми” болезнями), интерпретаторов снов, членов общества без особых занятий, которые переносят известия и сплетни, на более высоком уровне – трикстеров, рассказчиков (в т. ч. – рассказчиков баек и анекдотов), людей редких, опасных профессий (напр., циркач, кузнец, в городской среде – пожарник) или с редкими способностями, иногда старух-ведьм. Люди, инкорпорирующие идею радикала, могут оставаться «чужими», быть как бы вне самой общины, как переселенцы или назначенные “извне” общины священники. В любом случае, радикалу позволено то, что запрещено другим, на него закон не распространяется, потому что он живет по особым, своим законам и необходим обществу в качестве сакрального объекта особого типа: например, на нем

вымещают зло, издеваются, при особой нужде приносят в жертву, или, наоборот, он роет могилы, обмывает мертвецов, производит действия, нужные в хозяйстве, но считающиеся низменными или постыдными, помогает восстановить космический порядок или здоровье или просто развлекает общество. В этом отношении интересны особые функции «маргиналов» в ритуале – из дома проститутки или с рук убийцы могут братья какие-то предметы для особых магических манипуляций. Могилы отверженных за чертой кладбища и далеко от поселения становятся местами для магического излечения⁶⁰⁹, а со временем – даже местами паломничества.

Наиболее классический пример радикала, необходимого традиции – это трикстер, плут и новатор, тот, для которого не писаны законы и тот, кто порой спасает всю традицию и близок к образу «спасителя»⁶¹⁰.

В качестве общественного элемента, внедряющего инновации, радикалы способствуют циркуляции идей внутри общества и подвергают изменению всю систему. Они могут иметь даже особые организации родового или товарищеского порядка, которые частично подчиняются общим нормам, но с легкостью обходят многие из констант, благодаря своей особенности. В качестве

⁶⁰⁹ Малоизученный, но еще довольно распространенный в настоящее время ритуал избавления от сильного испуга вечерним умыванием на могиле убитого – из числа таких явлений. К счастью, сохранились факты, детально описывающие происхождение таких культов. Так, в ежедневную хронику происшествий газеты “Мшак” попала трагическая история женщины, изменявшей мужу с персом, а затем – с турком. История не завершилась тем, что муж убил ее и был оправдан судом. Вполне порядочные женщины и девушки сразу же принялись посещать могилу убитой, пили там холодную воду и ломали посуду, в которой ее приносили, некоторые приносили мертвых кур и хоронили в той же могиле, а другие брали с могилы землю, чтобы смешать ее с водой и дать выпить членам своей семьи. Все это считалось средством от сильного испуга. См. Նախակ Գանձակից//«Մշակ», Թիֆլիս, 1901, № 95, էջ 2:

⁶¹⁰ Юнг К. Г., Психология образа трикстера// Душа и миф: Шесть архетипов, Киев, 1996, с. 339.

примера рассмотрим два типа таких товариществ в традиционном армянском обществе – войлочников и красильщиков. В случае обоих важное место занимает ложь. У войлочников существовал даже свой особый закрытый язык, а сила краски в случае раскалывания большого караса красильщика могла восстановиться лишь тогда, когда по деревне распространялся ложный слух⁶¹¹. Насчет обеих специальностей существуют мифы в связи с Иисусом Христом, в одном случае Иисус был учеником красильщика, в другом – благословил войлочника, который сказал ему неправду⁶¹². Таким образом, миф легитимизирует нарушение нормы говорить только правду для этих специальностей. В хорошем и плохом смыслах слова, “вне закона” были также кузнецы и вообще те ремесленники, которые имели дело с огнем, цирюльники, люди с музыкальными способностями. Отдельное место занимают «слуги святынь», которые находятся в отношениях некой конкуренции с христианскими духовными служителями. «Слуги святынь», поныне бескорыстно обслуживающие святые места и выполняющие некоторые магические обряды, в том числе – лечебные⁶¹³, по образу жизни часто кардинально отличаются от обычных людей. Нередко они платят серьезную цену здоровьем и личной судьбой за это занятие и таким образом как бы “откупаются” от оценок своего морального облика от общества, пользующегося их услугами.

Подобные *persona non grata* присущи всем традиционным обществам. Их черты нарочитой свободы от норм в определенной мере унаследовали современные деятели искусства, по отношению к поведению которых также в обществе существуют некоторые ролевые ожидания.

⁶¹¹ Մխիթարեանց Ա., Փշրանքներ Շիրակի ամբարներից, ԷԱԺ, գ. Ա, Մոսկուա-Վաղարշապատ, 1901, էջ 191:

⁶¹² Ժամկոչյան Ա. Էպս., Աստվածաշունչը և հայ ավանդական մշակույթը, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2012, էջ 271-272:

⁶¹³ Yu. Antonian, Pre-Christian healers in a Christian society//Cultural survivor quarterly, Summer 2003, pp. 48-51.

Радикал может инкорпорироваться не только в живых людях, но и в виде собственно идей. Так, сюжет-клише о несчастных влюбленных – жертвах произвола родителей – широко распространен на Востоке, в т. ч., среди армян. Исторически он сыграл значительную роль в формировании устойчивой ассоциации между любовью и браком, немислимой в более ранних формах традиционного общества. Сентиментальные истории, чаще всего распространяемые бродячими певцами (еще одна форма «радикальности»), создали психологический фон, на котором с течением времени произошла значительная либерализация брачных законов. Любовная лирика господствовала также в гадальных и рабочих песнях, знаменуя с одной стороны веру в действенность древней магии и знамений, с другой – претензию на противопоставление любви константам общественного положения или состояния, господствующим в традиционном законе. В переходных формах, впрочем, зафиксирована некая двойственность, фактически, двойной стандарт, когда одни и те же люди плакали над песнями и историями ашугов, обвиняя бессердечных родителей – и предписывали своим детям воздержание от добрачных романтических отношений.

Радикалы обеспечивают эволюцию традиционной системы, тогда как константные ее элементы только еще более утверждают или сохраняют саму традицию, а «нерадикальные» переменные направлены на ее пластичность и адаптивность, а не на собственно изменение.

Переменные, не входящие в число радикалов, выявляются более структурированным образом. Это выборные элементы, выступающие в «зазорах» закона, как то – обязательна женитьба, но выборна невеста независимо от того, кому принадлежит право такого выбора. Выборны средства излечения от болезней, методы добывания средств к существованию, тексты личных молитв и т. д.

Одним из важных выборных переменных общественной морали, способных к кардинальным изменениям, является обвинение. Например, необходимо участвовать в общественном наказании

какого-либо поступка или образа жизни, но каждый волен выбирать, как относиться к обвиняемому – с порицанием или сочувствием, считать его злодеем или жертвой, проклясть или поминать его молитвой. «Выборные» элементы, присоединяясь к радикалам, могут усилить их, но в случае кардинальных перемен как раз эти элементы как наиболее эмоционально окрашенные и принимают на себя функцию сохранения традиции. Оценка акта обвинения с точки зрения такой “свободы совести” дает возможность противопоставления также и новым нормам, особенно в случаях их насильственного внедрения.

В конце концов ломка определенной традиции, ее насильственное изгнание превращает ту же традицию в жертву, и никакая диктатура не в силах запретить обществу молчаливое сочувствие и, как следствие – моральное превосходство жертвы по отношению к палачу.

Элементы изменчивости могут выступать также в качестве логики «от противного», т. е. служить отрицательным примером и таким образом обосновывать, утверждать существующие устои. Это наиболее распространенный метод традиционного воспитания в семье, и существенной его частью являются назидательные басни и легенды. Иногда, кумулируясь в качестве определенной массы отрицательных примеров, они начинают переосмысливаться и давать начало новому комплексу идей. Такая перемена может быть зафиксирована в динамике взаимоисключающих поговорок, таких как «Сделай добро и брось его в воду, рыбы не увидят – Бог узнает» и «У делающего добро голова с дыркой». Переменные разносятся по разнохарактерным информативным единицам и, в зависимости от целей, либо поддерживают константы, либо усиливают радикалы.

Высшей ступенью перехода от константы к неустойчивости является свобода. С точки зрения традиционного человека свобода настолько же неизмерима, как и вечность. Поэтому она конкретизируется в двух формах – хаос (принципиальная анархия) и отрицательный придаток к закону. В последнем случае это скорее необходимость изменения константы, т. е. **свобода** (в смысле

«освобождение») **от чего-либо**. Здесь переменная вступает в открытый конфликт с традицией как комплексом констант. Идея анархии в основном чужда традиционным обществам, хотя большинству культур присуща идея временного управляемого хаоса – карнавала⁶¹⁴.

Традиционная система может быть закрытой или частично открытой. Переменная открытости детерминируется конкретной исторической реальностью, как то условиями жизни этнического или религиозного сообщества, их окружением и контактами, достаточно длительным опытом, который также может приводить к модификации норм и законов. В открытой системе (напр. при наличии внедренного обязательного образования) традиция практически входит в стабильную взаимосвязь с другой культурой, перенимая у нее новые формы и содержания, питаясь другой культурой и частично питая ее. Тогда как в закрытой системе свобода предотвращаема и наказуема, поскольку противопоставлена адаптации, в открытой системе метаморфозы становятся средством к адаптации.

Психологической границей для вырождения данной традиции является сознательное или автоматическое согласие большинства его членов на **ассоциирование адаптации с изменениями внутри традиции**. Неслучайно поэтому, что одним из наиболее распространенных способов нивелирования культур в имперских политиках всегда было использование общего языка и образования, основанного на этом языке⁶¹⁵. Культура, традиция, низведенная таким путем на уровень «варварства» (в данном контексте слово надо понимать чисто как обозначение категории, т. е. как нечто отличное от “прогрессивного, цивилизованного”, как обозначается культура-тиран, независимо от ее ценностей) защищается либо

⁶¹⁴ Бахтин М.М., Собрание сочинений в семи томах, т. 4 (2), М., Языки славянских культур, 2010, с. 12-20.

⁶¹⁵ Андерсон Б., Воображаемые сообщества, М. Канон Пресс Ц, 2001, с. 67-69, 93.

становясь закрытой системой, либо сохраняя константы за счет обилия переменных форм.

Одним из аспектов диалектики постоянства и изменчивости является антиномия статичность/движение. Если рассматривать эту проблему в сфере изобразительного искусства классической древности, можно заметить, что существовали довольно жесткие каноны изображений божеств и обожествленных людей, в т. ч. канон неподвижности и «застывания в движении». Так, божеств Древнего Востока часто можно распознать исключительно по канонической позе и атрибутам, между тем в тех же культурах известны гораздо более свободные изображения людей в различных позах, при работе, в танце и т. д. Демаркационная линия между неподвижностью и подвижностью проходит по изображениям людей, исполняющих ритуал, в частности, жрецов, часто так же застывших в жесте, как и сами божества. Такие изобразительные каноны легко перенимались соседними культурами, понемногу превращаясь в требования хорошего вкуса. Эти каноны жили веками, и многие из них можно распознать не только в изображениях и осмыслениях христианских святых⁶¹⁶, но даже в советском искусстве, например, в канонических позах изображений Ленина. Очевидно, неподвижность воспринималась в плане вечности и неизменности, а застывание в позе движения с одной стороны олицетворяло «вечное движение», с другой – изменчивость как характер данного божества.

Традиция также может «застывать» на определенной фазе, превращаясь в «вечное возвращение» какого-то определенного момента истории, как по сути произошло с Геноцидом армян – традицией повторяющегося трагического переживания и протеста, актуального постольку, поскольку она связана с утерей родины предков, но и сохраняющаяся благодаря последовательной

⁶¹⁶ Аверинцев С., К уяснению смысла надписи над конхой апсиды Софии Киевской//Древнерусское искусство и художественная культура домонгольской Руси, М. «Наука», 1972, с. 40-41.

идентификации с предками, жившими и оставившими культурное наследие на этой родине. Ежегодно справляемые общественные мероприятия (вкуче с традицией тысячелетий – с паломничеством к сакрализованной точке как к кенотафу) стали не просто традицией, но и формой сохранения ее посредством напоминания о принадлежности к особой этнической культуре и формой передачи новым поколениям. Таким образом, вечное движение как вечное возвращение с одной стороны вполне соотносится с древним габитусом, с другой – получает новый облик и новую трактовку.

Динамическая структура традиции мыслится не столько как чисто социальная процессуальность, сколько как постоянная модификация мировоззрения, перемена мифа-парадигмы. При этом внутри самой традиции любой элемент может соединяться и сталкиваться с любым другим элементом, разрастаться в значении или редуцировать до формального мотива, лишённого сакральной или экзистенциальной значимости. Носителями мифа-парадигмы и элементов традиции являются не статистические единицы, а живые люди, так что кардинальные перемены могут привести как к уничтожению традиции при физическом существовании ее носителей, так и к гибели самих людей, неспособных сжиться с требованиями новой реальности.

Լիլիթ Միսնյան

**ԱՎԱՆԴՈՒՅՑԹԻ ԴԻՆԱՄԻԿ ԿԱՌՈՒՅՑԻ Ե ԴՐԱ
ՓՈՓՈԽԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՍՈՂԵԼՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ**

Ավանդույթը քարացած ու անփոփոխ արժեքների համակարգ չէ, այլ մշտապես նորոգվող և հաճախ աննկատ փոփոխվող իրականություն, որի մեջ գործում են գիտակցաբար կամ ենթագիտակցաբար, բայց միշտ անմիջականորեն ավազից կրտսեր սերունդներին փոխանցվող կանոններ: Ավանդույթը սերտորեն կապված է մարդկային խմբի կյանքի ռիթմի, հաբիտուսի հետ, հետևաբար այդ ռիթմի փոփոխությունն անդրադառնում է ավանդույթի վրա երբեմն կործանարար ձևով: Իր

ներսում ավանդույթն ունի կայուն և փոփոխական տարրեր, որոնց համադրումն ապահովում է դրա որոշակի ճկունությունը, գոյատևումը, համակերպումը և փոխանցումը: Կայուն տարրերը հակված են փորձվածի վերարտադրմանը, մինչդեռ փոփոխական տարրերը յուրովի շաղախում են կայուն տարրերին, ծառայելով որպես «ընտրովի» հնարավորություններ, ժամանակավոր քառս կամ բացասական օրինակներ: Բուն փոփոխությունն ավանդույթի մեջ ապահովում են ռադիկալ տարրերը – հատուկ կարգավիճակ կամ մասնագիտություն ունեցող մարդիկ, «մարզինալներ», բանահյուսության արտասովոր սյուժեներ և այլն, որոնք որոշակի նախօրինակ են ծառայում ավանդույթի կերպարանափոխության համար: Ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին գործոններն ստիպում են ավանդույթին կամ հետևողականորեն փոփոխվել, այնպես էլ ինքն իր մեջ փակվել, սակայն ամբողջովին այն ոչնչանում է կամ իր կրողների հետ, կամ սերունդների միջև կապի խզման ճանապարհով:

Lilit Simonian

THE DYNAMIC STRUCTURE OF TRADITION AND THE MODELS OF ITS VARIABILITY

Tradition is not a system of frozen and unchangeable values but constantly modifying and often insensibly changing reality, in which rules are transmitted consciously or subconsciously but always – immediately from the elder to the younger generations. Tradition is densely connected with rhythm, habitus of a human group's life, therefore any change in that rhythm is reflected on the tradition in distractive way. Within tradition there are stable and variable elements the combination of which provides its certain flexibility, vitality, adaptation, and transmission. The stable elements tend to reiterate the approbated forms, while the variable ones somehow tie them together, serving as “selective” possibilities, temporal chaos, or negative examples. The very shifts of tradition is realized by radical elements – people with special status or profession, “fringes”, extraordinary fables of folk-lore etc., which serve as precedents for changes in the tradition. External and internal factors make tradition consequently shift or get closed, but it finally extinguishes only with its carriers or through disruption of connection between the generations.

ОСОБЕННОСТИ МИФОМЫШЛЕНИЯ АРМЯН

Ключевые слова: мифомышление армян, мифологизация истории триады верховных богов, обожествление небесных светил и явлений, Армянский Ренессанс

Мифологическое мышление или мифомышление (mythological thinking, դիցաբանական մտածողություն) представляет собой архаическую форму мировосприятия и миропонимания, когда человек, сам будучи частью природы, придавал окружающему миру сверхъестественное происхождение. Мифомышление и порожденная им мифология отражают реальные события в сверхъестественной форме и, тем самым, более доступны для эмоционального восприятия, поэтому процесс мифотворчества продолжается тысячелетиями, и с течением времени древние мифы заменяются новыми, и потому – миф всегда сопровождает историю человечества.

Исторически мифомышление, основанное на мифологическом мировоззрении, подготовило почву для философского мышления. Если вещи и явления природы в мифологическом мышлении представлялись символами, за которыми скрывались действия, умысел и воля сверхъестественных существ, то философское мышление, даже на самом раннем этапе своего формирования, рассматривало вещи сами по себе, согласно их природным законам и свойствам, оно логическое, а не символическое, и основано на рациональном мышлении.

Известно, что понятие «мифология» (μυθολογία от μῦθος – «предание, сказание» и λόγος – «слово, рассказ, учение») означает как древний фольклор и народные сказания (мифы, эпосы, сказки и т. п.), так и изучение этого материала в рамках научной дисциплины. В армянском языке слово «миф» обозначается словом փախուցիչ (ar'aspel), следовательно, понятие փախուցիչաբանություն (ar'aspelabanut'yun) – наука, которая изучает мифы и древний

фольклор. Но есть еще и слово դիցաբանութիւն (dicabanut'yun), имеющая в основе слово դից [g] (dić) – «бог» и тоже обозначающее науку о богах; от слова դից [g] (dić) формируется также слово դիցաբան (dićaran) – пантеон богов⁶¹⁷, т.е. в армянском есть два понятия, обозначающих мифологию, и каждое из них имеет свою смысловую нагрузку.

Особенности мифомышления армян проявляются и в дохристианском, и в христианском мифотворчестве, на каждом этапе по своему, согласно определенным историко-культурным закономерностям. Эти особенности составляют целую систему, но ввиду того, что в одной статье невозможно освещать все, здесь рассматриваются лишь основные из них.

В дохристианском мифомышлении армян наблюдаются следующие особенности:

1/ **мифологизация начальной истории человечества и мифы о всемирном потопе**, которые проявляются в космогонических мифах о сотворении мира, всемирном потопе и спасении человеческой цивилизации на Армянском нагорье. В шумеро-аккадских письменных источниках – текстах на глиняных табличках, в частности в эпическом сказании «Энума элиш», упоминается страна Аратта (XXVIII–XXVII вв. до Р. Х.) – как место спасения от Великого потопа, о народе которой поется:

«Люди Аратты, отличные от других людей...

Люди, которые стоят среди потопа,

После того как потоп разбушевался»⁶¹⁸.

Эти сказания, как и другие мифы древности, нашли отражение с Библии, где тоже упоминается место спасения от Всемирного потопа и сошествие ноева ковчега «на горах Араратских»⁶¹⁹.

⁶¹⁷ Здесь (dić) можно сравнить с понятием theo-, от которого theology, означающее “divinity” – «божество» и theological system – теология.

⁶¹⁸ Об этом сказании см.: **Kramer S. N.**, Enmerkar and the Lord of Aratta, Philadelphia, 1952, p. 42-43; **Канева И. Т.**, Энмеркар и верховный жрец Аратты, - Вестник древней истории, 1964, №4, с. 190-225, 218.

⁶¹⁹ Бытие, гл. 8, 4.

Эпический герой Гильгамеш, «всевидающий», в поисках бессмертия, идет в страну святых законов Аратта⁶²⁰, потому что, как упоминается в эпическом сказании «Энмеркар и верховный жрец Аратты», там совершаются жертвоприношения, обряды и культы, что во всех ее храмах поются сакральные песни и молитвы⁶²¹. Упоминается также семейство Араттских божеств, во главе которого стоит Эа (аккад. Хайа / Науа) – мудрый солнечный бог, начало всех начал, властелин земли и покровитель мирового океана, который подсказывает благочестивому Утнапшиму (Зиусдре), как построить ковчег и спастись от всепоглощающего наводнения⁶²².

2/ обожествление времени и пространства и их отождествление с первопредком армян, зарождение представлений о том времени, когда сверхъестественными силами была сотворена вселенная, а первопредком армян был создан армянский мир и было положено начало истории армян и их страны. В устной народной традиции – в випасанк'ах, сохранилась легенда об архаической битве между первопредком армян Хайком (Наук) и предводителем ассирийцев Бэлом, описание которой сохранилось в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. Яростная схватка, напоминающая борьбу между Хаосом и Космосом в древних мифологиях, заканчивается победой Хайка, который создает страну для своего народа. **«Страна же наша, по имени предка нашего, называется Хайк'»**⁶²³. такими словами заканчивается повествование о великой победе. Эпоним армян Хайк олицетворяет древнейших хайев, от которых исходит самоназвание армян «хай» (hay) и название страны Хайк' (Hayq).

⁶²⁰ **Поэзия и проза Древнего Востока**, М., 1973 /Литература Шумера (пер. В. Афанасьевой), с. 130-135 (К Аратте пути указу[ющие]).

⁶²¹ Там же, гл.: Жрец к «Горе Бессмертного...», с. 226 и далее.

⁶²² **Эпос о Гильгамеше**, XI таблица /Песни о Гильгамеше. Сказание об Утнапшиму/-

<http://izbakurnog.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st063.shtml>.

⁶²³ **Мовсес Хоренаци**, История Армении /перевод с древнеарм., введение и примечания Г. Х. Саркисяна, Ер., Изд. «Айастан», 1990, кн. 1, гл. 12.

Патриарх Хайк был обожествлен как бог-покровитель и спаситель народа, который был вознесен в небо как созвездие стрельца-луконосца Ориона, чье имя в некоторых армянских переводах Библии упоминается как Хайк. Он наделен характерными чертами божества-первопредка, образ которого сливается с образом космического бога-творца эпохи первотворения. Будучи праотцом народа и основоположником этнического самосознания, он выступает в качестве создателя страны и государства, строителя селений и городов, основателя справедливости и равенства в том пространстве, где обитает его народ.

Хайк олицетворял вечность, космическое и земное время у древних армян. В древней и средневековой Армении считалось, что летоисчисление основано Хайком, потому и календарь назывался его именем – Хайкидским (Հայկյան ընկ տոմար), а месяцы года носили имена его сыновей и дочерей. Хайкидский календарь берет начало со дня исторической победы Хайка – с 2492 г. до Р. Х.⁶²⁴, однако мифологический образ великого первопредка намного древнее и восходит к архаическим временам, когда далекие предки армян только-только населяли Армянское нагорье. Хайку, как персонификации времени, аналогичны греческий Кронос и римский двуликий Янус, однако их образы не связаны с календарем. Олицетворение времени у армян фигурировал впоследствии в народных сказках в образе длинноволосого и длинноробородого седого старца Жук-Жаманака ('время'), сматывающего белый и черный клубки ниток – день и ночь.

3/ **историзация мифа (или мифологизация истории)**, когда этногенез народа и начальная этническая история отражаются в мифологии, в результате чего формируется архаический эпос. В историко-культурном аспекте выделяется также образ Арама из пятого поколения Хайкидов, которому принадлежала самая

⁶²⁴ Эту дату вычислил Г. Алишан, член католической Конгрегации Мхитаристов в Венеции, на острове Св. Лазаря. См.: Ալիշան Դ., Յուշիկը հայրենեաց հայոց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1869, հ. Ա, էջ 95.

большая заслуга в деле расширения границ, и с именем которого историческая традиция связывает название народа армен/армянин и название страны Армения. Арам совершил много доблестных подвигов в сражениях, благодаря которым **«все народы называют нашу страну по его имени, например, греки – Армен, персы и сирийцы – Арменикк'»**⁶²⁵. В випасанк'ах об Араме отражаются те далекие времена, когда происходили исторические события, в значительной степени повлиявшие на этническое формирование армян и их расселение по определенному географическому ареалу – Армянскому нагорью. Он, подобно Хайку, выступает как патриарх-первопредок, эпический герой, борющийся за независимость родной страны основоположник могущественной страны, покровитель народа, солнечный бог. Из древних мифологий известны аналогичные боги, как индийский Индра, ассирийский Ашшур, греческая Афина, римский Ромул, грузинский Картли и др.

4/ **обожествление природы в образе умирающего-воскресающего бога**, что приводит к антропоморфизации таких процессов окружающего мира, как пробуждение природы после зимней спячки. Ара из сонма Хайкидов персонифицировал восходящее солнце, почитался как умирающий-воскресающий бог весеннего возрождения всего живого, чьим именем был назван первый месяц весны Арег. В мифе об армянском царе Ара Прекрасном и ассирийской царице Шамирам (Семирамида), отображающем борьбу армян с иноземными завоевателями, Ара выступает как символ возрождения народа после поражения в тяжелой битве. В древнегреческой легенде, приведенной Платоном, воин Эр/Ар-армянин из Памфилии погибает на поле брани и, когда его тело сжигают на костре вместе с другими погибшими, оживает и рассказывает об увиденном на том свете⁶²⁶. Эта легенда свидетельствует о том, что в первоначальном варианте армянского мифа Ара воскресал и возвращался к своему народу, однако

⁶²⁵ Мовсес Хоренаци, 1, 13.

⁶²⁶ Платон, Сочинения /в четырех томах/, М., 1929, X, 614-615.

впоследствии раннехристианские авторы – первые рассказчики мифа, изменили древний сюжет. Образ армянского Ара и образы других умирающих-воскресающих богов из древних мифологий, таких как фригийского Аттиса, египетского Осириса, греческого Адониса и др., послужили прототипами для образа Иисуса Христа.

5/ обожествление женского и мужского начал как мифических прародителей рода человеческого. В випасанк'ах Ара Прекрасный выступает с супругой Нуард, которая идентична богине плодородия Нар – покровительнице водной стихии и небесного моря, дождевой влаги, туч и молнии, чей культ восходил к древнейшему понятию мирового океана как женского начала. Супружеская пара Ара/Ар и Нуард/Нар олицетворяют мужское и женское начала в армянской мифологии, символизируя единство полов как источник жизни, сочетание огненной (солнце) и водной (луна) стихий как магическое воссоединение мужчины с женщиной. Из других мифологий древности паре Ар-Нар аналогичны китайская Инь-Ян, японская Идзанаги-Идзанами.

Образы армянских богоматерей Нар, Арубаини, Анаит, греческих – Геры, Деметры, Реи, Персефоны, египетской Исиды и др., послужили прототипами для образа Марии Богородицы. Культ богини Нар, проносясь через века, нашел отражение в героическом эпосе «Сасунские удалцы» в образе Ц'овинар ('морская нимфа'), которая, выпив воду из родника, зачала и родила братьев-близнецов Санасара и Багдасара, положила начало великому роду Сасунских храбрецов, сказания о которых рассказывались в народе до недавнего прошлого⁶²⁷.

б/ представления о спасителе и покровителе народа, каковыми являлись все Хайкиды, борющиеся против врага и побеждающие его (Хайк, Арам), или же погибающие на поле битвы как герои (Ара). В випасанк'ах рассказывается о еще одном Хайкиде – Торке, могучем

⁶²⁷ См.: **Сасунские удалцы**, Армянский народный эпос, избранные варианты /перевод текстов, составление и словарь-комментарии К. Мелик-Оганджяна/, Ер., «Ван Арьян», с. 129-164.

как Геракл исполине, который хватал «холмоподобные скалы» и бросал вслед врагам в Понтийское (Черное) море, откуда они нападали, и от сильного расступления вод тонуло много кораблей⁶²⁸. Спасителем был также солнечный бог Михр (Mihr) – покровитель добра и справедливости, верховного судьи, образ которого перевоплотился в образах героев эпоса «Сасунские удальцы», деда и внука Мгера Старшего и Мгера Младшего. Бог Михр боролся с мраком в облике черного быка, спасая людей от вечной тьмы, а Мгер Старший убивает льва, угрожавшего его народу, и получает титул «Львораздиратель». А Мгер Младший в конце эпоса уходит в Ванскую скалу и выйдет оттуда, «когда снова разрушится – построится мир», став добрее и благополучнее⁶²⁹. Спасительные функции бога Михра и героев эпоса, предполагаемый выход Мгера Младшего из Ванской скалы напоминают Помазанного Спасителя – Иисуса Христа, его вознесение и ожидаемое явления со справедливым страшным судом⁶³⁰. В народе до сих пор распространены клятвы, связанные с солнцем, как с высшей инстанцией справедливости: «клянусь солнцем отца (матери, или близкого любимого человека)».

7/ персонификация солнца и света в образах богов, символизирующих рассвет, огонь, а также добро и справедливость. Ярким примером солярного бога является громовержец Ваагн (Vahagn) – охотник-воин, покровитель защитников родины, его величали эпитетом «драконоборец», поскольку он ежедневно убивает тьму-дракона, чтобы наступил рассвет. О рождении Солнца-Ваагна народные певцы пели песню, представляющей собой отражение древнейшего космогонического-теогонического мифа:

⁶²⁸ Мовсес Хоренаци, II, 8.

⁶²⁹ Сасунские удальцы, с. 188.

⁶³⁰ Один из вариантов эпоса заканчивается словами, которые связывают выход Мгера с приходом Христа и страшным судом: «Не дано никому видеть его, / Пока не придет Христос на /Страшный/ суд» (там же, с. 52).

«Мучилась родами земля, / Мучилось родами небо,
Мучилось родами и багряное море,
Муки родин охватили в море и красненький тростничок.
Дым выходил из ствола тростника / Пламя выходила из ствола
тростника,

И из пламени выпрыгнул светлокудрый юнец.
Его кудри горели огнем, / Его борода пылала пламенем,
Очи же были (как два) солнца»⁶³¹.

В еще одном космогоническом мифе рассказывается о том, как суровой зимой Ваагн, предок армян, украл солому у Баршама, предка ассирийцев, уронив на своем пути мелкие соломинки, и с тех пор Млечный путь называется у армян Дорогой Саломокрада⁶³².

Сохранившийся на территории современной Армении единственный языческий храм в Гарни был посвящен солярному богу Михру – покровителю добра и справедливости у армян. Он был воздвигнут в I в. по Р. Х., в летней резиденции армянских царей, и до сих пор стоит над глубоким ущельем реки Азат⁶³³. А на горе Немруд Армянского Тавра сохранился Коммагенский пантеон, построенный Антиохом I Ервандуни в I в. до Р. Х. Каменные изображения богов Зевса-Оромазда (Арамазд), Артагна-Геракла (Ваагн), Аполлона-Гелоса (Михр/Митра), богини Коммагены (Анаит), самого царя и символизирующих царскую власть льва и орла, построены на восточном и западном склонах искусственной возвышенности (50м), с тем представлением, что восседающие на каменных тронах статуи богов встречают восход и провожают заход солнца⁶³⁴. Эти памятники языческого прошлого свидетельствуют об особом почитании дневного светила, которое продолжалось и в

⁶³¹ Мовсес Хоренаци, 1, 31.

⁶³² Անանիա Շիրակացի, Տիեզերագիտություն և սոսմար, Եր., 1940, Գ, 7:

⁶³³ Тирация Г. А., Культура древней Армении (VI в. до н. э. – III в. н. э.), Ер., 1988, Изд-во АН Арм. ССР, с. 162-163.

⁶³⁴ См.: Аракелян Б. Н., Очерки по истории искусства древней Армении (VI в. до н. э. – III в. н. э.), Ер., Изд-во АН Арм. ССР, 1976, с. 20-24.

христианскую эпоху, когда в Армении действовали поклонники солнца Аревордик' – «Сыны солнца».

8/ **понятие триады верховных богов и обожествление небесных светил и явлений**, которые были известны древним армянам уже в период Ванского царства Биайнили (Урарту/Арарат). Урартские и ассиро-вавилонские клинописные источники, особенно лапидарная надпись в нише скалы около города Тушпа (Ван), известная под названием Дверь Мгера (Ворота Мгера), свидетельствуют о том, что во главе биайнского пантеона стояла верховная триада богов в паре со своими богинями: Халди-Юпитер с супругой Арубаини-Багбарту, Тейшеба-Молнии с супругой Хубой, Шивини-Солнце с супругой Тушпуеа. Почитались также Арди-Меркурий, Сарди-Венера, Шиеларди-Луна, Ц'инуарди-Сатурн (арди – звезда), Турани – Радуга. Многие другие боги, богини и святые, числом около 80, персонифицировали разные явления, переплетаясь с политической жизнью страны и являясь отражением представлений биайнцев о бытие и вселенной⁶³⁵.

9/ **обожествление понятий материнства, плодородия, плодовитости, обилия в лице богинь, связанных с культами воды и земли**. Главные женские фигуры пантеона, такие как Нар, Арубаини-Багбарту, Анаит, являлись матерями всех остальных богов, покровительствовали, в супружеской паре, как государственные и военные дела, так и науки и искусства, все сферы хозяйственной и социальной жизни. Анаит величалась эпитетами «великая госпожа», «мать всякого целомудрия», «слава и спасительница народа», «благотворительница всего рода человеческого», «попечительница», благодаря которой живет страна Армения⁶³⁶. Ее дочь Астхик – богиня красоты и любви, почиталась как символ женской преданности и добродетели. Другая дочь –

⁶³⁵ Об урартском пантеоне см.: Հմայակյան Ս., Վանի թագավորության պետական կրոնը, Եր., 1990, с. 131-145 (Резюме на русск. яз).

⁶³⁶ См.: **Агатангелос**, История Армении /перевод с древнеарм., вступительная статья и комментарии К. С. Тер-Давтян и С. С. Аревшатяна/, Ер., 2004, «Наири», 53, 68.

Нанэ, была богиней мудрости, хранительницей домашнего очага, находчивой и изобретательной домохозяйкой. Во время Вардавара – летнего праздника воды, статуи этих богинь опрыскивали розовой водой. По всей стране были воздвигнуты храмы и капища в честь любимых богинь. Уникальные памятники древности – каменные стелы в горах Армении вишапы (драконы) тоже были связаны с культом водных богинь.

10/ понятие о божественном семействе на всех этапах развития дохристианского пантеона. В течение более чем трех тысячелетий, на всех этапах своего развития, дохристианский пантеон армян оформлялся в рамках кровно-родственных связей. Так, в III тыс. до Р. Х. в древнейшем Хайкидском пантеоне все были потомками патриарха Хайка, который в Араттском пантеоне выступает как верховный бог Хайа, у которого тоже есть свое семейство; во II тыс. до Р. Х. в Хайасском пантеоне выделяется верховная пара бога-громовержца и богини плодородия; в пантеоне страны Арме выделяется супружеская пара Ар-Нар; в I тыс. в Биайнском пантеоне все боги выступают в супружеских парах, а верховные пары составляют триаду. В образовавшемся после Урарту общеармянском пантеоне Ервандидско-Арташесидского периода (VI в. до Р. Х. – IV в. по Р. Х.) формируется пантеон с верховной парой отца богов Арамазда и матери богов Анаит. Их потомки – главные боги пантеона, в лице сыновей Михра и Ваагна, и дочерей – Астхик и Нанэ, за ними следуют остальные божества⁶³⁷.

Таким образом, мифомышление древних армян проявляет особенности, в которых переплетение исторического с эпическим является доминирующей чертой, образы и культы богов и богинь пантеона отражают не только этнокультурную историю народа, но и специфику их дохристианских верований и представлений как целостной религиозной системы.

⁶³⁷ О богах дохристианского пантеона см.: **Вардумян Г. Д.**, Дохристианские культы армян, - Армянская этнография и фольклор, 18, Изд-во АН Армении, 1991, с. 59-161.

Мифотворчество армян, первыми принявших христианство как государственную религию (301 г.), в эпоху нового вероучения тоже проявляет особенности, многие из которых в некоторой мере продолжают традиции древности, но, вместе с тем, формируются новые мифы, уже на основе христианского мифомышления. С принятием новой религии на местах бывших языческих святилищ воздвигаются церкви и монастыри, культы древних богов и богинь заменяются христианскими, многие жрецы становятся священниками. Христианство вбирает в себя многие элементы языческого прошлого, особенно в сфере обычаев и обрядов, в широких слоях народа пережитки древних представлений продолжают бытовать в течение многих столетий, и это явление в научной литературе получает название народное христианство.

Христианское мифомышление армян, развиваясь в обще-христианской сфере, проявляет особенности, характерные для армянского христианства, его истории, традиций и институтов:

а/ **Армянская Святая Апостольская Церковь**, будучи одной из древнейших христианских церквей, отличается от византийского православия и римского католицизма целым рядом особенностей в догматике и обряде. Она относится к группе дохалкидонских Древневосточных Православных Церквей, в ее богослужении используется армянский обряд. Первыми проповедниками христианства в Армении считаются апостолы Фаддей и Варфоломей, а основателями церкви – царь Трдат III Великий и Св. Григорий Просветитель, который и стал первым католикосом армян.

В настоящее время, по каноническому устройству Армянской Апостольской Церкви, действуют два католикосата – Католикосат Всех Армян с центром в Первопрестольном Святом Эчмиадзине (Вагаршапат) и Киликийский Католикосат с центром в Антилиасе (Ливан). Существуют также два патриархата – Константинопольский (арм. церкви Турции и о. Крит) и

Иерусалимский (арм. церкви Израиля и Иордании), оба подчиняются Католикосу Всех Армян⁶³⁸.

Монастыри, церкви, часовни, хачкары построенные по всей территории исторической и современной Армении – на склонах и вершинах неприступных гор, в глубоких ущельях, в долинах и лесах, превратили страну в музей под открытым небом. Эти памятники христианства являлись центрами образования и просвещения, поражают своей уникальной архитектурой и искусством исполнения. В настоящее время десятки тысяч армянских церквей и многих других памятников христианства воздвигнуты во всех уголках мира, где живут армяне.

б/ **Золотой век армянской культуры** (V–VII вв.), начавшийся созданием маштоцовского алфавита, ознаменовался переводом Библии на армянский язык, где она получает название Аствацашунч ('Божий Дух')⁶³⁹. Вскоре все церемонии в Армянской Апостольской Церкви проводятся на родном языке, и первыми авторами духовных песнопений – Шараканов⁶⁴⁰ становятся создатели письменности Месроп Маштоц и католикос Саак Партев и Отец армянской истории Мовсес Хоренаци. В дальнейшем множество новых шараканов пишут Нерсес Шнорали (XII в.) и другие отцы Армянской Апостольской Церкви.

Шараканы представляют собой не библейские сюжеты, а оригинальные духовные песни, официально принятые и канонизированные армянской церковью. В их словесных текстах отражены не только общехристианские идеи и чувства, но и наиболее существенные события и явления гражданской истории и общественной жизни армянского народа. Авторы шараканов развивали этот жанр на основе армянского литературного языка и

⁶³⁸ Пучков П.И. Армянская Апостольская Церковь. Народы и религии мира: Энциклопедия /Гл. ред. В. А. Тишков/, Большая Российская энциклопедия, 1998.

⁶³⁹ Աստուածաշունչ Մատենան Հին և Նոր Կտակարանների, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին և Հայաստանի Աստուածաշնչային ընկերություն, 2004.

⁶⁴⁰ «Шарк'» – «ряд», Шаракан – духовная песня, входящая в тот или иной ряд гимнов, собранных впоследствии в сборнике Шаракноц – Շարակոց.

народного мелоса, идущего из глубин тысячелетий⁶⁴¹. Библия, Евангелие, шараканы и многие другие рукописи неоднократно переписывались монахами-писцами, благодаря чему в настоящее время около 14 тысяч рукописей представлены в Матенадаране – хранилище древних рукописей.

в/ **Армянский Ренессанс** (X–XIV вв.) ознаменовался появлением своего главного представителя – Григора Нарекаци, величайшего поэта и мыслителя, который в своей «Книге скорбных песнопений», представляющей собой «Слово к Богу, идущее из глубин сердца», первым в мировой литературе обратился непосредственно к богу:

*«Я обращаю сбивчивую речь / К тебе, господь, не в суетности праздной
А чтоб в огне отчаяния сжечь / Овладевшие мной соблазны»⁶⁴².*

Его восприятие бога явилось квинтэссенцией христианского мифомышления армян:

*«Непостижимый взору и уму, / Ты, без кого ни слова нет, ни дела,
Определяющий предел всему / И только сам не знающий предела,
Нам без тебя ни света нет, ни тьмы, / Ты слышишь наши стоны, зришь
несчастья.*

Невидим ты, но все, что видим мы, / Померкло бы без твоего участия.

*Ты – недоступен для рабов своих, / Но близок в вышине своей
нездешней,*

*Целитель жесточайших ран людских / И утешитель боли
неутешной!»⁶⁴³.*

«Нарек», как с любовью называют книгу в народе, это – не только величайшее творение христианской Армении, но и шедевр мировой литературы⁶⁴⁴.

⁶⁴¹ **Тагмизян Н.** Шаракан,- Музыкальная энциклопедия,- http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/8506/.

⁶⁴² От «Рождения Ваагна» до Паруйра Севака / Антологический сборник армянской лирики, книга I, Ер., «Советакан грох», 1983, с. 118 (перевод Н. Гребнева).

⁶⁴³ Там же, с. 130.

⁶⁴⁴ С. С. Аверинцев так характеризует значение «Нарека» для армян: «Место «Книги скорбных песнопений» Григора из Нарека не только в традиционной армянской культуре, но и во всей традиционной армянской жизни не с чем сравнить. Сборник, законченный в самые первые годы XI века, из столетия в столетие

г/ **Армянское иконографическое искусство** нашло отражение в миниатюрной живописи, иллюстрирующей рукописные Евангелия в течение всего средневековья (VI–XVII вв.). В Армении сохранилось около 5-7 тысяч рукописей с иллюстрациями миниатюрной живописи, которая уникальна по своему художественному уровню и образному мышлению. Существовали разные школы миниатюры – Киликийская, Анийская, Гладзорская, Васпураканская, Татевская, Крымская, в которых творили талантливые мастера Торос Рослин, Саркис Пицак, Григор Татеваци и многие другие. Они создали такие шедевры, как Евангелие царицы Млке, Эчмиадзинское, Карское, Ахпатское Евангелия, Евангелие царицы Керан, Адрианопольское Евангелие и множество других рукописей, являющихся ценными образцами христианского искусства⁶⁴⁵.

д/ **Каменные стелы хачкары** – крест-камни с резным изображением креста, представляют собой памятники армянской декоративно-архитектурной скульптуры, основанной на древних национальных традициях. Кресты стали делать сразу после принятия христианства и устанавливали на местах языческих жертвенников, где в дальнейшем должны были быть воздвигнуты церкви и монастыри. Вначале ставили деревянные кресты, но поскольку дерево недолговечно, вскоре заменили их каменными крестами, а с IX в. – изображениями крестов на каменных

переписывали наравне с Библией, стремились иметь чуть ли не в каждом доме. Целый народ принял поэзию Нарекаци к сердцу. Ее благое действие предстало в умах простых людей распространившимся из области духовного на область материального; если от текстов ожидали врачевания человеческой души, то в вещественности рукописи сборника искали исцеления для недужного человеческого тела – ее можно было подложить под голову больному» (см.: <http://predanie.ru/grigor-narekaci/kniga-skorbnyh-pesnopeniy/#/audio/>).

⁶⁴⁵ Об армянской миниатюре см.: **Измайлова Т. А.**, Армянская миниатюра XI в., М., 1979; **Казарян В., Манукян С.**, Матенадаран. Армянская рукописная книга VI—XIV веков, т. 1, М., 1991; **Mathews T. F., Wieck R.**, Treasures in Heaven, Armenian Illuminated Manuscripts, New York, 1994; **Kévorkian R. H., Ter-Stépanian A.**, Manuscripts arméniens de la Bibliothèque Nationale de France: Catalogue, Paris, 1998.

прямоугольных плитах. В течение времени хачкары становятся мемориальными памятниками и святынями, центральным символом которых является распутившийся подобно дереву или цветку крест – символ новой, вечной жизни. Над крестом обычно изображаются общие для всех христианских конфессий символы четырех евангелистов – орла, льва, быка и ангела, являющихся у армян еще и четырьмя началами мироздания – огня, воды, земли и воздуха. Хачкары сделаны вручную, и ни один из них не похож на другого – каждый имеет свой узор, свой орнамент и свою историю, около 50 тысяч хачкаров разбросаны по всей территории исторической и современной Армении⁶⁴⁶.

е/ **Национальный праздничный календарь**, в котором нашли отражение многие из древних традиций, дожившие вплоть до наших дней. Они нашли отражение как в праздничном календаре Армянской Апостольской Церкви, так и в праздничной жизни народа, где в трансформированной форме сохранились пережитки языческих празднеств в виде народных обычаев и обрядов. В празднике Нового года сохранились традиции древнего празднества Аманора, в Сретении Господне – зимнего праздника солнца и огня Трндеза, в Вербном Воскресенье и Воскресенье Христа – весенних праздников пробуждения природы и цветения растений Цахказарда и Затика, в Вознесении – весеннего праздника цветения и первых плодов, в Преображении – летнего праздника урожая злаков и фруктов Навасарда и праздника воды Вардавара, в Успении Богородицы – летнего праздника винограда и вина, в Празднике Святого креста – осеннего празднества урожая и т. п.

ж/ **Обряды и обычаи**, корни которых уходят в глубокую древность, как, например, матах (букв. ‘поднести соль’) –

⁶⁴⁶ Мемориальные памятники средневековой Армении Хачкары IX–XIII веков, Ер., Изд. АН Арм. ССР, 1984; UNESCO: Armenian Cross-Stones Art. Symbolism and Craftsmanship of Khachkars, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00434>; Պետրոսյան Հ., Խաչքար. ծագումը, գործառնությունը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Եր., Փրինթինգոն, 2008:

подношение, жертвоприношение, когда в связи с каким-нибудь событием человек/семья благодарит бога, закалывая животное и раздавая вареное мясо соседям или бедным, которые принимают угощение со словами 'Да благословит господь'. Главный смысл этой обрядовой традиции Армянской Апостольской Церкви – дар богу через сотворение милостыни, которое совершается либо в виде благотворительной трапезы, либо раздачей мяса пожертвованного животного⁶⁴⁷.

Резюмируя все сказанное о христианском мифомышлении армян, отметим, что в его основу, наряду с общехристианскими традициями, легла, как заповедь, первая фраза, начертанная Маштоцом на армянском языке: «Познать мудрость и наставление, понять изречения разума». А армянское мифомышление в целом представляет собой мировоззренческую систему, которая впитала в себя традиции языческой древности, сформировалась в сфере общехристианских религиозных представлений средневековья и сохранилась вплоть до наших дней как своеобразная модель национального самосознания, мировосприятия и миропонимания.

Գոհար Վարդույան

ՀԱՅՈՑ ԴԻՅԱՍՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հայոց դիցամտածողության առանձնահատկությունները դրսևորվում են թե նախաքրիստոնեական, և թե քրիստոնեական առասպելաբանության և դիցաբանության մեջ, յուրաքանչյուր փուլում յուրովի՝ որոշակի պատմամշակութային օրինաչափությունների համաձայն: Հայոց դիցամտածողությունն, ընդհանուր առմամբ, ներկայացնում է աշխարհայացքային մի համակարգ, որը հիմնված լինելով հնուց եկող հեթանոս անցյալի ավանդույթների վրա, կազմավորվել է միջնադարի համաքրիստոնեական կրոնական պատկերացումների ոլորտում և պահպանվել մինչ մեր օրերը՝ որպես ազգային ինքնագիտակցության, աշխարհընկալման ու ճանաչողության մի յուրօրինակ կառույց, որի

⁶⁴⁷ <https://ru.wikipedia.org/wiki/>; <http://www.armenianhouse.org/petrosyane/church-ru/part3.html#28>; <http://www.folkarm.ru/text.php?group=15&story=933>; <http://forum.miasin.ru/default.aspx?g=posts&t=71>.

առանցքային գաղափարը կարծես Մաշտոցի հայերեն գրած առաջին վիտքն է. «Ճանաչել զիմաստութիւնն եւ զխրատ, իմանալ զբանս հանճարոյ»:

Gohar Vardumyan

CHARACTERISTIC FEATURES OF ARMENIAN MYTHOLOGICAL THINKING

Characteristic features of Armenian mythological thinking are observed both in pre-Christian and Christian mythology, at every stage reflected in their own way, according to certain historical and cultural processes. The Armenian mythological thinking represents an ideological system that has absorbed the traditions of pagan antiquity, is formed on general religious representations of Christianity in the Middle Ages, and has survived until the present day as a unique model of national identity, world view and outlook. It seems to be based, along with the common Christian tradition, on the first phrase, outlined by Mashtots in Armenian like a precept: "To know wisdom and instruction, to perceive the words of understanding".

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
ABOUT AUTORS

Արովյան Վիոլետտա Абовян Виолетта Abovyan Violetta	Հայցորդ Соискатель Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Ավետիսյան Բագրատ Аветисян Баграт Avetisyan Bagrat	Ասպիրանտ Аспирант Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Աբրահամյան Արմինե Абрамян Армине Abramyan Armine	Ասպիրանտ Аспирант Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Աբրահամյան Սուրեն Абрамян Сурен Сергеевич Abramyan Suren	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц. PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Անտոնյան Թամարա Антонян Тамара Antonyan Tamara	Ասպիրանտ, Аспирант Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Ապրեսովա Սոնյա Апресова Соня Витальевна Aprsova Sonya	Բ.գ.թ., դոց., К.ф.н., доц. PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov

Առաքելյան Արա Аракелян Ара Arakelyan Ara	Բ.գ.դ., դոց Д.ф.н., доц. Doctor in Philology, Associate Professor	ԵՊՀ ЕГУ ESU
Ասատրյան Էլլա Асатрян Элла Asatryan Ella	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Աթանեսյան Աշխեն Атанесян Ашхен Atanesyan Ashkhen	Բ.գ.թ., դոց., К.ф.н., доц. PhD, Associate Professor	ԵՊՀ ЕГУ ESU
Բաբյան Արմինե Бабян Армине Рафаеловна Babyan Armine	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Բաղդասարյան Մարիամ Багдасарян Мариам Baghdasaryan Mariam	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Բաղիյան Ժան Багиян Жан Григорьевич Baghiyan Zhan	Բ.գ.թ., ավ. դաս. К.ф.н. , ст.преп. PhD, Senior lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Բարիկյան Լիլիթ Барикян Лилит Barikyan Lilit	Ասպիրանտ Аспирант Postgraduate student	ԵՊՀ ЕГУ ESU
Բեջանյան Քրիստինա Беджанян Кристина Генриховна Bejanyan Kristina	Բ.գ.թ., դոց., К.ф.н., доц., PhD, Associate Professor	Խ.Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ, АГПУ им.Х.Абовяна, ASPU after Kh.Abovyan

Բարսեղյան Գայանե Барсегян Гаяне Barseghyan Gayane	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Վարդումյան Գոհար Вардумян Гоар Дерениковна Vardumyan Gohar	Պ.գ.թ., դոց. К.и.н., доц. PhD, Associate Professor	ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտ Института истории НАН РА Institute of History of NAS RA
Վարդումյան Սուրեն Вардумян Сурен Дереникович Vardumyan Suren	Տ.գ.թ. դոց. К.э.н., доц. PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Վասիլևա Գալինա Васильева Галина Михайловна Vasilyeva Galina	Բ.գ.թ., դոց., К.ф.н., доц., PhD, Associate Professor	Տնտեսագիտության և կառավարման ՆՊՀ, Նովոսիբիրսկ, НГУ экон. и управления, Новосибирск, Novosibirsk State University of Economics and Management
Գևորգյան Արմեն Геворкян Армен Gevorkyan Armen	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	“Ս-Բանալի” հրատարակչություն Издательство "Ключ-С", “S-Key” Publishing house Moscow
Գիշյան Նարինե Гишян Нарине Gishyan Narine	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov

Եղիազարյան Հասմիկ Егиазарян Асмик Азатовна Yeghiazaryan Hasmik	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Եղիազարյան Գայանե Егиазарян Гаяне Виуловна Yeghiazaryan Gayane	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ Е ГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Անի Զանիկյան Джаникян Ани Григорьевна Janikyan Ani	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Շարապետիան Գուրգեն Карапетын Гурген Karapetyan Gurgen	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Լալայան Անահիտ Лалаян Анаит Lalayan Anahit	Ասպիրանտ Аспирант Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Լիտվինենկո Նինել Литвиненко Нинель Анисимовна Litvinenko Ninel	Բ.գ.դ., պրոֆ. Д.ф.н., проф. Doctor in Philology, Professor,	Չրթուրյան Ռուսական Ակադեմիայի Համալսարան, Մոսկվա Университет Российской академии образования, Москва University of Russian Academy of Education, Moscow

Մարգարյան Բելա Маргарян Бела Овакимовна Margaryan Bela	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Մարգարյան Սվետլանա Маргарян Светлана Ашотовна Margaryan Svetlana	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Մարտիրոսյան Շննստանտին Мартirosyan Константин Генрихович Martirosyan Konstantin	Բ.գ.թ., К.ф.н., PhD	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Մոդինա Գալինա Модина Галина Ивановна Modina Galina	Բ.գ.թ., պրոֆեսոր К.ф.н., профессор PhD, Professor	ՀԱՂՀ, Վլադիվոստոկ Дальне-восточный ФУ Владивосток Far Eastern FU, Vladivostok
Մուրադյան Լիլիթ Мурадян Лилит Muradyan Lilit	Ասպիրանտ Аспирант Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Մուսախանյան Լուսինե Мусаханян Лусине Musakhanyan Lusine	Ասպիրանտ Аспирант Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Պախարյան Նատալյա Пахсарьян Наталья Тиграновна	Բ.գ.դ., պրոֆ. Д.ф.н., проф. Doctor in Philology, Professor,	Լոմոնոսովի անվ. ՄՊՀ МГУ им. Ломоносова MSU after Lomonosov

Pakhsaryan Natalya Պետրոսյան Ալինա Петросян Алина Petrossian Alina	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Պետրոսյան Ռուզաննա Петросян Рузанна Petrossyan Ruzanna	Դասախոս Преподаватель Lecturer	ԵՊԿ ЕГУ ESU
Միմոնյան Լիլիթ Симонян Лилит Дмитриевна	Պ.գ.թ. К.и.н	ՀՀ ԳԱԱ Հնեաբանության և էթնոգրաֆիայի ինստիտուտ Институт Археологии и этнографии НАН РА
Simonyan Lilit	PhD	Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA
Միտնիկովա Իննա Ситникова Инна Анатольевна. Sitnikova Inna	Ավ.դաս. Ст.преп. Senior lecturer	ՀԱԴՀ, Վլադիվոստոկ, Дальневосточный ФУ Владивосток Far Eastern FU, Vladivostok
Միրունյան Մարիամ Сирунян Мариам Sirunyan Mariam	Հայցորդ Соискатель Postgraduate student	ԵՊԿ ЕГУ ESU
Սողիկյան Քրիստինե Согикиан Кристине Оганесовна Soghikyan Kristine	բ.գ.թ, դոցենտ к.ф.н., доцент PhD, Associate Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова SULSS after Brusov
Թանգյան Տաթևիկ Тангян Татевик Tanguyan Tatevik	Հայցորդ Соискатель Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, ЕГУЯСН.им.Брюсова, YSULSS after Brusov,

Խաչատրյան Լուսինե Хачатрян Лусине Khachatryan Lusine	Դասախոս Преподаватель Lecturer	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, ЕГУЯСН.им.Брюсова, YSULSS after Brusov
Խաչատրյան Նատալյա Хачатрян Наталия Михайловна Khachatryan Natalya	Բ.գ.թ., պրոֆեսոր К.ф.н., профессор PhD, Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Խոջոյան Յուլիա Ходжоян Юлия Михайловна Khodjoyan Yulia	բ.գ.թ, դոցենտ к.ф.н., доцент Ph.D, Associate Professor	ԵՊՀ ЕГУ ESU
Չերվյակովա Դինա Червякова Дина Юрьевна Tchervyakova Dina Շահբազյան Աննա Шахбазян Анна Shahbazyan Anna	Ավ.դաս. Ст.преп. Senior lecturer Դասախոս Преподаватель Lecturer	ՀԱՂՀ, Վլադիվոստոկ, Дальневосточный ФУ Владивосток Far Eastern FU, Vladivostok Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Էվոյան Կարինե Эвоян Карине Evoyan Karine	Հայցորդ Соискатель Postgraduate student	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵԶՎԱԶԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՍԱԼՍԱՐԱՆ

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

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ
Պրակ Է

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 7

Երևանի Վ.Բրյուսովի անվան պետական լեզվաբանական
համալսարան

Տպաքանակը՝ 200 օր.

Հասցեն՝ Երևան, Թումանյան 42

Հեռ՝ 530552

Web: <http://www.brusov.am>

E-mail: yslu@brusov.am



RA, Yerevan, Pushkin 46
Tel: + 374 (10) 53 96 47, + 374 (55) 78 47 87
E-mail: lusabats@netsys.am
lusabats@mail.ru
www.lusabats.am

Printed in the "Lusabats Publishing House" printing house
Տպագրված է «Լուսաբաց հրատարակչատան տպարանում»