



**ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵՂՎԱՀԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

**ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԱՐԴԻ
ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ**

Պրակ 2

**ԼԻՆԳՎԱ
ԵՐԵՎԱՆ
2015**



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

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 6

**ЛИНГВА
Ереван
2015**

ՀՏԴ 82.0:008

ԳՄԴ 83.3+71

Գ 870

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.Ս.

Բ.գ.թ., պրոֆեսոր

Դավթյան Ս.Ս.

Բ.գ.թ., դոցենտ

Գուլանյան Կ.Հ.,

Բ.գ.թ., դոցենտ

Ապրետովա Ս.Վ

Բ.գ.թ., դոցենտ

**Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ. Եր.:
Լինգվա, 2015,**

Գ 870 Պրակ Զ, գլխ. խմբագիր՝ Գ. Գասպարյան. - 383 էջ

Гл. редактор Г.Р.Гаспарян

д.ф.н., профессор

Редакционная коллегия:

Хачатрян Н.М.

к.ф.н., профессор;

Давтян С.С.

к.ф.н., доцент.

Гулянян К.Г.

к.ф.н., доцент

Апресова С.В.

к.ф.н., доцент

ՀՏԴ 82.0:008

ԳՄԴ 83.3+71

ISBN 978- 9939-56- 128-8

©Լինգվա,2015

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ՀԱՆՁՆԱԽՄԲԻ ԿՈՂՄԻՑ

Սույն պրակում հրատարակվում են Վ. Բրյուսովի անվան ԵՊՀ-ի Համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոնի կողմից կազմակերպած ՈւՇեքսպիրի 450-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովի նյութերը:

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

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

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В настоящем томе публикуются материалы научной конференции, посвященной 450-летию со дня рождения Шекспира, 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, Грузии Казахстана и Армении и надеется на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

Բովանդակություն
Содержание
Contents

	Վառարեգովայի հիշատակին	6
	Շեքսպիր և համաշխարհային գրականությունը Шекспир и мировая литература Shakespeare and World Literature	
Սոնյա Ապրետովա	Գերտրուդի կերպարի վերախմայնացումը Ջ.Ավդալյանի «Գերտրուդ և Վլավդիմիր» վեպում	12
Кристина Беджаниян, Сирануш Егоян	73-й сонет Шекспира в русских переводах	19
Карине Гулянян	Шекспировские аллюзии в романах Дж.Фаулза	32
Нина Айрапетян	Принц Гамлет – философ и шут	40
Անի Ջանիկյան	Մարգրիտ Դյուրաի «Գրել» ստեղծագործությունը որպես հեղինակի գրական հավատամք	50
Ալվարդ Ջիվանյան	Վերապատմվող տեքստի պոետիկայի հարցեր: Շեքսպիրի երկերի մանկական վերապատումները	60
Наталья Хачатрян	Традиции шекспировского театра во французской неоромантической драме	70
	Գրականության տեսության հիմնախնդիրներ Проблемы теории литературы Problems of the Theory of Literature	
Игорь Силантьев	Нарратология и сюжетология	80
Валентин Степанов	Провокативный дискурс и онтология литературы	89
	Հայ գրականության հիմնախնդիրներ Проблемы армянской литературы Problems of Armenian Literature	
Алла Харатян	Космогоническое восприятие мира в	

	труде «История Тарона» О.Мамиконяна	97
<i>Արտասահմանյան գրականության հիմնախնդիրներ</i> <i>Проблемы зарубежной литературы</i> <i>Problems of Foreign Literature</i>		
Карине Гулянян	Образ викторианской эпохи в романе Дж.Фаулза «Подруга французского лейтенанта»	107
Էլլա Ասատրյան	Արվեստի արտացոլումը Դոն Դելիլոյի «Սառ II» եվ «Ընկնող մարդը» վեպերում	116
Թամարա Անտոնյան	Գրական այլուզիաները Է.Օլբիի «Ամերիկյան երագանք» պիեսում	123
Բելա Մարգարյան Գայանե Եղիազարյան	«Սեր» հասկացության ճանաչողական-գործաբանական ընկալումները Ֆ.Ս Ֆիցջերալդի «Գիշերն անույշ է» վեպի բնագրում և հայերեն թարգմանության մեջ	128
Գոհար Փանոսյան	«Սկզբի» եվ «վերջի» խնդիրը թինգզփիլերում	141
Արմինե Մկրտչյան Ելենա Էթարյան	Զրույցը՝ որպես պոետիկական հնարք Թ. Ֆոնտանեի «Շթեխլին» և Գ. Գրասի «Անեզր դաշտ» վեպերում	151
Галина Модина	Вторая версия философской драмы «Искушение святого Антония» в становлении творческой индивидуальности Г.Флобера	170
Տաթևիկ Թանգյան	Է. Ռոստանի «Ռոմանտիկները» պիեսի ժանրային և կառուցվածքային առանձնահատկությունները	179
Տաթևիկ Թանգյան	Է. Ռոստանի՝ Ֆրանսիական Ակադեմիա ընտրվելիս արտասանած ելույթը	187
Հայկանուշ Շարուրյան	Ժողե դե Սոգա Սարամազոյի աղմկահարույց վեպը	194
Соня Давтян	Интертекстуальность незавершенного романа В.Я.Брюсова «Семь земных соблазнов»	209
Ирина Атаджанян	Стихотворение А.Радищева «Осемнадцатое столетие»	227

Константин Мартиросян	Концепт второго этажа в рассказе И.А.Бунина «Архивное дело»	232
Рафаел Айрапетян	О любви <i>неустанной...</i>	243
Рафаел Айрапетян	О мотивах преступления Родиона Раскольников	259
Иринэ Модебадзе	Трансмутация и трансформация художественных функций симулякра «Карабах» в художественном пространстве современной грузинской культуры	271
	<i>Չրական կապերի հիմնախնդիրներ</i> <i>Проблемы литературных связей</i> <i>Issues of Literary Ties</i>	
Галина Васильева	«Фаустъ и Маргарита Гёте»: неизвестный перевод под монограммой Н. Б.	284
Ирина Погосян	Стихотворение К.Бальмонта «Надгробные цветы» в переводе В.Александряна	293
Քրիստինե Սողկյան Անուշ Ղուկասյան	Սուրբեկտիվ եղանակավորման պահպանումը Է.Հեմինգուեյի «Սպիտակ փղեր թվացող բլուրները» պատմվածքի հայերեն թարգմանվածքում	299
Маржан Жапанова	М.О.Ауззов и С.К.Даронян	312
	<i>Համաշխարհային մշակույթի հիմնախնդիրներ</i> <i>Проблемы мировой культуры</i> <i>Problems of World Culture</i>	
Мовсес Демирчян	Глобализация и проблема национальной идентичности	320
Միլենա Մեսրոպյան	«Նիհիլիզմ» հասկացության նիցշեական մեկնաբանությունը	334
Лилит Симонян	Народный культ и поверья, связанные с Терскан Ворди – святым единственной литургии	341

Գոհար Վարդումյան	Հայոց ազգային արժեքները եվ հայ հասարակությունը III հազարամյակի շեմին	355
Армине Бабян	«Стилистические особенности картины Б.Григорьева «Зоопарк»	368
<i>Information about the authors</i> <i>Տեղեկություն հեղինակների մասին</i> <i>Сведения об авторах</i>		378

ԵԼԷՆԱ ԿԱՌԱԲԵԳՈՎՈՎՅԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ



18 октября 2014 года ушла из жизни наша Лена...

До последнего дня своей жизни доктор филологических наук, профессор Ереванского государственного лингвистического университета им. В. Брюсова Елена Владимировна Карабегова была полна творческих и научных планов. Оборвалась ее работа над программным учебником немецкой литературы на немецком языке, над исследованием «Давида Сасунского» и «Нибелунгов», над переводом романа Виланда «Агатон»...

Елена Владимировна прошла славный путь от лаборанта до доктора наук. Окончив филологический факультет МГУ, она там же защитила кандидатскую (1984), а позже и докторскую (1997) диссертацию, посвященную почти неисследованному движению «Молодая Германия». Через всю свою жизнь Елена Владимировна пронесла любовь к своей *alma mater*, где и сегодня ее помнят, ценят и скорбят вместе с нами.

Армянская литературоведческая наука в ее лице понесла тяжелую утрату. Елена Карабегова была членом Специализированного совета, членом многих редколлегий, не говоря уже об авторстве более ста научных трудов. Как высокопрофессиональный специалист, Елена Карабегова была востребована не только в нашей стране, но и в России, в Германии.

Литература была смыслом и содержанием ее жизни. Верность науке, высокие представления о честности и предназначении ученого Елена Владимировна передавала своим ученикам – студентам и аспирантам, которые достойно продолжают ее дело.

В нашей памяти она останется скромным, отзывчивым человеком, всегда готовым помочь, поделиться своими поистине энциклопедическими знаниями не только со своими аспирантами и коллегами, но и всеми, кто в этом нуждался.

Всем членам кафедры мировой литературы и культуры ЕГУЯСН им. В.Я.Брюсова трудно смириться с потерей Елены Владимировны Карабеговой – любимого коллеги, ученого и друга.

Светлая ей память...

* * *

Утрата, которая постигла нас, коллег и друзей Елены Владимировны Карабеговой, поистине невосполнима. И не только потому, что Лена ушла так рано и так неожиданно для всех. Прежде всего, мы потеряли преданную и внимательную подругу, талантливого ученого-филолога, яркого человека. Это была не эстрадно-экранная яркость звезд-однодневок, а сильный и ровный свет, исходящий от по-настоящему глубокой личности, своей жизнью так органично соединявшей две культуры – армянскую и русскую, открытой и культуре мировой.

Работая в Ереванском государственном лингвистическом университете им. В. Брюсова, Елена Владимировна, можно сказать, представляла в нем московскую литературоведческую школу. Ей довелось и какое-то время преподавать в Московском университете культуры, что она делала весьма успешно. Она была неизменной участницей проводимой раз в два года кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ конференции по литературе XVIII столетия и всегда приглашала и была рада участию московских коллег в конференциях Брюсовского университета в Ереване.

Впрочем, мое знакомство с Леной Карабеговой произошло далеко от Москвы и Еревана: мы встретились в 1989 г.

Калининграде, на конференции, посвященной Э.Т.А. Гофману, и это знакомство естественным образом переросло в близкую дружбу, поскольку в Лене открылся для меня не только прекрасный специалист, но филолог по призванию, не только любитель и знаток «своей» темы, а широко эрудированная личность, и, кроме того, добрый, отзывчивый человек. Занимаясь исследованием немецкой литературы XIX в., Лена, помнится, с увлечением рассказывала тогда о новых, недавно вышедших книгах о творчестве Шекспира (мне еще не известных), а заодно открыла для меня, впервые попавшей в бывший Кёнигсберг, историю и архитектуру этого города. Когда же мы вновь стали часто встречаться в Москве, во время ее пребывания в докторантуре, меня уже не удивляла, а казалась естественной такая широта Лениных интересов и знаний, ее открытость, готовность поделиться своими знаниями. Лена щедро дарила их своим друзьям: без ее рассказов и показов мне никогда бы не получить тех впечатлений от земли предков, которые я получила во время поездки в Ереван на конференцию, посвященную 2000-летию христианства. Позднее она также щедро знакомила с Арменией моего сына и его друзей. Эрудиция соединялась в Лене Карабеговой с умением этой эрудицией не подавить, а поделиться и, можно сказать, заразить. Подобное качество – важный компонент дара учительства: не случайно Елена Владимировна была и прекрасным преподавателем и замечательным научным руководителем своих аспирантов.

С этими качествами ученого и педагога сочеталась и безусловная литературная талантливость Лены: ее переводы поэзии Виланда заслужили высокую оценку такого строгого ценителя переводов, как Георгий Константинович Косиков. Благодаря его рекомендации в 2008 г. смогло состояться издание поэм «Оберон» и «Музарион» в московском издательстве «Лабиринт». Таким образом, сосредоточившись со второй половины 1990-х годов на изучении творчества Виланда, Лена многое сделала не только для профессионального изучения творчества этого писателя, публикуя статьи о нем в научных сборниках, но и для популяризации его произведений в русской читательской среде.

В последние несколько лет она была занята переводом главного сочинения немецкого просветителя – его воспитательного романа «История Агатона», столь важного в литературном процессе и Германии, и всей Европы, но до сих пор не переведенного полностью и не изданного в России. Этот роман предполагалось напечатать в серии «Литературные памятники». Для реализации этого проекта Елена Владимировна много работала во время своих поездок в Германию: разыскивала наиболее полные и текстологически выверенные издания романов, читала новейшие статьи и монографии, вела беседы с немецкими специалистами по Виланду, высоко ценившими ее проект. Замысел Лены был даже шире, чем только публикация одного, пусть главного, романа Виланда: ей хотелось дать более широкую и разнообразную картину творчества писателя, она планировала включить в издание и поэму «Шах Лоло» (отрывки перевода которой она прочла на состоявшейся в этом году очередной конференции по XVIII в. в МГУ), а также фрагменты романа «Агатодемон», завершающего развитие «античной» линии в прозе Виланда.

Увы, этим планам не дано было осуществиться...

Довольно часто, когда уходят близкие люди, вспоминают строки В.А. Жуковского: «Не говори с тоской: их нет, Но с благодарностию: были...». Но надо признаться: наша искренняя благодарность судьбе за то, что она свела нас с таким замечательным человеком, как Елена Владимировна Карабегова, не заглушает тоски от безвременной утраты.

Наталья Тиграновна Пахсарьян,

доктор филол.наук, профессор,

кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

* * *

Лена Карабегова училась на 5-ом курсе филологического факультета МГУ, когда я поступила на первый. Во время участия в работе конгресса филологов-классиков социалистических стран, который проходил в 1976 году в Ереване, Лена со свойственным ей радушием поселила у себя

моих друзей, потому что мест в общежитии на всех не хватало. Потом мы встретились в аспирантуре МГУ, в начале 80-х, где вновь образовалась масса общих знакомых. Через них, когда она вернулась в Ереван, как-то поддерживалась связь, передавались приветы, но по-настоящему отношения возобновились лишь лет 8-10 назад, благодаря конференциям в Москве, приезжая на которые, Лена дарила нам то необыкновенное общение, на которое при традиционной московской занятости не всегда, увы, хватает времени. После конференции мы обсуждали интересные доклады, и ее замечания и оценки всегда были необыкновенно точны и глубоки. Ее знание античности, редкое для филологов не-классиков, поразило меня сразу же. Лишь позже я узнала, что это понимание было не только следствием полученного образования, но и результатом научных занятий, необычайная преданность которым не могла не вызвать огромного уважения. Такую увлеченность редко можно встретить, но для Лены она была органичной, потому что ее научные занятия, несомненно, были самым содержанием ее бытия. Что не мешало ей быть в общении человеком скромным, доброжелательным, и невероятно тактичным. В ней совершенно не было того «профессорского» снобизма, когда времени на чтение чужих книг уже мало, есть лишь написание своих собственных. Нет, она всегда интересовалась новым, и ее книжный багаж при прощании не внушал опасения лишь потому, что было известно, что ее встретят. Нам она тоже всегда привозила книги, и благодаря ей мы еще больше полюбили армянскую культуру, и открывали для себя новых писателей и поэтов. Чудесная, добрая, преданная - как нам будет её не хватать.... Утешением (если это может быть каким-то утешением...) остаются ее работы, ее статьи, ее книги, в который звучит ее неповторимый голос. Голос, полный любви к тому, чему она посвятила свою жизнь. Будем помнить...

Тамара Федоровна Теперик,

*доктор филологических наук, кафедра классической
филологии МГУ им. М.В.Ломоносова*

* * *

Мы с Леной познакомились в 1979 году, поступив в аспирантуру МГУ: она - на кафедру зарубежной литературы, я – на кафедру теории литературы. Жили по соседству в общежитии, в зоне «Г», заходили друг к другу вечером после библиотеки попить чайку. Потом, после окончания аспирантуры, довольно надолго потерялись и встретились уже в 1996 г., когда обе были в докторантуре. За плечами – годы начавшейся перестройки, распавшийся Союз, отделившаяся Армения – родина Лены. Помню, как после продолжительной разлуки она рассказывала о пережитых мытарствах, о том, как они с пожилой мамой уходили загород собирать ветки для того, чтобы протопить дом. Выживать было трудно – и у нас, и у них, реакция на это была самая разная. У Лены – удивительно смиренная, мудро проникновенная. Она не была политизированным человеком, ею двигали иные, как мне кажется, высшие мотивы. В ее кротком приятии ударов судьбы и стойком стремлении им сопротивляться – абсолютно честном, исключаящем какое-либо лавирование, интриганство, проглядывает, как кажется, самая сущность ее удивительно светлой, мягкой, нежной и в то же время сильной, верной себе натуры.

За все годы знакомства, общения я никогда не слышала, чтобы Лена о ком-нибудь высказалась плохо. Вот такой это был человек. Доброты невероятной – всегда готова была прийти на помощь; начав преподавать, беззаветно была предана ученикам, работе. Помню, как Лена загоралась, рассказывая о своих переводах из Виланда – вдохновенных и бескорыстных. Издателя найти трудно вообще, а такого, чтобы оплатил по достоинству не просто ремесленный труд, но частицу сердца, души, - вряд ли возможно. К счастью, Лена успела перевести две поэмы Виланда – «Оберон» и «Музарион». Они вышли, увы, небольшими тиражами, хотя это достойное событие в филологической жизни. Удивительно, как Лена умела оставаться в тени. При всей уникальности ее работы – и переводчика, и поэта, она, увлеченная, захваченная и Виландом, и переводами, на первый план выдвигала «своего» автора, его замечательные произведения, а о себе не говорила, не выставяла себя напоказ. И это очень редкое качество. И еще одно, наверное, актуальное

наблюдение. Лена – армянка, преданная дочь своей земли, любившая ее культуру и всегда дарившая нам, ее друзьям, маленькие сувениры, с ней связанные, - была открыта всей мировой культуре – и русской, и немецкой, и общеевропейской, и мировой. Наверное, только так и можно искренне и по-настоящему полюбить родное – ценя, уважая, стремясь понять, вобрать в себя иное, чужое.

Лена была очень светлым, талантливым, добрейшей души человеком. Когда общаешься с такими людьми, веришь, что взаимопонимание и любовь между народами, людьми, близкими и далекими, – естественная норма, а не утопия.

Саськова Татьяна Викторовна
доктор филол.наук, профессор
Академия Маймонида

Շեքսպիր և համաշխարհային գրականությունը
Шекспир и мировая литература
Shakespeare and World Literature

Սոնյա Ապրեսովա

ԳԵՐՏՐՈՒԴԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ՎԵՐԱԻՍՏԱՍՏԱՎՈՐՈՒՄԸ
ՋՈՆ ԱՓՐԱՅՔԻ «ԳԵՐՏՐՈՒԴ և ԿԼԱՎԴԻՈՒՍ» ՎԵՊՈՒՄ

2000 թվականին ամերիկացի արձակագիր Ջոն Ափոյաքը գրում է «Գերտրուդ և Կլավդիոս» վեպը, որը կարելի է մեկնաբանել որպես շեքսպիրյան պիեսի յուրօրինակ նախաբան, քանի որ Ափոյաքի վեպի գործողությունները վերջանում են այնտեղ, որտեղ սկսվում է Շեքսպիրի «Համլետը»։ *«Տիրում է Կլավդիոսի ժամանակաշրջանը, որը սկսում է փայլել Դանիայի տարեգրության մեջ: Նա, թե սպանի իր մարմնական ցանկությունները, գահին կմնա ևս տասը տարի: Համլետը, երբ գահը նրան անցնի, ուղիղ քառասուն տարեկան կլինի, հիանալի տարիքում...»*¹ Ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացվում է Համլետի ծնողների հարաբերությունների վրա, և վեպի հիմնական խնդիրն է դառնում Գերտրուդի և Համլետի հորեղբոր՝ Կլավդիոսի սիրո պատմությունը:

Քննադատ Ջեյմս Վուդը գրել է. *«Ափոյաքին երբեք չի հաջողվել կերտել կանանց լուրջ կերպարներ. նրա ստեղծագործությունների հերոսուհիները հաճախ տնային տնտեսուհիներ էին <...> Սակայն «Գերտրուդ և Կլավդիոս» վեպում նա ստեղծել է հմայիչ, համոզիչ և կայուն կնոջ կերպար: Գերտրուդի կերպարի մեջ կենտրոնացած են այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են ազատության ձգտումը, պատասխանատվության զգացումը, կրքի և զսպվածության միահյուսումը»*²:

Ակնհայտ է, որ Ափոյաքն իր վեպը գրել է մեկ նպատակով՝ ցույց տալ կնոջ դերը պատրիարխալ հասարակությունում: Այդ պատճառով հեղինակը մանրամասն ներկայացնում է հերոսուհու կյանքը, ով մշտապես ճնշումների է ենթարկվում նախ՝ հոր, այնուհետև՝ ամուսնու, իսկ վերջում նաև՝ որդու կողմից:

¹ Updike J. Gertrude and Claudius. N-Y.. 2000. P. 29 (թարգմ.՝ հեղ.)

² Wood J. Gossip in Gilt. London Review of Books. Vol. 23, 2001. P.36

Գերտրուդի հայրը՝ Դանիայի թագավորը, 16 տարեկանում հարկադրաբար ամուսնացնում է դստերը Համլետի ապագա հոր՝ Հորվենդիլի հետ, որի հանդեպ Գերտրուդը հակակրանք է զգում:

«Մեր կարճատև հանդիպումների ընթացքում Հորվենդիլը³ ինձ հետ վարվում էր պալատական անտարբեր քաղաքավարությամբ՝ որպես մի զարդի, որի միակ արժեքը քեզ հետ իմ բարեկամությունն է»⁴, - փորձում է հորը հակադրվել Գերտրուդը:

Հակակրանքը և կնոջ նվաստացումն ավելի ընդգծելու համար Ափոյաքը ներկայացնում է մի դրվագ Հորվենդիլի, այսպես կոչված, սխրանքներից: Սպանելով Նորվեգիայի թագավորին՝ Հորվենդիլը բռնաբարում և դաժանաբար սպանում է նրա քրոջը՝ Սելային:

Եթե Շեքսպիրի պիեսում մենք չենք տեսնում հեղինակային վերաբերմունք Համլետի հոր նկատմամբ, ապա Ափոյաքը ցույց է տալիս նրա բռնապետական էությունը: Հորվենդիլի իշխանատենչությունը ակնհայտ է դառնում դեռ նախքան ամուսնությունը: «Քո փառապանծ հայրն արդեն ի գորու չէ գլխավորելու գորքերը, բայց նրա հպարտությունը նրան թույլ չի տալիս իշխանությունը հանձնել ուրիշին»⁵, - ասում է նա Գերտրուդին: Իսկ երբ ծեր Ռորիկը հիվանդանում է, Հորվենդիլը ժամանակից շուտ տեղափոխվում է Էլսինոր և սկսում թագավորել:

Իր հարցազրույցներից մեկում Ափոյաքն ասել է⁶, որ իրականում իր ստեղծագործությունը հակասության մեջ չի մտնում Շեքսպիրի «Համլետի» հետ: Ամերիկացի հեղինակը նշում է, որ Շեքսպիրը նույնպես իր հերոսուհուն սպանության ակնհայտ

³ բացի Շեքսպիրից, Ափոյաքն օգտվել է նաև Սաքսոն Քերականի «Դանիացիների պատմությունից» և Ֆրանսուա դե Բելֆորեի «Ողբերգական պատմություններից», ինչով բացատրվում է վեպի երեք մասերում միննույն հերոսների անունների փոփոխությունը (Գերուտա-Գերուտ-Գերտրուդ, Ռորիկ-Ռոդերիկ, Ֆենգ-Ֆենգոն-Կլավդիոս, Ամլեթ-Համլետ և այլն):

⁴ Updike J. Gertrude and Claudius. N-Y. 2000. P. 9

⁵ Ibid. 29

⁶ <http://www.highbeam.com/doc/1PI-67521511.html>

մեղսակից չի դարձնում, նա այդ դրվագի շուրջ ընդհանրապես չի ծավալվում: Ափդայքը, ընդհակառակը, իր ողջ վեպը կառուցում է այն գաղափարի շուրջ, որ Գերտրուդը տեղյակ չի եղել ամուսնու սպանությունից: Հենց այդ գաղափարն է Ափդայքն օգտագործում՝ հերոսուհուն արդարացնելու համար: Ավելին՝ նրա վեպում անգամ Կլավդիուսը իշխանության տենչող մարդասպան չէ. նա սպանության է գնում միայն Գերտրուդին ամուսնուց պաշտպանելու համար, քանի որ ավագ Համլետն արդեն տեղեկացել էր նրանց միջև կապի մասին: Անշուշտ, այս դեպքում կարող է հարց ծագել՝ արդյո՞ք միմյանց ամեն ինչում վստահող սիրեկաններն իրար տեղյակ չեն պահում իրենց ծրագրերի մասին, կամ արդյո՞ք Գերտրուդի մոտ հարց չի ծագում՝ ինչու է ամուսինը մահացել նման կասկածելի պայմաններում: Այդ հարցին էլ Ափդայքը բացասական պատասխան է տալիս: Նախ, ըստ գրողի, նման մահերը Միջնադարում ամենևին էլ կասկածելի չէին դիտվում: Գուցե, ամուսնուն սիրելու դեպքում Գերտրուդը կարող էր որոշ քայլեր ձեռնարկել՝ ճշմարտությունը պարզելու համար, բայց ոչ այս դեպքում, երբ նրա մահը փրկություն էր իր համար: Բացի դրանից, Շեքսպիրի պիեսում ակնհայտ է, որ Գերտրուդը տեղյակ չէ Կլավդիուսի՝ Համլետի համար նախատեսված գինով գավաթի մեջ թույն լցնելու մտադրությունից, նա ինքն է այդ գավաթից գինի խմում և մահանում: Այս նախադեպը Ափդայքը բավարար է համարում՝ հիմնավորելու համար, որ Գերտրուդն իր սիրեկանի, իսկ այնուհետև՝ ամուսնու ծրագրերից տեղյակ չէր:

Երբ թագավորը բացահայտում է նրանց սիրային կապը, որոշում է մահապատժի ենթարկել ձեր դավաճան սենեկապետ Կորամբիսին (Պոլոնիուս), ով ամիսներ շարունակ ապաստան է տվել սիրահարներին, արտաքսել Ֆենգոնին (Կլավդիուսին)՝ զրկելով ողջ ունեցվածքից, իսկ թագուհուն, ցից հանելով, պատժել: Ափդայքի վեպում Ֆենգոնը առաջին հերթին փորձում էր փրկել թագուհուն այդ սարսափելի պատժից:

«Աղաչում եմ արժանապատիվ եղբայր իմ, ինձ ցից հանիր, եթե քեզ այդպես հարմար է, բայց խնայիր պատրաստակամ ձերունուն և ազատիր թագուհուն զանգվածային պատվազրկությունից՝ գաղտնի պահելով քո կանխորոշած

պատիժները»,⁷ - ասում է նա եղբորը: Հասկանալով, որ պատիժն անխուսափելի է, Ֆենգոնը սկսում է արագ գործել, քանի որ գիտակցում է, որ նրանից է կախված ևս երկու մարդու կյանք: Հենց այստեղ էլ նրան օգնության է հասնում ծեր սենեկապետը, որը նրան դրդում է եղբայրասպանության, երբ տալիս է այն պարտեզի բանալիները, որտեղ հանգստանում էր արքան, և բացատրում դեպի այդ այգի տանող ամենակարճ ճանախարհը. «*Գինուց նա կթմրի: Եվ հարկ չի համարի միանգամից ազատվել թագուհուց և մեզնից, քանի որ վստահ է իր իշխանության անսասանության մեջ: Եվ, ինչպես սովորաբար, կգնա ննջելու խնձորենու այգում... Տաղավարում նա մենակ է քնելու, առանց որևէ մեկի հսկողության»*:⁸

Այսպիսով, Ափդայքը Ֆենգոնին ներկայացնում է ոչ թե որպես սառնասիրտ մարդասպան, ինչպես Շեքսպիրն է նկարագրել, այլ մանրամասն նկարագրում է այդ մարդու վախը, հուզմունքը, սկսած գործից հրաժարվելու ձգտումը, որը, այնուամենայնիվ, Ֆենգոնին չի խանգարում կատարելու մեղսագործությունը. «*Այլ ելք չկա, ինչքան էլ որ չմտածված և վտանգավոր լինի այս մեկը*»:⁹ Նա թունավորում է եղբորը՝ առանց Գերտրուդին տեղյակ պահելու: «*Պե՞տք է թագուհուն տեղյակ պահեմ հենց նոր կատարվածի մասին, - հարցնում է Կորամբիսը: - Նրան ոչինչ մի ասա: Ոչ մի բառ... Նրան պետք է անգիտության մեջ պահել հանուն նրա և մեզ: Միայն անգիտությունը կպահպանի նրա սրտի և վարքի պարզությունը*», - պատասխանում է Ֆենգոնը:¹⁰ Հենց այս դրվագն առանցքային է դառնում Գերտրուդի կերպարի ավիդայքյան մեկնաբանման համար:

Այսպիսով, Ֆենգոնը ամուսնանում է թագուհու հետ՝ ամրապնդելով իր արքայական թագը: Գահակալության ընթացքում Կլավդիուսը (այս անվամբ է նա ներկայանում վեպի 3-րդ մասում) փոխում է իր վերաբերմունքը ոչ միայն իր թագուհու, այլև իրեն անսահմանորեն նվիրված սենեկապետ Պոլոնիուսի նկատմամբ: Այստեղ Կլավդիուսը գործում է արդեն մարդասպանի

⁷ Updike J. Gertrude and Claudius. N.Y. 2000. P. 179

⁸ Ibid. P.181

⁹ Ibid. P.188

¹⁰ Ibid. P.183

մտածելակերպով. «Եթե Պոլոնիուսին պետք է ուղարկել հանգստի, ուրեմն այդ հանգիստը պետք է լինի գերեզմանային»¹¹:

Ափդայքը ցույց է տալիս, թե ինչպես է փոխվում նաև Գերտրուդի վերաբերմունքը Կլավդիուսի և ընդհանրապես տղամարդկանց նկատմամբ կատարվածից հետո: «Տղամարդիկ մեր հմայիչ թշնամիներն են»¹², - ասում է նա Օֆելիային: Պատճառն այն է, որ իշխելու ցանկությունը ստիպում է մարդկանց գործել իրենց կամքին հակառակ և դիմել ոչ արդարացված քայլերի: Գերտրուդը զգում է Կլավդիուսի վարքի մեջ նկատվող փոփոխությունը գահ բարձրանալուց հետո, նա սկսում է կորցնել իր գրավչությունը, իր հետ խոսում է մեղադրական տոնով, որը Գերտրուդին հիշեցնում էր իր առաջին ամուսնուն. «Նախկինում Կլավդիուսը խոսում էր իր հետ ազատ և անհոգ, ոչինչ չթաքցնող մարդու պես, բայց հիմա նրա բառերում պաշտոնական զսպվածություն և բազմիմաստ ակնարկներ են հայտնվել»:¹³

Հատկանշական է, որ Ափդայքի վեպի երեք մասերը սկսվում են նույն արտահայտությամբ՝ «Արքան զայրացած էր», սակայն տարբեր մասերում խոսքը գնում է տարբեր թագավորների մասին: Առաջին դեպքում խոսքը Գերտրուդի հոր՝ Ռոբիկի մասին է, երկրորդում՝ Գերտրուդի առաջին ամուսնու՝ Համլետի հոր, իսկ երրորդում՝ Կլավդիուսի:

Նշենք, որ, բացի Գերտրուդից, վեպում հիշատակվում են նաև մի քանի այլ կանանց կերպարներ, որոնք նույնպես դարձել են տղամարդկանց սեփականության իրավունքի գոհր: Դրանցից է Օննան՝ Գերտրուդի մայրը, հարավային տերություններից մեկի արքայադուստրը, ում գերեվարել էր Ռոբիկի հայրը արյունահեղ պատերազմից հետո: Իր սեփական ամուսնու համար նա գերի է լինում երկար ժամանակ՝ չթողնելով, որ Ռոբիկը տիրի իրեն, իսկ երբ դա արքային հաջողվում է, Օննան փորձում է ինքնասպան լինել:

Մյուս կանացի կերպարի՝ Սելայի միջոցով Ափդայքը ցույց է տալիս, որ նույնիսկ թույլ սեռի ներկայացուցիչները կարող են

¹¹ Ibid. P.244-245

¹² Ibid. P.. 220

¹³ Ibid. P. 201

ըմբոստանալ հասարակության կողմից ընդունված ընդհանուր նորմերի դեմ, դառնալ զինվոր և մեռնել զինվորի պես. Ափդայքը գրում է. «... նա (Գերտրուդը – Ս.Ա.) հաճույքով էր լսում, որ կանայք նույնպես կարող են զինվոր լինել... Սելան տղամարդուն հավասար զինվոր էր և ծովահեն: Նա արժանի էր տղամարդու մահվան:»¹⁴ Գերտրուդի համար մահվան նման բաժանումը սեռերի միջև վիրավորական է. «Ուրեմն, տղամարդու մահը ավելի կարևոր է, քան կնոջը: Կարծում եմ՝ երկուսն էլ հավասարապես մեծ են լուսնի նման... ոչ մի կին չի ցանկանա պարզապես կահույքի մի մաս լինել, որպեսզի վաճառեն և հետո օգտագործեն այն»¹⁵:

Ուշագրավ է, որ վեպի տարբեր դրվագներում Ափդայքն օգտագործում է թռչնի՝ որպես ազատության խորհրդանիշը: Ֆենզը Գերուտին հրավիրում է մի վայր, որտեղ բազեներ են վարժեցնում: Սարսափով հետևելով վարժեցման գործընթացին՝ թագուհին նկատում է. «Հենց այսպես են տղամարդիկ կործանարար երդումներով ենթարկում իրենց կանանց»¹⁶:

Թռչնի խորհրդանիշին հանդիպում ենք վեպի մեկ այլ դրվագում: Որպես ամուսնական նվեր Հորվենդիլը Գերուտին նվիրում է զույգ կանեփահավեր՝ փակված վանդակի մեջ, ինչը խորհրդանշում է թագուհու կյանքը Էլսինորում: Հաջորդ անդամ Ֆենզն է նրան նվեր մատուցում, այս անգամ՝ սիրամարգ՝ զարդի տեսքով, որը, ինչպես ինքն է ասում, խորհրդանշում է անմահություն: Սրանով Ափդայքը ցույց է տալիս երկու տղամարդկանց ահռելի տարբերությունը, որոնցից առաջինը դժբախտացրեց, իսկ երկրորդը, թեև ժամանակավոր, երջանկացրեց Դանիայի թագուհուն:

Այսպիսով, դիտարկելով Գերտրուդի կերպարը 20-րդ դարի մարդու տեսանկյունից, Ափդայքը հիմք է ստեղծում այդ կերպարը վերախմաստավորելու համար:

¹⁴ Ibid. P. 10

¹⁵ Ibid. P..10

¹⁶ Ibid. P..10

Соня Апрецова

**ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА ГЕРТРУДЫ В РОМАНЕ
ДЖ.АПДАЙКА «ГЕРТРУДА И КЛАВДИЙ»**

Роман американского писателя Дж.Апдайка «Гертруда и Клавдий» можно рассматривать как своеобразный пролог к трагедии У.Шекспира «Гамлет». Апдайк намеренно смещает акценты, выводя на первый план отношения между Гертрудой и отцом Гамлета, позднее – Клавдием. Цель Апдайка – показать роль женщины в патриархальном обществе и, интерпретируя образ Гертруды, по-новому его осмыслить с точки зрения общества 20-го века.

Sonya Apresova

**INTERPRETATION OF THE IMAGE OF GERTRUDE IN JOHN
UPDIKE'S "GERTRUDE AND CLAUDIUS"**

The novel "Gertrude and Claudius" by American novelist John Updike can be interpreted as a kind of prologue to Shakespeare's 'Hamlet'. In Updike's novel, the reader's attention focuses on the relationship between Gertrude and Claudius. Updike has one clear purpose - to show the role of women in a patriarchal society and discuss the image of Gertrude from a 20th century perspective.

73-Й СОНЕТ ШЕКСПИРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

73-й сонет Шекспира является одним из наиболее известных и часто переводимых произведений великого поэта. К тому же он наиболее своеобразный из 154 сонетов, раскрывающий удивительный мир многочисленных образов. В 14-и строчках заключено все богатство переживаний автора и образов, воплощающих его чувства.

Сложность переводов Шекспира заключается в выборе из полисемантических значений слов (которые часто оказываются камнем преткновения для переводчика) именно того значения, которое наиболее раскрывает образ. Известно, что Шекспир был мастером создания множества образов, передающих одну и ту же мысль. Например, тема увядания в 12-ом сонете выражена в образах «...часов, что говорят время..., прекрасного дня, утопающего в отвратительной ночи..., вянущих фиалок..., темных локонов, тронутых сединой..., высоких деревьев, с опавшей листвой, которые укрывали стада..., вобравших в себя зелень лета и похожих на густые седые бороды вязанок сноп на похоронных дорогах...»¹⁷

Для Шекспира, как и для любого автора, *потомство* человека – его творчество, как впрочем и наоборот, его творения

¹⁷When I do count the *clock* that
tells the time,
And see the *brave day* sunk in
hideous night;
When I behold the *violet past*
prime,
And *sable curls* all *silver'd o'er* with
white;

When *lofty trees* I see *barren of*
leaves
Which erst from heat did *canopy*
the herd,
And *summer's green* all *girded up*
in sheaves
Borne on the *bier* with *white and*
bristly beard... //The Complete
Works of William Shakespear.
London & Glasgow. Collins Press.
1923. P.1248.

могут стать его *потомством*. Смерть можно победить, если иметь более мощное, чем ее коса, оружие – перо. Сонет (и не только 12, но и 5, 19, 55, 60 и др.) обращен в будущее, он проникнут жизнеутверждающей силой, горячим желанием продолжения жизни. «Если в первых сонетах столкновение между идеалом лирического героя, с одной стороны, и «преходящим» миром, с другой, разрешается или сглаживается «житейским» советом другу жениться для продолжения рода, а далее брэнности мира противопоставляется надежда на вечное бессмертие в поэзии, то в большей части следующих сонетов завязка осложняется мрачными думами о несправедливостях, разрешение же их сводится к непоколебимой вере во взаимную любовь и преданность человеческих душ. На взгляд Шекспира, именно преданность и любовь могут стать противовесом «безысходной неразрешимости» жизненных проблем», – пишет В.Б.Андреасян.¹⁸

В вышеназванных сонетах поэт обращается к другу с просьбой отказаться от одиночества, жениться, чтобы «...если смерти серп неумолим,/ Оставь потомков, чтобы спорить с ним!»¹⁹ В них особенно часто является образ *Времени*, которое для Шекспира не абстрактное понятие, а *живое существо со страшной силой*. Например, в 19-ом сонете Время ассоциировано метафорически с когтями льва и клыками тигра.

*Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-lived phoenix in her blood;* (p.1249).

Вот как перевел эти строки С.Маршак:

¹⁸Андреасян В.Б. Переводы сонетов Шекспира на армянский язык. Автореферат. Ереван. 1975. С. 8.

¹⁹And Nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes the hence. (p.1248. – В пер. Маршака. //Шекспир У. Сонеты. Составление А.Н.Горбунова. На английском языке с параллельным русским текстом. М. Радуга. 1984. С. 51). – Далее некоторые тексты данного издания будут даваться в скобках с указанием страницы.

*Ты притупи, о время, когти льва,
Клыки из пасти леопарда рви,
В прах обрати земные существа
И феникса сожги в его крови. (С. 58.)*

«В сонетах, где затрагивается тема Времени, большие всего раскрываются философские взгляды Шекспира. Он видел жизнь в постоянной изменчивости и быстротечности. Человек бессилён в борьбе против Времени. Но если ему не дано физического личного бессмертия, есть все же две возможности победить Время. Одна – это то, о чем поэт без конца твердит своему молодому другу в первых сонетах: иметь потомство, которое продолжит его род. Другая возможность – искусство, поэзия. Стих “...навечно запечатлевает образ человека”...», – пишет А.А.Аникст. (С. 32)

Эта мысль наиболее ярко отражена в 73-м сонете, который тесно связан со вторым сонетом, в котором также были представлены две контрастные картины: увядание, которое ждет молодого человека, если он останется бездетным, и победы над старостью, если у него будет сын.

Итак, в 73-м сонете присутствуют метафорические размышления о смерти: в первом катрене Шекспир рисует конкретный осенний пейзаж (приближающаяся старость), затем, во втором катрене, – сумерки, темная ночь, угасающий свет. Так Шекспир при помощи этих последовательных метафор создает образ увядания человеческой жизни. Повторяющаяся анафорическая конструкция *thou mayst in me behold* (во мне ты видишь) первого катрена с инверсией в пятом и девятом стихах – *in me thou see'st*, подчеркивающая нарастание напряжения во всем сонете, – придает особую выразительность высказываниям поэта.

Следует отметить что все переводчики в той или иной степени передали эти фразы, хотя не всем удалось воспроизвести то огромное напряжение, которое в достаточной степени символизирует в сонете *сжатие времени*. Так, в первом катрене, автор представляет *время года* (осень). Во втором он указывает уже на *время дня* (закат). В третьем и вовсе говорится о *мгновении*, моментальном и, по-видимому, последнем отблеске

костра на пепелище. И странно, что *сжатие времени*, доводящее напряжение до кульминационной точки, не замечено ни переводчиками, ни большинством из критиков. Сравним:

	1 катрен	2 катрен	3 катрен
С.Маршак	То время года видишь ты во мне,	Во мне ты видишь тот вечерний час,	Во мне ты видишь блеск того огня
В.Брюсов	То время года видишь ты во мне	Во мне ты сумерки находишь	Во мне ты видишь отблески огней
М. Чайковский	Во мне ты можешь видеть время года	Во мне ты видишь сумерки тех дней,	Во мне ты видишь тление костра
Б.Пастернак	То время года видишь ты во мне,	Во мне ты видишь бледный край небес	Во мне ты видишь то сгоранье пня,
С.Ильин	Во мне ты видишь, друг, то время года,	Во мне, мой друг, ты видишь свет прощальный	Во мне огня ты видишь угасанье
Д.Смирнов	Во мне узрел ты тот печальный срок,	Во мне узрел ты сумрак вечеров	Во мне узрел ты тот унылый свет
Н.Гербель	Ты видишь – я достиг поры той поздней года,	Во мне ты видишь, друг, потемки дня такого	Ты видишь, милый друг, что я едва пылаю

Как видно из таблицы, инверсию сохранили большинство переводчиков, за исключением Чайковского, у которого предположение (*можешь видеть*) переходит в уверенность (*видишь*); Ильина, у которого к тому же появляется лишнее обращение (*друг, мой друг*, которое присутствует и у Гербеля) и Смирнова с его несколько устаревшим глаголом *узреть*.

В последнем катрене ясно представлена мысль Шекспира о неизбежности наступления старости. Подобно тому, как гаснет огонь, превращаясь в пепел, так и жизнь постепенно угасает, когда иссякают силы молодости. Рассмотрим, удалось ли Брюсову передать эту мысль:

ОРИГИНАЛ LXXIII	НАПЕЧАТАННЫЙ ВАРИАНТ LXXIII сонет в переводе В.Брюсова
---------------------------	--

<p>That time of year thou mayst in me behold When yellow leaves, or none, or few, do hang Upon those boughs which shake against the cold, Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang. In me thou see'st the twilight of such day As after sunset fadeth in the west, Which by and by black night doth take away. Death's second self, that seals up all in nesc. In me thou see'st the glowing of such fire That on the ashes of his youth doth lie, As the death-bed whereon it must expire Consumed with that which it was nourish'd by</p> <p>This thou perceivest, which makes thy love more strong To love that well which thou must leave ere long.</p>	<p>То время года видишь ты во мне, Когда, желтея, листья стали редки, И там, где птицы пели о весне, Оголены, дрожа от стужи, ветки.</p> <p>Во мне ты сумерки находишь дня, Что гаснет после яркого заката; Ночь темная, к покою всех клоня (Двойник твой, Смерть!), его влечет куда-то!</p> <p>Во мне ты видишь отблески огней, Лежащих в пепле юности своей. Они окончат жизнь на этом ложе,</p> <p>Снедаемые тем, что их зажгло. И потому, что день, ты любишь строже, Спеша любить то, что почти прошло!²⁰</p>
--	--

Как видно из примеров, Брюсов самовольно разбил этот сонет по «итальянской» модели – на два четверостишия и два трехстишия, чего не сделали Борис Пастернак, Модест Чайковский, Сергей Ильин и Дмитрий Смирнов, а Самуил Маршак и Николай Гербель перевели по традиционной схеме. Сравним:

<p>LXXIII сонет в переводе Б.Пастернака (предположительно 1937)</p> <p>То время года видишь ты во мне, Когда из листьев редко где какой, Дрожа, желтеет в веток голизне,</p>	<p>LXXIII сонет в переводе М. Чайковского (1914)</p> <p>Во мне ты можешь видеть время года, Когда слетел иль редок желтый лист На тех ветвях, что треплет непогода, Там, где весной звучал веселый свист.</p>
---	---

²⁰ Зарубежная поэзия в переводах В.Брюсова. Сборник./ Сост. С.И.Гиндина. М. Радуга. На разных языках с параллельным русским текстом. 1994. С. 557.

<p>А птичий свист везде сменил покой. Во мне ты видишь бледный край небес, Где от заката памятка одна, И, постепенно взявши перевес, Их опечатывает темнота. Во мне ты видишь то сгоранье пня, Когда зола, что пламенем была, Становится могилою огня, А то, что грело, изошло дотла. И, это видя, помни: нет цены Свиданьям, дни которых сочтены.</p>	<p>Во мне ты видишь сумерки тех дней, Когда заря на западе блистает, А ночь за ней – все ближе, все черней – В подобье смерти мир успокояет. Во мне ты видишь тление костра На пепле чувств всего, что было мило, Достигшее до смертного одра, Снедаемое тем, чем прежде жило. И, видя это, любишь ты сильней Того, чья жизнь – вопрос немногих дней.</p>
<p>LXXIII сонет в переводе С.Ильина (1900)²¹</p> <p>Во мне ты видишь, друг, то время года, Когда рвет ветер желтый лист ветвей, Когда уныло стонет, непогода, Где прежде пел так сладко соловей. Во мне, мой друг, ты видишь свет прощальный На западе погаснувшего дня. Тот свет – предвестник полночи печальной, угрюмой смерти близкая родня. Во мне огня ты видишь угасанье... Он умереть не хочет под золой Но вырваться смешны его старанья. Его задушит пепла мертвый слой. Во мне ты это видишь, и разлуку Предчувствуешь, и крепче жмешь мне руку...</p>	<p>LXXIII сонет в переводе Д.Смирнова (предположительно 1931)</p> <p>Во мне узрел ты тот печальный срок, Когда в ветвях желтеет лишь один От холода трепещущий листок, И птичий хор не слышен средь руин. Во мне узрел ты сумрак вечеров, Когда за солнцем в отблеске луны Ночь расстилает мертвенный покров И наступает царство тишины. Во мне узрел ты тот унылый свет, Когда сгорает юности зола, И пепел запарашивает след – Костёр угас, жизнь сожжена дотла. Но, озирая мой остаток дней, Твоя любовь горит ещё сильней.</p>
<p>LXXIII сонет в переводе С. Маршака (1948)</p> <p>То время года видишь ты во мне,</p>	<p>LXXIII сонет в переводе Н.Гербея (1879)</p> <p>Ты видишь – я достиг поры той</p>

²¹ Перевод С. Ильина опубликован в брокгаузовском собрании сочинений Шекспира под редакцией С. А. Венгерова (1902-1904).
Остальные переводы см.
<http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%82%>

<p>Когда один-другой багряный лист От холода трепещет в вышине – На хорах, где умолк веселый свист.</p>	<p>поздней года, Когда на деревьях по несколько листочков Лишь бьется, но и те уж щиплет непогода, Тогда как прежде тень манила соловьев.</p>
<p>Во мне ты видишь тот вечерний час, Когда поблек на западе закат И купол неба, отнятый у нас, Подобьем смерти – сумраком объят.</p>	<p>Во мне ты видишь, друг, потемки дня такого, В котором солнце лик свой клонит на закат, А ночь уже спешит над жизнью сурово Распространить свой гнет, из черных выйдя врат.</p>
<p>Во мне ты видишь блеск того огня, Который гаснет в пепле прошлых дней, И то, что жизнью было для меня, Могилою становится моей.</p>	<p>Ты видишь, милый друг, что я едва пылаю, Подобно уж давно зажженному костру, Лишенному того, чем жил он поутру, И, не дожив, как он, до ночи, потухаю.</p>
<p>Ты видишь все. Но близостью конца Теснее наши связаны сердца!</p>	<p>Ты видишь – и сильнее горит в тебе любовь К тому, что потерять придется скоро вновь.</p>

Надо отметить, что от этого деления перевод Брюсова не проигрывает. Наоборот, поскольку при чтении приходится невольно останавливаться между строфами, в нем яснее изложена мысль Шекспира о бренности жизни. В остальных представленных переводах достаточно изменена интонация оригинала. Нельзя не согласиться с литературоведом, поэтом и критиком Артуром Кальмейером, который считает, что: *«Е.Эткинд разбирает сравнительные достоинства этих трёх переводов (имеются в виду переводы Ильина, Маршака и Пастернака – К. Б.), сильно ругает перевод Ильина, пренебрежительно отзывается о переводе Пастернака и неумеренно хвалит перевод, сделанный Маршаком. На самом деле похвалы Эткинда маршаковским переводам шекспировских*

сонетов выписаны в таком восхищённом ключе, что переходят местами в Оду Радости:

“Маршак приблизил к нашему времени сонеты Шекспира, он сделал их частью поэтической казны, которой владеют русские люди XX века. Прежде пьесы Шекспира, как бы слабо или неверно их ни переводили, пробивали себе путь на сцену, к умам и сердцам зрителей русских театров, – сила трагических характеров, мощь авторской мысли и живописность образов преодолевали заслон из приблизительных, а порой и фальшивых слов. Лирическая поэзия слишком тесно связана со звучанием слова, чтобы она могла отстоять себя вопреки дурным переводам. Сонетов Шекспира в русской литературе до Маршака не было, хотя их часто и много переводили.”

*Не знаю как на ваш вкус, мне приведенный выше перевод Маршака кажется слишком гладким, академически причёсанным и не достигающим трагической глубины оригинала».*²²

При более детальном рассмотрении оригинала видно, что даже пунктуационные знаки диктуют «разбивку» образа *желтых листьев на сучках, трясущихся от холода на желтеет лист то там, то тут и на ветках зелени не встретишь, они, также как и хоры, голые*. Следует учесть, что в девятой строке появившийся образ *огня, костра, который истребляет все, что создал сам автор* олицетворяет самого автора, который, как птица феникс, вновь воскресает из пепла, встает из могилы и поет тайный гимн жизнелюбию, обращаясь непосредственно к самому себе.

Необходимо выяснить, зачем Маршак изменил цветовую палитру сонета, ведь замена *желтых листьев* на *багряный лист* моментально бросается в глаза. Не потому ли, что желтый цвет нейтрален, а красный – впечатляющий, импульсивный, эмоциональный, цвет ярко-красного флага советского государства (то есть можно предположить, что такой вариант Маршак предложил в угоду советской цензуре). Может быть, он хотел тем самым показать, что от социального неравенства, от

²² <http://www.stihi.ru/author.html?arthurkalmeyer>

всех этих глобальных несправедливостей (вспомним опустевшие хоры – К.Б.),²³ как от позора, краснеет лист.

Следующее несоответствие – строка *купол неба, отнятый у нас*. Обреченность и беспокойство тех времен, когда творил Маршак, отразились и на его переводе. Положение было настолько неустойчиво и бедственно, что небо казалось отнятым у народа (точно так же были разрушены церкви в стране Советов – у народа отняли Бога). В этом смысле перевод и оригинал идентичны: и автор, и русский поэт одинаково тоскуют по прошлому. Сравним девятый и десятый стихи: Маршак отображает душу автора метафорой – гаснущий огонь. В оригинале заключительного куплета представлена *вымученная* любовь автора к жизни, а переводчик посчитал, что от скорой разлуки станут *теснее наши связанные сердца*, то есть у Маршака речь идет о даме или друге. Отметим сразу, что все остальные переводчики не изменили семантику этой сентенции автора. Например, у Брюсова здесь заключена мысль об истинном адресате – об авторе, у которого остались лишь прошлое и настоящее, которое завтра станет тем же прошлым (потому и *то, что почти прошло*). Будущего не предвидится, жизнь прошла, и уже сегодня нужно *любить строже*, то есть сильнее (сравним со *strong* в оригинале), чтобы *завтра* не было горько. Ближе всех смысл заключительного рефрена передали Чайковский, Смирнов и Гербель.

²³*choirs* переводится как *клирос* или *хоры*, то есть верхние части церквей, которые стали прибежищем птиц, облюбовавших себе такие *гнезда*. По мнению некоторых комментаторов, образ разрушенного клироса мог быть навеян руинами монастырей, которых было много в Англии вследствие церковной реформации Генриха VIII с его политикой секуляризации церковных земель, а *sweet birds* можно перевести как *милые, прелестные*, или *сладкоголосые* птички. Метафора пустых разрушенных *хоров*, где еще недавно пели птицы, допускает различные истолкования, однако, если облетевшие *листья* символизируют утраченные здоровье и красоту, которых человек лишается в старости, то *сладостное пенье птиц* — это, вероятно, былая молодость души: радость жизни, надежды, творческие силы.

Образы Шекспира, по нашему мнению, точнее переданы у Пастернака, однако, необходимо указать на некоторые несостыковки. В варианте Пастернака первый и второй катрены как бы «поменялись» смысловыми ролями. Здесь *покой* фигурирует в первом четверостишии, хотя в оригинале (так же, как и во всех остальных переводах) явственно ощущается действие.²⁴ Сравним:

умолк веселый свист / С.Маршак/,
птицы пели о весне / В.Брюсов/,
весной звучал веселый свист./ М. Чайковского/,
пел так сладко соловей / С.Ильин/,
птичий хор не слышен среди руин / Д.Смирнов/,
тьнь манила соловьев / Н.Гербель/.

Совсем иное (*перевернутое*) звучание приобретает второе четверостишие, в котором автор сравнивает себя с *закатом*, с *умиранием дня* при наступлении *ночи*, являющегося своего рода *близнецом смерти*, накладывающей *погребальную печать* на всё, что *клонится к покою*. Однако в переводе Пастернака определенно разворачивается некая *борьба* между мраком и светом. Читатель «почти физически» ощущает *перевес темноты* в исходе битвы с лирическим героем. На наш взгляд, намного лучше, получилась куда менее «поражающая» воображение, простая по замыслу фраза В.Брюсова: *Ночь темная к покою всех клоня*.

Нам представляется, что Пастернаку не удался перевод девятой строки, где неведомо откуда появляется *сгоранье пня*. Выше уже отмечалось, что Шекспир здесь обращается к самому себе и вряд ли бы ему пришло на ум сравнивать себя с пнем. Скорее всего, данное сравнение потребовалось Пастернаку для рифмы с одиннадцатой строкой, и положение спасает лишь оказавшаяся между ними десятая – точная, изящная, с аллитерацией на «л». Однако последующие строки не совсем точны: в заключительном куплете оригинала автор констатирует,

²⁴ В оригинале время все свои губительные действия совершает буквально на лету – почти во всех строках встречаются слова, выражающие стремительное движение времени: *fleets, swift-footed, long-lived, fading, succeeding, old, young*.

что *все уже закончено*, и появление в переводе повелительного наклонения абсолютно неуместно, так же как и слова *свиданье*, которое не совсем вписывается в шекспировскую лексику.

Отметим, что вариант Н.Гербеля имеет гораздо больше бросающихся в глаза отличий с оригиналом (по сравнению с другими переводами). Во-первых, удлинение стиха, что привело к изменению мелодики и ритмики сонета. Во-вторых, в оригинале от холода *дрожат ветви*, а здесь *непогода щиплет* несколько листков *на деревьях*. В-третьих, откуда-то появились соловьи, которых манит какая-то тень. (Отметим, что соловей присутствует и в переводе Ильина). Однако, суть в смысловых отличиях временного хронотопа: в первом катрене оригинала – осень ранняя, у Гербеля же с самого начала сонета описывается зима (*поздняя пора года*). Если в оригинале речь идет о сумерках, то в переводе – *«ночь уже спешит над жизнью сурово»*; к тому же у Шекспира день после заката солнца клонится к западу, а в переводе само *«солнце лик свой клонит на закат»*. В последнем катрене описывается пламя *костра*, который *отлеживается на пепле своей юности* (метафора – зрелый возраст), переводчик же пишет, что сам поэт едва пылает, *«подобно уж давно зажженному костру,/ Лишенному того, чем жил он поутру,/ И, не дожив, как он, до ночи.»* потухает, то есть умирает. Но Шекспир не настолько пессимистичен: он, если и говорит о смерти, то лишь как о неизбежности, не забывая о всепрощающей силе любви. Поэт как бы призывает любить всех и вся. Принимая во внимание этот факт, необходимо еще раз отметить, что наиболее удались Гербелю лишь заключительные строки.

Возвращаясь к переводу Ильина, отметим, что нам представляется неуместным привнесение существительных (*ветер, предвестник, старанья*), многочисленных глаголов (*рвет, стонет, вырваться, задушит*), несуществующих в оригинале определений (*уныло, прощальный свет, угрюмая смерть, печальная полночь, смешные старанья*). Особенно выпадает из семантики общей картины сонета заключительный стих с разговорным *крепче жмешь мне руку*. Не совсем понятен перевод пятой и шестой строк: то ли свет видишь на западе, то

ли у погаснувшего дня есть какой-то запад. Было бы уместнее тогда шестую строку передать, к примеру, как: *На закате гаснувшего дня*. И тогда не было бы необходимости менять аспект глагола. Повторяем, в оригинале день только клонится к ночи (сумерки), огонь еще не потух (*тлеет*), здесь же *день погаснувший* плавно переходит в *печальную полночь*, символизирующую *угрюмую смерть* и *угасанье*, к тому же зола и пепел появляются только после того, когда костер полностью догорает. Таким образом, Ильин абсолютно похоронил под *мертвым слоем* надежду Шекспира на воскресение любви. В шекспировской развернутой метафоре восьмой строки («второе я» смерти) старость и смерть символизируют, соответственно, закат дня и ночь; при этом элементом поэтической картины сумерек выступает уподобление ночи смерти. А еще ниже, в десятой строке, встречается обратная метафора: старость уподобляется затухающему костру, а начало горения костра уподобляется юности. С этой точки зрения достаточно близки к оригиналу, как уже отмечалось выше, Чайковский и Смирнов, правда, оба переводчика изменили категорию числа в первом катрене (*лист* – Чайковский; *листок* – Смирнов), что, соответственно, влияет на хронотоп, заставляя читателя думать о поздней, а не о ранней, как у Шекспира, осени. Абсолютно точно передает Смирнов начало третьего катрена (*сгорают юности зола*), хотя последняя строка опять-таки искажает смысл оригинала (*угас... дотла*). У Чайковского ближе к подлиннику (*тление костра на пепле чувств*).

В заключение можно отметить, что каждый поэт привнес в свой перевод что-то личное. Например, Маршак отобразил собственное восприятие жизни и эпохи, в которой жил. Брюсов достаточно лаконичен как в выборе образов, так и в цветовой палитре: его яркие тона «стушевывают» хмурое настроение оригинала. К тому же, здесь явно преобладает стремление Брюсова к краткости: его вариант не так «расплывается» как у Гербеля, чей перевод, наоборот, усиливает впечатление, описывая позднее время года вместо типичной осени, *ночь* вместо вечера, а вместо пламени – *потухающий, давно зажженный костер*. Метафоры Пастернака часто довольно

далеки от шекспировских. Степень же адекватности переводов Чайковского и Смирнова очень высока.

Одно несомненно: все переводчики использовали саму идею сонета, акцентируя внимание на одном или двух образах автора. Но ведь перед ними не стояла задача перевести дословно или подстрочно. Скорее, наоборот, это – авторские стихотворения, а не переводы. Отметим лишь, что для искусства перевода важны два главных критерия: перевод должен быть максимально полным воспроизведением оригинала и полноценным литературным произведением. Используя все художественные средства языкового порядка родного языка, переводчик вынужден заменять материал одного языка материалом другого. При этом перевод изначально не может быть равным оригиналу, так как потери и добавления неизбежны, но он должен соответствовать ему по силе воздействия на умы и сердца читателей. Любой художественный перевод – произведение не монолитное и представляет собой некий конгломерат двух взаимосвязанных структур: с одной стороны, имеются содержание и формальные особенности оригинала, с другой – комплекс образных и стилистических черт, свойственных языку переводчика. В оригинале эти взаимодействующие качества находятся в постоянном напряжении. Перевод тем совершеннее, чем лучше удалось переводчику преодолеть эти противоречия. Достаточно маленького сбоя в слове, интонации, чтобы читатель заметил, что перед ним произведение, искусственно пересаженное на чужую почву. Быть может, именно по причине нежелания представлять читателю «искусственные» произведения русские поэты и предлагали свои варианты сонетов Шекспира. В таком случае их скрупулезность в выборе слов, их значений и различных оттенков интонации позволила последующим поколениям получить достаточно близкие по содержанию переводы сонетов великого англичанина.

Christin Bejanyan

SHAKESPEARE'S 73 SONNET IN RUSSIAN TRANSLATIONS

The article deals with Shakespeare's 73 Sonnet translated into Russian by famous poets N. Gerbel (1879); S. Ilyin (1900); V. Bruisov (1903), M. Chaykovsky (1914); D. Smirnov (1931), B. Pasternak (1937) and S.Marshak (1948).

In all the translations we can trace the translators' individuality, though it should be noted that the sonnet sounds very close to the original. The translators haven't lost the «mood» of the sonnet. Almost all of them preserved the images of Shakespeare, his metaphorical language.

In the conclusion we can state that the adequacy of the Russian versions are very high.

Քրիստինա Բեջանյան

Միրանուշ Եգոյան

ՇԵՔՍՊԻՐԻ 73-ՐԴ ՍՈՆԵՏԻ ՌՈՒՍԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հոդվածում ուսումնասիրվում է Շեքսպիրի 73-րդ սոնետի ռուսերեն թարգմանությունները, որոնք կատարվել են հայտնի պոետների կողմից՝ Ն. Գերբել(1879), Ս. Իլյին (1900), Վ. Բրյուսով (1903), Մ. Չայկովսկի (1914), Դ. Սմիրնով (1931), Բ. Պաստերնակ (1937) և Ս. Մարշակ (1948):

Բոլոր թարգմանություններում կարելի է նկատել թարմանչի անհատականությունը, սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ սոնետները բավականին մոտ են բնօրինակին: Թարգմանիչները չեն կորցրել սոնետի «տրամադրությունը»: Գրեթե բոլորն էլ պահպանել են Շեքսպիրի կերպարները և պատկերավոր լեզուն:

Իբրև եզրակացություն կարող ենք ասել, որ թարգմանությունների ռուսերեն տարբերակների համարժեքությունը բնօրինակին բավականին բարձր է:

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНАХ ДЖ.ФАУЛЗА

Романы английского прозаика Джона Фаулза по своей художественной системе и стилистике принадлежат к постмодернистской литературе, в рамках которой в XX веке оформился и развился теоретический феномен, называемый «поэтикой цитации». Данный термин впервые применил Герман Мейер в своем исследовании «Поэтика цитаций»²⁵. Но основа данного метода была заложена раньше. Еще до конца XVIII века, когда сформировалось представление об «авторском праве», цитаты были необходимой составляющей любой художественной или теоретической работы, хотя авторы уже тогда с большим уважением относились к своим источникам, старались, так или иначе, указать их. Подход к проблеме цитации ретро-произведений в эпоху романтизма изменился: цитаты часто использовались в качестве прелюдии к оригинальному творчеству.

Одним из наиболее ярких примеров подобной цитации в XIX веке являются «Песни Мальдорора» (1869) Лотреамона (псевдоним Изидора Дюкасса). Г.К.Косиков так характеризует это произведение: *«Пытливое внимание Дюкасса сфокусировано вовсе не на "мире", а на чужом слове о нем, он создает не "образы действительности", а образы различных точек зрения на нее, так что, в конечном счете, и возникает текст, всецело построенный не из материала "жизни", но из материала других, предшествующих ему литературных текстов. В этом смысле "Песни Мальдорора" – идеальный пример произведения, в котором не только нет "единого языка и стиля", но и сам автор выступает "без собственного прямого языка", находясь ни в одной из социально-языковых "плоскостей" текста, а в*

²⁵ Meyer H. The Poetic of Quotations. Princeton. Princeton University Press. 1968.

"организационном центре пересечения плоскостей"»²⁶. В XX веке известными примерами цитации ретро-произведений являются «Подруга французского лейтенанта» Фаулза, «Обладание» Байетт, многие романы Акройда и др., почти полностью построенные на отрывках, стилизованных в манере того или иного автора предыдущих веков.

Следует отметить, однако, что феномен «цитации», весьма разносторонний и по форме, и по выполняемым функциям, в каждом отдельном случае должен рассматриваться особо. Он может отражать либо авторское мировоззрение, либо отношение автора и актора, автора и героя, автора и читателя. Т.Залите в своей статье «Проблемы традиции в творчестве Джона Фаулза» отмечает, что цитата только тогда становится частью авторского стиля и поэтики, когда она органично интегрирована в контекст, в какой бы функции она ни появилась.²⁷ Но чаще всего цитация, как квинтэссенция определенной культуры или каких-либо культурных аспектов, расширяет поэтический мир текста, придает ему временное и пространственное разнообразие, выделяет более широкий контекст, как культурный, так и исторический.

Сам феномен цитации в литературоведческой науке распадается на аллюзии и реминисценции. Значение этих терминов тоже неоднозначно и допускает целый ряд толкований. Некоторые исследователи понимают аллюзию как проявление литературной традиции. При этом, как отмечает Л.Машкова, *«не проводится принципиального различия между имитацией, сознательным воспроизведением формы и содержания более ранних произведений, и теми случаями, когда писатель не осознает факта чьего-либо непосредственного влияния на свое творчество – возможно в силу того, что соответствующие идеи, идеалы и формы их художественного воплощения были*

²⁶ Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Лотреамон. Песни Мальдорора. М. 1993. С. 48-49

²⁷ Zalite T. Tradition in the Poetic of John Fowles // Ученые записки Тартуского Университета. Труды по романо-германской филологии, вып. 646; Тарту. 1983. С. 58.

характерны для эпохи в целом»²⁸. Исходя из этого, повторение и воспроизведение того, что было раньше, теоретически может включать в себя всю литературу вообще, ведь любая новая эпоха возникает не на пустом месте, а развивается, используя старые образцы. Непосредственно новыми в любой новой эпохе являются лишь иные, чем прежде, комбинации старых символов, наполненные «новым содержанием жизни» (А.Н.Веселовский). Подобных примеров повторяемости, «традиционности» можно привести достаточно, поэтому перед литературоведами естественно встает вопрос ограничения предмета исследования. Л.Машкова в статье «Аллюзия в романе Гофмана "Эликсиры сатаны"» предлагает ограничить значение термина «аллюзия» – ссылкой «либо на конкретное литературное произведение, либо на ту или иную область сведений социально-исторического характера (в случае социально-исторических аллюзий). Аллюзивная связь в этих случаях устанавливается писателем вполне сознательно – это отличает аллюзию от традиционного образа, мотива, "бродячего сюжета", заимствования и т.п.»²⁹. Насыщенность аллюзиями и реминисценциями особенно ярко выражена в произведениях Т.С.Элиота, Дж.Джойса, Дж.Фаулза и многих других модернистов и постмодернистов.

Джон Фаулз в своем творчестве использует несколько типов аллюзий, построенных по принципам сходства, полярности или несоизмеримости сравниваемых объектов. Наряду с доминантными аллюзиями, автор часто использует и семантический потенциал фрагментарно значимых аллюзий, которые способствуют развитию содержания романа лишь в определенные моменты, а не на протяжении романа в целом. *«Эти аллюзии приобретают форму логического и образного сравнения или образуют постоянный, хотя и второстепенный мотив романа».*³⁰ Они носят мифологический, библейский или

²⁸ Машкова Л. Аллюзия в романе Гофмана «Эликсиры сатаны». // В мире Э.Т.А.Гофмана. Сборник статей. Калининград. Гофман-центр. 1994. С. 120.

²⁹ Там же, С. 121.

³⁰ Гребенникова Н.С. Зарубежная литература: XX век. М. 1999. С. 84.

литературный характер. Шекспировские аллюзии настолько многочисленны, что в рамках данной статьи мы ограничимся только пьесой «Буря».

В романе Фаулза «Коллекционер»³¹ герой Фредерик Клегг предпочитает, чтобы его называли Фердинандом, что сразу вызывает ассоциацию с шекспировской «Бурей», композиционная схема которой, как в кривом зеркале, отражается в романе. Как отмечает В.Фрейбергс в своей диссертации, *«имя “Фердинанд” в «Коллекционере» воспринимается иронически, а отношения между Фердинандом и Мирандой являются пародией на шекспировскую интерпретацию этой же темы»*³². Напомним, что в произведении Шекспира волшебник Просперо живет со своей дочерью Мирандой и уродцем Калибаном, сыном злой колдуньи Сирокасты, на маленьком острове. С помощью подвластных ему природных сил он вызывает бурю и кораблекрушение, в результате которых на его остров попадают брат Просперо, который когда-то сверг его с престола, принц Фердинанд и их свита. Но Фердинанд в «Буре» – благородный, смелый и честный человек, он достойно ведет себя в заключении и заслуживает уважение Просперо и любовь Миранды.

Хотя Клегг и называет себя именем принца, он абсолютно лишен всех достоинств, присущих шекспировскому герою. Миранда называет Фердинанда Калибаном, существом, олицетворяющим зло и ограниченность, жалкого и жестокого уродца, который лишь наполовину человек. Подобно тому, как шекспировский Калибан не может освоить магию, т.е. искусство Просперо, Фердинанд /Фредерик/ остается глухим к искусству своей пленницы. Калибан пытается совершить насилие над Мирандой, за что Просперо превращает его в раба. В фаулзовском романе нет Просперо, поэтому Клегга некому покарать.

³¹ Фаулз Дж. Коллекционер. М. Махаон. 2001.

³² Фрейбергс В.Л. Творческий путь Джона Фаулза. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Рига. 1986. С. 7.

Роман «Коллекционер» состоит из трех композиционных разделов. Начинается он рассказом похитителя, Фредерика Клегга, а затем о тех же событиях рассказывает его жертва, Миранда Грей. На последних нескольких страницах повествование вновь ведется от имени Фредерика Клегга. Ситуация, таким образом, представлена с двух точек зрения. Из рассказа Клегга мы узнаем о его детстве, увлечении, о его редких и немногих знакомых и о том, как ему пришла в голову идея похитить человека. Точнее, эта идея, как будто механически, создается у него в мозгу. В своих воспоминаниях он не информирует читателей, каким образом ему это пришло в голову. Читатель просто следует за его действиями.

В романе немаловажную роль играет символика подвала, в котором Клегг заточил Миранду. Этот подвал – старинная католическая молельня, превращенная в тюрьму – как в кривом зеркале отображает остров Просперо из шекспировской «Бури».

Только остров этот совершенно лишен волшебства, здесь бессильна сила искусства. Подвал также является средством для противопоставления двух типов личности. Замкнутый «склеп», как его называет Миранда, противопоставлен всему безграничному миру, которого ее лишили. С другой стороны, погреб – место, где она научилась постигать мир, как если бы прошла посвящение. В древности, в мистериях посвящения, людей обязательно оставляли в замкнутых, похожих на могилы, помещениях. Считалось, что в результате этого обряда человек уходил в потусторонний мир и возвращался, обогащенный опытом. Миранде не суждено выйти из своей подземной тюрьмы, но опыт человечности она там получила.

В «Коллекционере» Фредерик Клегг выступает как одновременное воплощение принца Фердинанда и Калибана. Первое имя он дает себе сам, вторым называет его Миранда. Имя же главной героини прямо указывает на героиню Шекспира. А темница, в которой Клегг содержит Миранду, ассоциируется с необитаемым островом, на котором происходят события в шекспировской пьесе.

В романе Фаулза «Волхв» действие тоже происходит на острове, правда обитаемом. Но один из главных героев, Кончис,

сравнивает себя с Просперо. И, подобно Просперо, тоже организовывает спектакли, помогающие людям постепенно прийти к осознанию собственной ценности как человека, к пониманию своего «я» и отношения к другим людям. Правда, Кончис-Просперо довольно жесток к герою романа – Николасу. Но, по Фаулзу, эгоизм и самолюбование, жалость к самому себе без достаточных на то причин, равнодушие – уже тяжкий грех.

В отличие от Фредерика Клегга, Николас Эрфе происходит из благополучной буржуазной семьи, у него есть все предпосылки для духовного пробуждения, но в начале романа он является таким же духовным монстром, как и Клегг. Чтобы разбудить дремлющие в нем человеческие качества, нужно было разрушить ту стену самообмана, состоящую из разных систем иллюзорных представлений о реальности, которой окружал себя Николас и, для того, чтобы разрушить иллюзию, Кончис прибегает к другой иллюзии. На первый взгляд, подобный метод может навсегда увести от действительности, но именно он наглядно показывает Николасу призрачность всех тех устремлений, которые он считал важными и важность всего того, чему он не придавал значения, относясь к жизни как к забавному времяпрепровождению. Морис Кончис в романе как бы дублирует автора. Он научил Николаса ценить каждую человеческую жизнь, полноценно проживать каждую минуту отпущенного ему времени. С этой точки зрения жестокость спектаклей Кончиса оправдана, она созвучна мнимой жестокости шекспировского Просперо по отношению к принцу Фердинанду (когда Просперо хотел проверить каким человеком является будущий муж его дочери).

Шестидесятилетний Кончис – достаточно богатый человек. Первое впечатление Николаса от встречи с ним довольно поверхностное: «он был до жути будто близнец похож на Пикассо; десятилетия жаркого климата придали ему черты обезьяны и ящерицы, типичный житель Средиземноморья, ценящий лишь голое естество. Секретция шимпанзе, психология пчелиной матки, воля и опыт столь же развиты как врожденные

здатки»³³. Но, по ходу романа, выясняется, что Морис Кончис – разносторонний персонаж, он удачливый бизнесмен, талантливый музыкант, ученый, врач, актер, режиссер... С первой же встречи он просит Эрфе произносить его имя мягче, тогда его фамилия Кончис (Conchis) звучит как «conscious» (сознающий, ощущающий). Имя его имеет так же аналогии с классическим латинским «conchis», что значит «морская раковина». А концентрические круги, составляющие раковину – символ лабиринта, который является одним из основных мотивов творчества Джона Фаулза.

Фаулз неслучайно отмечает, что Кончис ведет себя как египетский жрец. Сначала Николасу несколько раз попадаетеся на глаза странный крест с закругленной верхней частью. Это крест Анх – наиболее значимый символ жизни у древних египтян, в то время как христианский крест – символ страдания и жертвенности Христа. Именно жизни будет учить Николаса метатеатр Кончиса.

Кончис сравнивает себя с Зевсом и Просперо, а для Николаса в конце романа он станет олицетворением «Мага», первой карты в колоде карт Таро.³⁴ Суть этой карты в гадании – управляющий феноменами природы мудрый наставник, которого никогда нельзя обмануть. Его знаки – розы и лилии. Помощник Кончиса тоже зовут Роза и Лилия.

В глазах героя Кончис – олицетворение всей европейской культуры. Он свободно владеет английским, французским, греческим языками, в его жилах течет греческая, итальянская, английская и даже кельтская кровь. Его музыкальные, художественные и литературные познания бесконечны. Он рассказывает Николасу несколько историй из своей жизни и каждая история – это определенный этап воспитания Николаса Эрфе, который проходит тот же путь познания, что и читатели. Они приходят к главному выводу о том, что Искусство в своем высшем проявлении – не уклонение от реальности, а

³³ Фаулз Дж. Волхв. М. 2001. С. 84.

³⁴ Следует отметить, что в английском оригинале роман назван *The Magus*, т.е. «маг».

возвращение в нее. Отметим, что и в финале шекспировской «Бури» герои возвращаются в большой мир. Конец романа Фаулза неопределен: главные герои встречаются, но читателю не ясно, что ждет их в будущем.

В этом романе Фаулз следует традиции Джойса, он сравнивает своего героя, живущего в современном мире, с различными мифологическими и литературными персонажами. Эрфе в различное время сравнивает себя то с Эдипом, отгадывающим загадки сфинкса, то с Тезеем, ищущим выход из лабиринта, с Адонисом, Орфеем или Орестом, Кандидом, Адамом и Робинзоном Крузо. Он чувствует себя то предателем, как Яго, то одураченным влюбленным, как Мальволио.

Наличие аллюзий, отсылающих к шекспировской «Буре», сближает два первых романа Фаулза. Если в «Коллекционере» имена главных героев ассоциируются с именами шекспировских персонажей, то в «Волхве» Николас оказывается на острове Фраксос, где он учится ценить свою собственную жизнь и жизнь и чувства других людей. Кончис называет себя именем мага Просперо и, как Просперо, создает ситуации, на первый взгляд кажущиеся трагическими, но на самом деле они учат главного героя преодолевать собственный эгоизм, ведя его к самопознанию.

Таким образом, аллюзии, как один из структурных компонентов, присутствуют в романах Джона Фаулза не только как указания на те или иные образы и произведения, но и создают новые смыслы. Они служат отражением философских взглядов автора, а также сближают различные культурные и исторические эпохи, создавая тем самым более полную картину мира.

Կարինե Գուլանյան

ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԱԼՅՈՒԶԻԱՆԵՐԸ Զ. ՖԱՍՏՎԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Հոդվածը նպատակ ունի վերհանելու Զ.Ֆաստվի «Հավաքողը» և «Մոզը» վեպերում առկա շեքսպիրյան այլուզիաները՝ դիտարկելով դրանք «Փոթորիկ» ստեղծագործության մեջ: Հեղինակը, մասնավորապես, ուսումնասիրում է «կղզի» և «հրաշագործ» հասկացությունները:

Karine Gulanyan

SHAKESPEARIAN ALLUSIONS IN J.FOWLES' NOVELS

The article discusses the allusions of Shakespeare's «The Tempest» in John Fowles' first published novels «The Collector» and «The Magus». The author mainly studies the concepts, such as «the island» and «the magician» in these works.

ПРИНЦ ГАМЛЕТ – ФИЛОСОФ И ШУТ

*Как милосердно Бог прощает
Артистов, клоунов, шутов!
В. Гафт*

У каждого великого писателя есть произведение, которое неразрывно связано с его именем, для Шекспира это – «Гамлет» (1601), который не только является вершиной его творчества, обобщая достижения философской мысли европейского Возрождения, но и ставит вечные загадки перед величайшими умами последующих эпох. Гете, Колридж, Стендаль, Расин, Гюго, Белинский, Тургенев, Толстой и многие другие до сих пор пытаются разгадать тайну Гамлета. В 1907 г. Иннокентий Анненский писал: *«Гамлет – ядовитейшая из поэтических проблем – пережил не один уж век разработки, побывал и на этапах отчаяния, и не у одного Гете. Гамлет благополучно будет нас дурачить и сегодня»*.³⁵

Современное шекспироведение уже пришло к выводу что нельзя рассматривать трагедию «Гамлет» исключительно как «трагедию мести» – и отсюда выводить такую черту личности героя, как слабость характера, присущую представителям меланхолического темперамента. В таком ключе разрабатывали его образ в романтическом театре XIX в., наложившего свой отпечаток и на последующий период, вплоть до нашего времени. Нам представляется, что трагедии «Гамлет» и «Макбет» нельзя анализировать в отрыве от исторических хроник Шекспира, в частности, от выделяющейся среди них пьесы «Ричард III». Их объединяет проблема легитимности власти, актуальная для всех этапов истории, в том числе и современного. В плане поэтической структуры эти три пьесы, по нашему мнению, восходят к «Божественной комедии» Данте,

³⁵ Анненский И. Проблема Гамлета//Избранные произведения. Л. 1988. С.566

созданной между 1313 и 1321 гг. Главное их отличие состоит в том, что не сам герой Шекспира спускается в преисподнюю, как Данте, где наблюдает, как каждый грешник получает воздаяние по грехам своим, а сами жертвы злодеяний, вернее, их души, не получившие отпущения грехов, выходят в подлунный мир, требуя отмщения, и, следовательно, восстановления справедливости в мире людей.

Основным историко-литературным источником для Шекспира стала, как известно, хроника Саксона Грамматика «Деяния Датчан. Сага о Гамлете из книги III», создававшаяся параллельно с германским героическим эпосом «Песнь о Нибелунгах» на рубеже XII-XIII вв. К данной хронике в 1903 г. обратился Толстой в своей статье «О Шекспире и о драме», где поставил ее значительно выше трагедии Шекспира и назвал его «очень недурным в своем роде». Такая оценка связана с тем, что Толстой уже с 1880-х гг. предпочитал эстетику художественного примитивизма (признанного сейчас отдельным течением в искусстве) и даже отказывался признавать достоинства собственных романов, которыми восхищается весь читающий мир. Духовный аскетизм Толстого, как и Гоголя, к концу жизни был связан с углублением писателей в религиозные искания на фоне процесса исчезновения патриархально-религиозного уклада жизни в России.

Б.Шоу после просмотра постановки трагедии с Сарой Бернар в заглавной роли написал, что сама пьеса безнадежно устарела: *«наши дяди редко убивают наших отцов и становятся законными мужьями наших матерей»*.³⁶

Однако все дальнейшее развитие сценической и кинематографической истории трагедии подтверждает, что она бессмертна.

Помимо датской хроники, Шекспир опирался на «Опыты» (1580) М.Монтеня, чье произведение в переводе Д.Флорио уже в конце XVI в. ходило по рукам представителей лондонской интеллектуальной элиты.

³⁶ Д.Б.Шоу и С.П.Кэмпбелл. Журн. *Биография*, 11, 2014. С.53.

В.П.Комарова в своей книге «Монтень и Шекспир», ссылаясь на исследования Дж.Тейлора подтверждает его вывод: «... при сравнении драм Шекспира с источниками или с сочинениями других авторов, нельзя забывать, что чужие идеи служат всего лишь импульсами, что самое существенное – реакция Шекспира, ибо Шекспир воссоздает жизни и характеры героев, следуя особым законам драматического искусства».³⁷

По сюжету «Саги о Гамлете» Фенон, дядя принца Гамлета, снедаем завистью к брату Горвендилу, короля Ютландии, одной из исторических областей Дании, добившемуся ратных побед и женившемуся на Геруте, дочери датского короля Рорика. Во время пиршества Фенон убивает брата как недостойного звания королевского зятя, якобы испытывающего ненависть к своей жене. Именно этим он открыто оправдывает свой «милосердный» поступок при королевском дворе, где все принимают на веру его слова. И тут в хронике звучит глас народа: «Ибо у вельмож лжи обеспечено доверие, у них шутам порой оказывается милость и честь клеветникам».³⁸ Под шутом и клеветником, естественно, подразумевается Фенон, что совпадает у Шекспира с той уничтожающей характеристикой, которую дает Клавдию Гамлет, обращаясь к королеве:

*Убийца и холоп,
Смерд, мельче в двадцать раз одной десятой
Того, кто был вам мужем, шут на троне ...
Король из пестрых тряпок...*³⁹

Король-шут – персонаж моралите, который воплощал порок и вел себя на сцене подобно хвастливому шуту.

В «Саге о Гамлете» летописец открыто говорит о двойном преступлении Фенона: «И овладев затем женой убитого брата, усугубил злодейство кровосмешением».⁴⁰ Здесь и мать, и сын

³⁷ Анненский И. Проблема Гамлета//Избранные произведения. Л. 1988 С.110

³⁸ Монтень М. Опыты. Кн. I-II. М. 1981. С. 61

³⁹ Здесь и далее сноски даются по изданию: Шекспир. Гамлет, принц Датский. П.С.С, т. 6. М., 1960.

⁴⁰ Монтень М. Опыты. Кн. I-II. М. 1981. С 60

побеждены варварством, с которым Гамлету приходится бороться лишь силой ума и хитрости. Он решает изобразить притворное слабоумие. *«Его оскверненный лик и опачканная грязью наружность являли безумие в виде потешного шутовства»*.⁴¹ Таким образом, понятие шутовства приобретает двойной смысл: король-убийца, воплощение порока на троне – и маска принца, прикрывающая его стремление жестоко отомстить дяде и придворным. В трагедии Шекспира Гамлет оказывается в более затруднительном положении: он должен сначала убедиться в виновности Клавдия. Во второй сцене первого акта Гамлет в глазах придворных представлен объектом нежной любви королевской четы, уговаривающей его умерить свою скорбь по отцу. Душевные муки Гамлета не находят сочувственного отклика у матери:

Королева:

*То участь всех: все жившее умрет
И сквозь природу в вечность перейдет.*

А король Клавдий первым заговорил о якобы нарастающих признаках безумия у Гамлета:

*... так не сетует мужчина;
То признак воли, непокорной небу,
Души нестойкой, буйного ума,
Худого и немудрого рассудка.*

Воспользовавшись моментом, король уговаривает Гамлета не ездить в Виттенберг продолжать учебу. Мотив лежит на поверхности – это не сочувствие семье сыну, а боязнь вооруженного вторжения Гамлета в Данию с целью захвата власти. Этим, а не только грядущим нападением норвежского принца Фортиnbrаса объясняется подготовка к войне в королевстве, о который говорится в предыдущей сцене, полной мрачных предчувствий. Король Клавдий в переговорах с Норвегией использует славное имя своего брата для защиты от внешнего врага и, в то же время, широко отмечает начало своего правления, присваивая себе титул повелителя датчан. Какая горечь звучит в словах Гамлета «мой дядя-отец и тетка-мать».

⁴¹ Там же, С. 61

Клавдий спокойно прибирает к рукам не только власть, но и тот бесценный моральный капитал, которым обладал его брат, Державный Датчанин, в глазах соседних правителей. Благодаря этому Клавдий, с одной стороны, предстает как благоразумный государь, который спасает страну от неминуемой войны, с другой – стремится стереть память о короле и в сердце его сына, и у подданных королевства. Королева же хочет удержать рядом с собою Гамлета, сделать его «ручным», заставить почитать короля Клавдия как лицо, являющееся гарантом ее королевского величия. Гамлет и новоявленная королевская чета с самого начала поставлены в условия неуловимой опасности.

Вся трагедия построена на приобретении Гамлетом нового, горького жизненного опыта. Как легко он отказывается от возвращения в Виттенберг! Тема глубокого разочарования звучит в его первом монологе, где возникает тема самоубийства, и где Гамлет знакомит зрителя с мрачной предысторией нынешних торжеств. Необходимо отметить, что здесь мы находим переключку с мыслью Монтеня: «Судьба не приносит нам ни зла, ни добра, она поставляет лишь сырую материю того и другого и способное оплодотворить эту материю семя».⁴²

Гамлет:

О, мерзость! Это буйный сад, плодящий

Одно лишь семя; дикое и злое

В нем властвуют.

Гамлет, переживая сильное эмоциональное потрясение, развивает метафору Монтеня, но в трагическом ключе (Шекспир далек от философского спокойствия своего предшественника). Для Гамлета существует четкое разграничение добра и зла, против которого он должен бороться, а встреча с Призраком укрепляет как его подозрения, так и стремление покарать зло в лице Клавдия, о котором Призрак сообщает Гамлету:

Змей, поразивший твоего отца,

Надел его венец.

У зрителя невольно возникает аналогия со змиеискусителем из библейского райского сада. Позже Гамлет

⁴² Монтень М. Опыты. Кн. III. М. 1981 С. 65.

назовет сподручных короля, Гильденстерна и Розенкранца, гадюками и отправит их на верную гибель.

В первом же обращении к Призраку Гамлет скептически отзывается о месте человека на земле:

*... и нам, шутам природы,
Так жутко потрясаешь естество
Мечтой, для наших душ недостижимой?
Скажи: зачем? К чему? И что нам делать?*

В дальнейшем Шекспир развил это определение в трагедии «Король Лир», где Эдмунд, сын Глостера, нарушая законы природы и восстав против своего отца, лицемерно произносит:

*Природа, ты моя богиня!
Я лишь тебе послушен.*

О роли Призрака в трагедии Н.Елина пишет: «Общение с ним приподнимает образ Гамлета, который призван восстановить “расшатанный век”, и в то же время именно оно толкает героя на притворное безумие и шутство. Возвышенный герой создает гротескную ситуацию, соответствующую окружающему миру».⁴³

Следует отметить, что Елина не обратила должного внимания на отношение Призрака к сыну, его стремлении уберечь Гамлета от матереубийства, что подтверждается и во время второй их встречи в покоях Гертруды. Это тем сильнее воздействует на зрителя, понимающего, что траур Гамлета по такому чуткому отцу действительно не является показным. Подобно Данте, Шекспир очеловечивает призрак отца, который оберегает Гамлета не только от нравственного падения, но и от кары свыше. Отсюда протягивается нить к античной мифологии, к Эриниям и «Орестее» Эсхила.

В то же время, Гамлет должен сам обдумать способ мести Клавдию, прежде всего сорвав с него маску лицемера. Если бы Гамлет стал скоропалительно решать проблему мести, он уподобился бы Лаэрту, считая, что цель оправдывает

⁴³ Елина Н. О фольклорной традиции в драматургии Шекспира// Шекспировские чтения, 1977. М. 1980.С.32

средства. Это философия маккиавеллизма, против которой выступал К.Марло в трагедии «Мальтийский еврей» (после 1589 г.).

Сразу после встречи с Призраком Гамлет берет на себя роль шута, называя Призрак в кругу друзей «старым кротом», т.к. не может решиться открыть им правду, но позже, в конце первого акта, он открывается друзьям и предупреждает, что сочтет *«нужным в причуды облекаться иногда»*. Так возникает тема шута, который всех ставит в тупик парадоксами, глубокой проницательностью и откровенным вышучиванием придворного окружения. Но иногда прорывается у него глубокая грусть по поводу того, что из людей его сейчас не радует ни один, хотя он и восхищается тем, как мастерски создан человек, как благороден разумом... *«А что для меня эта квинтэссенция праха?»* (Аллюзия на библейское: «Из праха создан...»). Этот монолог перед Гильденстерном и Розенкранцом, как замечает и И.Верцман в статье «Монтень и Шекспир», очень схож с отрывком из «Апологии Раймонда Сабунского» в «Опытах» Монтеня, где автор рассуждает о месте человека во вселенной, властелином и владыкой которой он стремится себя объявить.⁴⁴ К сожалению, Верцман не приводит в своей статье тот риторический вопрос, который, возможно, и ввергает шекспировского Гамлета в такое уныние: *«Или безумцы и злодеи также стоят того, чтобы они, худшие существа вселенной, пользовались таким предпочтением перед всеми остальными?»*.⁴⁵ Из глубокой депрессии Гамлета выводит сообщение о приезде знакомой труппы актеров, в беседе с которыми он проявляет себя как знаток театра. Здесь также следует привести отрывок из второго тома «Опытов»:

«Квинтилиан говорит, что ему доводилось видеть актеров, настолько сжившихся с ролью людей, охваченных безысходной скорбью, что они продолжали рыдать и возвратившись к себе домой; и о себе самом он рассказывает, что, задавшись целью заразить кого-нибудь сильным чувством,

⁴⁴ Комарова В.П. Шекспир и Монтень. Л., 1983.С. 65

⁴⁵ Монтень М. Опыты. Кн. III. Изд. «Наука». М., 1981С.390

*он не только заливался слезами, но и лицо его покрывала бледность, и весь его облик становился обликом человека, отягощенного настоящим страданием».*⁴⁶

Становится очевидным, что этот отрывок произвел настолько сильное впечатление на Шекспира, что он решил включить его в монолог Гамлета, где тот обвиняет себя в нерешительности и невыполнении взятого на себя решения отомстить, и ставит в пример актера, драматически повествующего о страданиях Гекубы после гибели Приама. Тут же Гамлет приходит к мысли, что искусство театра может помочь ему в обличении Клавдия и сорвать с него маску лицемера. Перед «сценой на сцене» Гамлет дает наставления актерам, чтобы шутам не давали говорить больше, чем им полагается, дабы не отвлекать зрителей от важного места в пьесе. Гамлет, понимая серьезность момента, не дает шутам возможности импровизировать на сцене в стиле пустого балагурства. О подобных шутах с презрением отозвался Монтень в своей книге, хотя позже он отдает должное труду «фигляров». В день представления Гамлет находится в состоянии эйфории – одновременно весел и напряжен. Он успевает, вместе с Горацио, следить за Клавдием и не забывает разыгрывать роль шута:

«О Господи, я попросту скоморох. Да что и делать человеку, как не быть веселым? Вот посмотрите, как радостно смотрит моя мать, а нет и двух часов, как умер мой отец».

Убедившись в виновности Клавдия по его реакции на представление, Гамлет все же не поднимает на него руку, застав за молитвой, в этой сцене также на помощь Шекспиру приходит Монтень:⁴⁷ Анализируя поведение грешника, у которого с Богом свои счёты, он вспоминает, что отец его погиб без отпущения грехов, а Клавдий может прямоком попасть в рай, вымолив прощение у Бога. Вместо короля под руку Гамлета подворачивается Полоний, предложивший королю подслушать

⁴⁶ См. Верцман И. Шекспир и Монтень// Шекспировские чтения, 1977. М., 1980.С. 51

⁴⁷ Монтень М. «Опыты». Кн. III. Изд. «Наука». М., 1981.С.53

разговор королевы с сыном (подобный эпизод присутствует и в «Саге о Гамлете» Саксона Грамматика). Шекспировский Гамлет читает следующую эпитафию над телом Полония:

*Ты, жалкий, суетливый шут, прощай!
Я метил в высшего, прими свой жребий;
Вот как опасно быть не в меру шустрым.*

Каким контрастом с этой характеристикой звучат слова Гамлета, произнесенные над черепом шута Йорика, которого он так любил в детстве, а воспоминания о нем сохранил на всю жизнь! В дальнейшем Образ шута, ставшего почти равновеликим заглавному герою, Шекспир даст в трагедии «Король Лир» (1605). В Страдфорде, возводя в XIX в. памятник Шекспиру, за который так ратовал Гюго в своем трактате «Вильям Шекспир», британцы воздвигли также скульптуры, изображающие героев его произведений, и среди них – памятник Шуту, который и сейчас поражает весельем и жизнелюбием почитателей Шекспира.

Гамлет не может взять в толк, что в Клавдии привлекло его мать: «... те, кто строил ему рожки, пока жив был мой отец, платят по 20, 40, 50 и по 100 дукатов за его портрет в миниатюре. В этом есть нечто сверхъестественное, если бы только философия могла доискаться». А.Аникст считает имя Клавди унаследованным от европейской новеллистики. Нам представляется, что, возможно, Шекспир использовал имя римского императора Клавдия, мужа Мессалины, чье имя стало символом распутства и в этом значении дошло до нашего времени. Косвенным подтверждением этого могут служить слова, которые вложил Шекспир в уста короля во время беседы с Лаэртом, обдумывая с ним убийство Гамлета:

*... так связан с нею жизнью и душой,
Что как звезда в своем лишь ходит круге,
Я с ней во всем.*

В финале трагедии Гамлет убивает короля на глазах у тех, кто явился свидетелем последнего, хладнокровно обдуманного преступления Клавдия. Король-искуситель направил Лаэрта на преступный путь, и только перед смертью тот осознал свою вину:

*Простим друг другу, благородный Гамлет,
Да будешь ты в моей безвинен смерти
И моего отца, как я в твоей!*

Гамлет перед смертью предрекает воцарение на трон принца Фортинбраса, человека чести: «*Мой голос умирающий – ему...*». Когда-то Клавдий отравил его отца, чтобы тот не назначил себе законного преемника. Фортинбрас, благодаря мудрости дяди, короля Норвегии, не стал мстить за своего отца, убитого королем Гамлетом в рыцарском поединке. Два представителя нового поколения, Лаэрт и Фортинбрас, воздали должное Гамлету, обреченного стать последней жертвой хитроумного злодея. По словам Фортинбраса:

*Будь призван он, пример бы он явил
Высокоцарственный...*

В книге «Шекспир и Монтень» В.П.Комарова отмечает: «*Для жизненной позиции Монтеня существенным является признание, что человек, особенно человек выдающегося ума, рождается для деятельности и поисков истины. Такая же мысль определяет позицию шекспировского Гамлета*».⁴⁸

Трагическая интонация в характеристике шута встречается и в XIX веке. Так, в философском романе Бальзака «Шагреновая кожа», во время оргии в особняке Тайфера звучит реплика: «Человек – шут, танцующий над пропастью!»⁴⁹У Бодлера появляется образ продажной музы, которой, как шуту, приходится быть двуликой:

*Иль акробаткой быть и, обнажась при всех,
Из слез невидимых вымучивая смех,
Служить забавою журнальным воротилам.*

«Продажная

муза».

А в «Пляске смерти» Бодлер пишет:

⁴⁸ Комарова В.П. Шекспир и Монтень. Л., 1983. С. 107

⁴⁹ Бальзак О. Де, «Шагреновая кожа». Собр. соч. в 15т. Т. 13. Госиздат. М. 1955. С.51

*Пришла ли ты смутить наш развеселый праздник
Гримасой ужаса под маскою шута*

Великая трагедия «Гамлет» и сегодня не теряет своей актуальности благодаря не только исключительным художественным достоинствам, но и глубокому проникновению в проблемы легитимности власти и государственного правления, отражающихся на судьбах народа и страны.

Նինա Հայրապետյան

ԱՐՔԱՅԱԶՆ ՀԱՍԼԵՏ՝ ՓԻԼԻՍՈՓԱ ԵՎ ԾԱՂԸԱՑՈՒՒ

Շեքսպիրը ծաղրածուի աննշան կերպարին հաղորդեց վեհ, ողբերգական հնչերանգ: Եթե միջնադարյան դրամայում ծաղրածուն մարմնավորում էր արատը կամ կրոմ դատարկ զվարճության գործառնությունը, ապա «Համլետ» ողբերգության մեջ նա սերտորեն կապված է գլխավոր հերոսի կերպարի փիլիսոփայական հայացքների համակարգի և նրա գործողությունների հետ, որոնք ուղղված են չարիքի ոչնչացմանն ու արդարության վերականգնմանը:

Nina Hayrapetyan

PRINCE HAMLET, PHILOSOPHER AND CLOWN

Shakespeare conveys a noble, tragic overtone to the minor image of the clown. If in Medieval drama the clown embodies evil and has the function of mere entertainment, in "Hamlet" this image is closely related to the system of philosophical views and actions of the protagonist, aimed to destroy evil and restore justice.

**ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԹԱՏՐԱՐՎԵՍՏԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ
ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՎՐԱ**

18-րդ դարավերջի, 19-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակների ֆրանսիական թատերգությունը քննադատների և թատերագետների կողմից հիմնավոր ուսումնասիրված չլինելու պատճառով այն թյուր տպավորությունն է ստեղծվում, որ Բոմարշեից հետո, ընդհուպ Դյումայի, Հյուգոյի, Մյուսեի, Վինյիի հանդես գալը, Ֆրանսիայում, թատերական ասպարեզում, ուշադրության արժանի իրադարձություններ տեղի չեն ունեցել: Իրականում ռոմանտիկական ողբերգությանը նախորդող ժամանակաշրջանը հազեցած է գեղագիտական սկզբունքների, ուղղությունների, դպրոցների և փոխազդեցությունների բուռն պայքարով, որոնք ապահովում են ֆրանսիական թատերգության պատմական և գեղագիտական շարունակականությունը:

Մինչև ֆրանսիական ռոմանտիկական ողբերգության վերջնական կայացումը ժանրի ձևավորմանը էապես նպաստել են 18-19-րդ դարերի թատերական ժանրերը՝ բուրժուական դրաման, մելոդրաման, պատմական տեսարանները, նեոկլասիցիստական ողբերգությունը, ինչպես նաև այլազգի հեղինակների երկերը: Առանձնացնենք և անդրադառնանք շեքսպիրյան թատրարվեստի ազդեցությանը:

Եթե հետևելու լինենք, մասնավորապես, մելոդրամայի ժանրի զարգացմանը, հակված պիտի լինենք երկու միտում առանձնացնել՝ առաջինը մելոդրամայի «ռոմանտիկականացումն է»՝ այսինքն ռոմանտիկական ողբերգության սաղմնավորումը, երկրորդը՝ «շեքսպիրականացումը», որն առնչվում է 18-րդ դարավերջի և 19-րդ դարասկզբի ֆրանսիական թատերգության վրա Շեքսպիրի ունեցած ազդեցությանը: Շեքսպիրյան թատերախաղերը հարմարեցվում էին ֆրանսիական ճաշակին՝ պահպանելով հանդերձ կլասիցիստական ողբերգության ընդհանուր կառուցվածքը: 1780-ական թվականներին մեծ հաջողություն ունեցան հատկապես Լուի Սեբաստիեն Մերսիեի

«Վերոնայի դամբարանները» և «Օերունին ու իր երեք դուստրերը» թատերգությունները: Ուշագրավ է, որ առաջին թատերախաղում Ռոմեոն և Ջուլիետը չեն մեռնում, ծնողները մեղանչում և հաշտվում են, երկրորդում՝ դուստրերը ընդունում են իրենց սխալը, և Լիրը ներում է նրանց:

Շեքսպիրյան պյուժեների «մելոդրամականացումը» այնքան տարածված էր այս ժամանակաշրջանում, որ 1769 թվականից շեքսպիրագետ-թատերագիր Ժան-Ֆրանսուա Դյուսին սկսում է զբաղվել անգլիացի հեղինակի ողբերգությունների վերափոխումով: Դրանցից առաջինը՝ հենց 1769 թվականին գրված «Համլետն» է, որին հաջորդեցին «Ռոմեո և Ջուլիետը»՝ 1772-ին, «Լիր արքան»՝ 1783-ին, «Մակբեթը»՝ 1784-ին., «Օթելլոն»՝ 1793-ին: Դյուսին շեքսպիրյան պյուժեները վերաշարադրել է ալեքսանդրյան տողով, պահպանել եռամիասնության օրենքը: Ֆրանսիացի շեքսպիրագետը, սակայն, իր թատերգություններից դուրս է մղում անգլիացի հեղինակի երկերի անիրական տարրերը՝ Համլետին չի այցելում հոր ուրվականը, Մակբեթին՝ վիուկները: «Օթելլոյում» Դյուսին հասնում է ծայրահեղության՝ մավրը Դեզդեմոնայի ամուսինը չէ, Դեզդեմոնան Էդելմոնա է դառնում և կորցնում է ոչ թե թաշկինակը, այլ ազնվականի ժապավենը: Վերջում Օթելլոն և Էդելմոնան հաշտվում են, վոնդում են Յագոյին, երդվում են միմյանց սիրել հավերժական սիրով: Նման «շտկումների» շնորհիվ «Կոմեդի Ֆրանսեզը» կարողացավ առաջին անգամ Շեքսպիր բեմադրել: Այս վերափոխումների մասին ֆրանսիացի գրաքննադատ Լևրոն նշել է. *«Մենք այժմ խիստ բացասական կվերաբերվեինք Շեքսպիրի երկերի այսպիսի խղճուկ խախտումներին, ընդունելով հանդերձ, որ 18-րդ դարավերջի համար դրանք նորարարական ձգտումների արտահայտություններ էին: Ֆրանսիացի այն հեղինակները, ովքեր թատերգության բարեփոխման կողմնակիցներ էին, կառչում էին Շեքսպիրի համբավից, փորձում սպացուցել, որ դրամատիկական արվեստում նոր ձևերի կարիք է զգացվում»:*⁵⁰

Այնուամենայնիվ մելոդրաման չկարողացավ մուտք գործել գրական բարձրաճաշակ միջավայր, բացել ընտրախավի թատրոնների դռները՝ հեղինակների տաղանդի

⁵⁰ Éaādî Ē. Ādāi à è òdāāāēyē āî Ōdāi òèè. 1919. C. 52.

սահմանափակության, կոնֆլիկտի մակերեսայնության և ողբերգականության բացակայության պատճառով:

Նեոկլասիցիստական ողբերգության ներկայացուցիչ Լեմերսիեն իր հարգանքի տուրքն է մատուցում Շեքսպիրին՝ գրելով «Ռիչարդ 3-րդ» դրաման, որտեղ համարձակվում է միաձուլել կատակերգականն ու ողբերգականը: 1809 թ.-ին նա հեղինակեց մի այլ՝ «Շեքսպիրյան կատակերգություն, Քրիստափոր Կոլումբոսը» դրաման, որի բեմականացումը ձախողվեց, իսկ Լեմերսիեն վերջնականապես վերադարձավ դասական թատրոնի ավանդույթներին:

Նեոկլասիցիստական ողբերգության մյուս հեղինակը՝ Կազիմիր Դելավինյը 1832 թվականին *Comédie Française*-ում ներկայացնում է շեքսպիրյան ավանդույթներով գրված՝ «Լուի 11-րդը» և «Էդուարդի երեխաները» դրամաները:

Ինչ վերաբերում է 18-րդ դարավերջի «պատմական տեսարաններ» դրամատիկական ժանրին, ապա հարկ է նշել, որ դրա հեղինակները նույնպես ազդվել են շեքսպիրյան թատրարվեստից, մասնավորապես՝ քրոնիկներից: «Պատմական տեսարանների» հիմնական միտումը պատմական իրադարձությունները հեղինակային մեկնաբանությամբ մատուցելն էր: Ժանրի հեղինակ և տեսաբան Լուի Վիտեն իր «Բարիկադներ» թատերախաղի նախաբանում գրում է. «*Սա ընթերցանության համար չէ, այստեղ պատմական փաստերը մատուցված են դրամայի ձևով՝ առանց դրամատիկական երկ ստեղծելու հավակնության*»:⁵¹

Ինչ կարող էր տալ շեքսպիրյան թատրարվեստը մինչռոմանտիկական դրամատիկական ժանրերին և ձևավորվող ռոմանտիկական ողբերգությանը: Նախ պատմականություն՝ Ֆրանսիան միշտ զգայուն է եղել պատմության նկատմամբ. եթե կլասիցիստներին հուզում էր միայն վաղ անցյալը՝ անտիկ դարաշրջանը, ապա մելոդրամայից սկսած մինչ ռոմանտիկական ողբերգություն ձգվող փուլում թատերագիրներն անդրադարձան թե՛ ազգային պատմությանը և թե՛ հարևան երկրների պատմական հետաքրքրաշարժ իրադարձություններին, դրանք դրամատիկական

⁵¹ Vitet L. Préface à l'édition de 1862 de *Barricades*. P. 1862.

նյութի վերածեցին: Հաջորդը տեղի և գործողության ազատությունն է: Արիստոտելի «Պոետիկայից», Հորացիուսի «Քերթողական արվեստից» մինչև Ռասինի «Քերթողական արվեստը» ֆրանսիացի թատերագրի գերագույն հավատամքը եղել է դրամատիկական եռամիասնության օրենքի պահպանումը, թեև այսօր արդեն հստակ չէ, թե 17-րդ դարում, ընդհուպ ռոմանտիկական ողբերգության ծաղկման ժամանակաշրջանում, ինչպես են հասկացել և մեկնաբանել արիստոտելյան սկզբունքների պահանջը: Հավելենք ողբերգականի ու կատակերգականի միախառնումը, որի փառահեղ վարպետն էր Շեքսպիրը և որն անթույլատրելի էր ֆրանսիական բեմում:

Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ֆ. Բրյունետիերը՝ «*Գոյություն ունեն գաղափարական հոսանքներ, որոնցից անհնար է խուսափել այն պարզ պատճառով, որ մենք չենք զգում, թե երբ են մեզ համակում: Ճիշտ այդպես գոյություն ունեն ազդեցություններ, որոնք օդ են դառնում, որը մենք շնչում ենք առանց գիտակցելու: Կան երկեր, որոնք մի ամբողջ սերունդ կամ դարաշրջան կարող են ձևավորել*»:⁵²

18-րդ դարում Ֆրանսիան հայտնագործեց և պաշտամունք դարձրեց Գյոթեին, Ռիչարդսոնին, Շեքսպիրին: Վերջինիս, ինչպես նաև Շիլլերի, իսպանական «ոսկեդարյան» թատերգուների դրամաների թարգմանությունները, որոնք պահպանում էին բնագրային յուրահատկությունները, անհամեմատ մեծ գեղագիտական ներգործություն էին ունենում, քան այդ նույն դրամաների բեմադրությունները, որոնք հանուն կլասիցիստական թատրոնի պայմանականության, աղավաղում էին հեղինակների գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպ համակարգը:

Ֆրանսիական 18-րդ դարի թատրոնի վրա անգլիական ազդեցությունը ավելի խորն է, երկարատև: Քննադատ Էթիեն-Ժան Դելեկլյուզը, անդրադառնալով այդ տարիներին, գրում է, որ իր նշանավոր «Երեկոները» կազմակերպում էր անգլիական գրականության ընթերցանության համար: «Երեկոներին» հաճախում էին Ստենդալը, Մերիմեն, Վիտեն, գեղարվեստական

⁵² Brunetiere F. ,Les époques du Théâtre français de 1636-1850. P.1901. P.249-250.

նորարարության այլ կողմնակիցներ: Շեքսպիրի երկերը, որոնք հաճախ էին ընթերցվում, ներկաներին ավելի էին հուզում, քան ռոմանտիկների կուռքի՝ Բայրոնի ստեղծագործությունները: Նշենք, սակայն, որ Ֆրանսիայում վերաբերմունքը Շեքսպիրի և նրա ստեղծագործությունների նկատմամբ միանշանակ չէր: Եթե 18-րդ դարասկզբին Շեքսպիրը այնքան էլ չէր հետաքրքրում ֆրանսիացիներին հիշենք Վոլտերի վերապահությունները «Փիլիսոփայական նամակներում» (1734), ապա 18-րդ դարավերջին և 19-րդ դարասկզբին շեքսպիրյան թատերգությունները ողողում են ֆրանսիական բեմերը: 1821թ.-ին Գիզոն վերանայում է շեքսպիրյան նախկին թարգմանությունները, հրատարակում «Շեքսպիրի կյանքը» խոհագրությունը, որն ի մի էր բերում, ամփոփում շեքսպիրյան՝ մինչ այդ հրապարակված ուսումնասիրությունները: Հանճարեղ անգլիացին այս խոհագրությունում ներկայանում է որպես ժողովրդական կարկառուն թատրոնի հեղինակ: Հիացմունքին, սակայն, զուգորդում է քաղաքական բնույթի ընդվզումը....

Ընդամենը մեկ տարի անց՝ 1822 թ.-ին, Փարիզում բուռն աղմուկ է բռնկվում, երբ անգլիական մի թատերախումբ փորձում է *Porte Saint-Martin* թատրոնում անգլերենով ներկայացնել «Օթելլոն» և մի քանի այլ շեքսպիրյան թատերգություններ: Հետնապոլեոնյան դարաշրջանի ֆրանսիացիների գրական ազգայնամոլությունն ու քաղաքական ուղղվածությունը միանում են իրար, հուլիսի 31-ի և օգոստոսի 1-ի ներկայացումները ձախողման են մատնվում: Հաջորդ մի քանի անհաջող փորձերից հետո, որոնք սուլոցների են արժանանում, թատրոնը չեղյալ է հայտարարում մնացած ներկայացումները: Այս անբարեհաճ ընդունելությունը Ստենդալը քննադատում է իր «Ռասին և Շեքսպիր» տրակտատում. «*Մոլորված երիտասարդությանը թվաց, թե Շեքսպիրին սուլելով ցուցադրեց իր հայրենասիրությունն ու ազգային պատվախնդրությունը*»:⁵³

Գրական միտումնավորությունը բարեփոխվում է միայն հինգ տարի անց՝ 1828թ.-ին, երբ անգլիական երկրորդ թատերախումբը հանդես է գալիս «Օդեոնում», որտեղ անգլիական բեմի երկու վարպետները՝ Չարլզ Կեմբլը և Արիետ Մմիթսոնը արժանանում են

⁵³ Stendhal. Racine et Shakespeare. P. 1970. P. 456.

հիացական ընդունելության, իսկ վերջին ներկայացումը հաղթահանդեսի է վերածվում: «Ահա թե որն է ողբերգությունը» մամուլում նշում է Շ.Նոդին:

Դյուման իր դրամատիկական ստեղծագործությունների ժողովածուի՝ «Ինչպես դարձա թատերագիր» խորագրով նախաբանում հիացմունքն ու հարգանքն է մատուցում անգլիացի դերասաններին, նրանց վերապահում իր՝ թատերգուի թաքնված ձիրքը բացահայտելու պատիվը. «Այն ժամանակ, երբ անգլիացի դերասանները եկան Փարիզ, ես դեռևս ոչ մի օտարերկրյա դրամա չէի կարդացել: Ինձ հայտնի էր միայն Դյումսիի «Համլետը»: Եվ ահա տեսնելու էի Շեքսպիրին: Պատկերացրեք ի ծնե կույր մեկին, ում հանկարծ վերադարձնում են տեսողությունը, ու նա հայտնագործում է աշխարհը, որի մասին ոչ մի գաղափար չի ունեցել»:⁵⁴

Եվ այսպես՝ Շեքսպիրը դառնում է կուռք, ում երկերը շտապում են յուրացնել Ֆրանսիայում: 1827 թ.-ին Հյուգոն իր «Կրոմվելի» նախաբանում փառաբանում է Շեքսպիրին, Վինյին՝ թարգմանում թատերգությունները, Մյուսեն՝ կրում անմիջական ազդեցությունը: 1834-1835 թթ.-ին «Թատերական լուրեր» հայտնի ամսագիրը մաս-մաս հրատարակում է շեքսպիրյան դրամաների սեղմագրերը:

Այնուամենայնիվ ֆրանսիացի բեմադրիչները չէին ներթափանցում Շեքսպիրի փիլիսոփայության խորքերը, հետաքրքրվում էին միայն լարված պատումով և անհատականացված կերպարներով, ողբերգությունները հարմարեցնում էին իրենց հանդիսատեսի ճաշակին:

Ռեստավրացիայի շրջանում, երբ ֆրանսիական բեմում ընդվզում էր սկսվել դասական ավանդույթների դեմ, բոլոր ռոմանտիկները, Ստենդալին և Հյուգոյին հետևելով, պնդում էին, որ իսկական թատերգությունը Շեքսպիրինն է: Նրանք համոզվել էին, որ Ֆրանսիայում ժամանակակից ողբերգություն ստեղծելու համար անհրաժեշտ է սովորել անգլիացի վարպետից, ում երկերը արդեն գրավել էին փարիզյան հասարակությանը:

⁵⁴ Dans : Delécluse. Journal. 16 septembre 1827. P. 456.

Ֆրանսիական ռոմանտիկական ողբերգությունը դարձավ յուրահատուկ գրական «Հուլիսի 14», քանի որ երբ բեմում բախվեցին հինն ու նորը, դասականն ու նորարարականը: Ֆրանսիական փառահեղ բեմերից պիտի վայր իջնեին կլասիցիստական ողբերգությունն ու կատակերգությունը՝ տեղները զիջելով նորաթուխ թատերագիրների, որոնք փորձում էին շեղվել դարեր շարունակ ֆրանսիացու ճաշակին հարմարեցված թատերկերից:

Եվ այսպես՝ հաղթանակում էր ռոմանտիկական դրաման, որի ճամփան այնքան էլ հարթ չէր: Դյուման, Հյուգոն, Մյուսեն, Վինյին իրենց դրամաների նախաբաններում, որոնք երբեմն վերածվում էին մանիֆեստի, ներկայացնում էին նոր ժանրի սկզբունքները: Ուշագրավ է, որ թատերական դաշտում, հիշատակված ու չհիշատակված գրեթե բոլոր հեղինակների համար օրինակ է դառնում Շեքսպիրը:

Ֆրանսիայում մանիֆեստների երթը սկսվում է 19-րդ դարում՝ 1821 թ.-ից, երբ Ֆրանսուա Գիզոն Շեքսպիրի երկերի 13 հատորանոց ժողովածուի 1-ին պրակում գրում է «Շեքսպիրի կյանքը» ծավալուն ուսումնասիրություն: Այս երկում Գիզոն թատերգուներին կոչ է անում հրաժարվել եռամիասնության օրենքից, գտնում է, որ գրականությունը պետք է փոխվի հասարակության հետ, այսինքն ժամանակակից հեղինակները ոչ թե Ռասինի կամ Շեքսպիրի, բոլորովին նոր ուղիով պիտի ընթանան:

1820-ական թվականներին, դրամայի տեսությունը ստեղծող ռոմանտիկները ժանրի սահմանման հարցը փոխարինեցին «Ռասին-Շեքսպիր» հայտնի երկրնտրանքով, որն առաջին անգամ հանդիպում է Ժ. դը Ստալի աշխատություններում, այնուհետև Հյուգոյի, Մյուսեի և մյուս ռոմանտիկների երկերում:

1823-1825 թթ. Ստենդալը գրում է «Ռասին և Շեքսպիր» տրակտատը: Ռեալիստական արձակի վարպետը թատերագիր չէր, բայց առաջիններից մեկը հանգեց նոր թատրոն ստեղծելու անհրաժեշտությանը:

Ո՞րն է հակադրության իմաստը: 17-րդ դարի կլասիցիզմի ներկայացուցիչ Ռասինի անունը դարձել էր նրանց դրոշը, ովքեր

պաշտպանում էին կլասիցիստական արվեստը, իսկ Շեքսպիրինը հայտվել էր ռոմանտիկների դրոշին: Ռասինը արվեստում հետևում էր օրենքների, մինչդեռ Շեքսպիրը առանց սահմանափակումների ազատ հանճար էր: Եթե մինչ այդ կլասիցիստական ողբերգություններում ներկայացվում էր հերոսների միայն մի՝ բնորոշ առանձնահատկությունը, ապա շեքսպիրյան կերպարները աչքի էին ընկնում բնավորությունների կենսունակությամբ ու բազմազանությամբ: Կլասիցիստ ողբերգուները ձգտում էին ողբերգության ժանրի անաղարտությանը, իսկ Շեքսպիրը գուգորդում էր ողբերգականն ու կատակերգականը, առօրեականն ու իդեալականը: Կլասիցիստ բանաստեղծների լեզուն 17-րդ դարի մաքրամաքուր արքունական լեզուն էր, մինչդեռ Շեքսպիրը շեշտում էր հերոսների ծագումը, ուստի նրանց արտահայտչաձևը կարող էր լինել բանաստեղծական կամ պարզունակ: Կլասիցիստական ողբերգություններում նվազագույնի էր հասցված բեմական շարժումը, շեքսպիրյան դրամաներում հերոսներն ավելի հաճախ գործում էին, քան խոսում կամ պատմում:

Ռոմանտիզմի ամենահայտնի մանիֆեստը իրավմամբ համարվում է Հյուգոյի՝ 1827 թ.-ին գրած «Կրոմվելի» նախաբանը: Նախաբանը դրամայի գեղագիտական ոչ մի հայեցակարգ չի առաջադրում, փոխարենը բուռն քննադատում է կլասիցիստական ողբերգության սկզբունքները: Հյուգոն չի ընդունում «դրամա» բառի ավանդական ըմբռնումը, յուրովի է բացատրում Շեքսպիրի «Կյանքը թատրոն է» արտահայտությունը: *«Իրոք, ի՞նչ է դրաման, եթե ոչ ամենօրյա հակասություն, հակամարտող կողմերի ամեն բույե վերսկսվող կռիվ՝ հակամարտող կողմեր, որոնք կյանքում անվերջ պայքարում են իրար դեմ, վիճաբանում մարդու մասին՝ նրա ծննդից մինչև մահը»:*⁵⁵

1829 թ. Դյուման իր «Հենրի 3-րդն ու իր արքունիքը» թատերկի (որն իրավմամբ հիմք դրեց նորի ռոմանտիկականի հաղթարշավին) նախաբանում բացառիկ հիացմունքն է արտահայտում Շեքսպիրի հանդեպ. *«Ես ընթերցեցի, ուղղակի կլանեցի արտասահմանյան հեղինակների դրամաները և հասկացա, որ թատերական աշխարհում ամեն ինչ սկզբնավորվում է Շեքսպիրից, ինչպես*

⁵⁵ Hugo V. Préface de Cromwel. P.1968. P. 68.

իրական աշխարհում՝ արևից, որ ոչ ոք չի կարող նրա հետ համեմատվել, որովհետև նույնքան դրամատիկական է, որքան Կոռնելյը, նույնքան կոմիկական, որքան Մոլիերը, նույնքան յուրօրինակ, որքան Կալդերոնը, այնպիսի մտածող, ինչպիսին Գյոթեն է, նույնքան բռնկուն, որքան Շիլլերը: Ես հասկացա, որ միայն Շեքսպիրի ստեղծագործությունները ներառնում են այնքան տիպեր, որքան մնացած բոլորինը՝ միասին վերցրած: Վերջապես ես հասկացա, որ նա մի մարդ էր, որը, բացառությամբ Աստծո, արարել էր բոլորից շատ...»:⁵⁶

Վինյին իր մղած թատերական պայքարում գրչակից ընկերների նման զինակից է դարձնում Շեքսպիրին: Շեքսպիրյան «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգության թարգմանությունը Վինյին կատարել է 1828թ.-ին, 1829 թ.-ին թարգմանել է «Օթելլոն»՝ «Վենետիկի մավրը» խորագրով: «Վենետիկի մավրի» նախաբանում, որը կրում է «Նամակ լորդ ***-ին՝ 1829 թ.-ի հոկտեմբերի 24-ին կայացած բեմամուտի և նոր դրամատիկական համակարգի մասին» ենթավերնագիրը, հեղինակը արծարծում է ռոմանտիկական դրամայի հիմնահարցը: Ըստ նրա՝ երկու դրամատիկական համակարգերից մեկը սպառել է իրեն, մյուսը նոր է ասպարեզ ելնում: Այս նոր ծնվող թատրոնի անհրաժեշտությունը հիմնավորելու համար նա վկայակոչում է Շեքսպիրին. «Ծերուկ Շեքսպիրին ըստ արժանվույն զինելու համար ես ստիպված եղա ֆրանսիական բանաստեղծների հին զինանոցից ժանգոտած զենքեր վերցնել»:⁵⁷ Նման մոտեցումը շեքսպիրյան թատերգության նկատմամբ պայմանավորված է նրանով, որ ինչպես Ստենդալը և Հյուգոն, Վինյին նույնպես մերժում է կյանքն ապրած կլասիցիստական թատրոնը. «Կրկնում եմ, մենք առաջ ենք գնում, անկախ այն բանից, որ Շեքսպիրն արդեն հասել է ամենաբարձր՝ այնպիսի աստիճանի, որին հազիվ թե երբևէ հնարավոր կլինի

⁵⁶ Dumas A.Oeuvres. 1838, t. 2, p. 13.

⁵⁷ Vigny A.de, Lettre à Lord *** , in Oeuvres complètes. P. 1986, t. 1, p.398.

մոտեցնել արդի դրաման: Հարկ եմ համարում ավելացնել՝ հասել է իր ժամանակին գուզընթաց»⁵⁸

Կլասիցիզմի դեմ մղվող պայքարում ֆրանսիացի ռոմանտիկների համախոհները այն երկրների թատերագիրներն էին, որտեղ կլասիցիզմ գոյություն չէր ունեցել, այսինքն այդ հեղինակները չէին կաշկանդվել ժանրի սահմանափակումներով:

Ани Джаникян

ВЛИЯНИЕ ШЕКСПИРОВСКОГО ТЕАТРА НА ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

В статье прослеживается сложный путь развития французской романтической драмы, на формирование которой оказали влияние как распространенные на рубеже XVIII-XIX веков во Франции драматические жанры, так и традиции немецкой, испанской и, особенно, английской драматургии. Рассматривается восприятие и переосмысление французскими авторами шекспировского театра как в теоретических трудах, так и в художественном творчестве драматургов-романтиков.

Ani Djanikyan

INFLUENCE OF SHAKESPEARE'S THEATRE ON THE FORMATION OF FRENCH ROMANTIC TRAGEDY

The article traces the complex path of development of the French romantic drama, the formation of which was influenced by dramatic genres popular in France at the turn of XVIII-XIX centuries, as well as traditions of German, Spanish, and especially English drama. Perception and reinterpretation of Shakespeare's theatre both in theoretical works of French authors and in art has undoubtedly contributed to the development and formation of romantic drama.

⁵⁸ *Âeı üè Ä. äá Ĭ eñüî î eï ðäó*** //Ëèðáðäöðí úá ì áí eöáñöü çäı äáı î ááðı î áeñèèö ðı ì áí òèeı á. Ĭ . 1980. С. 429*

**ՎԵՐԱՊԱՏՄՎՈՂ ՏԵՔՍՏԻ ՊՈՆՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ
ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԵՐԿԵՐԻ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՎԵՐԱՊԱՏՈՒՄՆԵՐԸ**

Գրական մեծ երկերը պարբերաբար ենթարկվում են տարաբնույթ փոխակերպումների՝ հիմք ծառայելով երաժշտական ստեղծագործությունների, պատկերային մեկնությունների, օրինակ՝ կինոպատումների համար: Գրական երկի փոխակերպման դրսևորումներից է վերջինիս տեքստային «վերանայումը»՝ վերաշարադրանքը:

Այս երևույթը մեկնաբանելու համար գործածվում են տարբեր եզրեր՝ համառոտում (*abridgment*), հարմարեցում (*adaptation*), վերապատում (*retelling*), սեղմավեպ, որոնցից յուրաքանչյուրը կարևորում է վերաշարադրման գործընթացի առանձին կողմը:

Գրական սեղմ վերապատումները ընթերցող հասարակության և գրաքննադատության կողմից բևեռայնորեն տարբեր գնահատականների են արժանանում: Պատճառներից գլխավորը կանխակալ, երբեմն թյուր կարծիքն է երևույթի մասին և անիրագրելությունը:

Գեղարվեստական երկի սեղմ վերապատումի նպատակը ոչ թե բնագրի որակական թուլացումն է, «ամլացումը», այլ վերջինիս ընկալումն ու յուրացումը՝ տարիքային կամ մշակութային որևէ խմբի ընթերցողական հմտություններին համապատասխան նոր տեքստ ստեղծելու ճանապարհով:

Մտահոգության առարկա պետք է դառնա ոչ թե երկի վերաշարադրանք կամ սեղմատեքստ երևույթն ընդհանրապես, այլ վերաշարադրանքի որակը և հրատարակչական մատուցումը: Դասական գրականության համառոտումը պետք է իրականացվի ոչ միայն պարզապես գրագետ, այլև գրական ձիրքով օժտված անձանց կողմից: Ի դեպ, նման գրական գործունեությունից չեն խորշել Ա. Դյուման, Ժ. Սանդր, Լ. Տոլստոյը, Վ. Ժուկովսկին, Շ. Պարոնյանը, Ա. Խնկոյանը և այլք:

Վճռական դեր է խաղում նման տեքստերի ձևավորման և հրատարակման էթիկետը՝ վարվելակարգը, որի մասնակի խախտումը հանգեցրեց հայ դասականների սեղմավեպերի շուրջն

առաջացած իրարամերժ «կրքերի»: Սեղմավեպերի հեղինակներ էին ներկայացված բնագրերի հեղինակները՝ Մուրացանը, Շիրվանզադեն, Բաֆֆին. հանգամանք, որը բավարար պատճառ դարձավ պնդելու, թե ռոմանսարվում են վերջիններիս հեղինակային իրավունքները, կամ աղճատվում են նրանց տեքստերը:

Ճիշտ ձևավորված վերապատումը չի հավակնում կրելու բնագրի հեղինակի անունը, և բնագրի հեղինակը չի կարող համարվել սեղմավեպի հեղինակ: Սեղմ տարբերակը պետք է հանդես գա «ըստ այսինչ հեղինակի» «անցաթղթով», որը մի կողմից՝ ցույց կտա տեքստի ծագումը, մյուս կողմից՝ կկանխի հեղինակային ստեղծագործության աղճատման հնարավոր մեղադրանքները:

Այսպես՝ 2014 թ. Լուիս Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» և Կառլո Կոլլոդիի «Պինոկիոյի արկածները» վիպակների մանկական վերապատումները հրատարակվել են «ըստ Լուիս Քերոլի համանուն վիպակի» և «ըստ Կառլո Կոլլոդիի համանուն վիպակի» վերտառությամբ⁵⁹: Առավել զգուշավոր են վարվել նույն տեքստերի անգլալեզու տարբերակների հրատարակիչները՝ գերադասելով վերապատումները ներկայացնել որպես նշված հեղինակների «գլուխգործոցներից ներշնչված» պատմություններ՝ «*Inspired by the masterpiece of Lewis Carroll, inspired by the masterpiece of Carlo Collodi*»⁶⁰.

Առանձին դեպքերում հեղինակի անունը քողարկվում է գրաֆիկական միջոցներով՝ տպվում փոքր տառատեսակով կամ տեղավորվում շապիկի տարածքի առավել աննկատ հատվածում՝ ակնարկելով սեղմ տեքստի և բնագրային հեղինակի միջնորդավորված առնչությունը:

⁵⁹ Պինոկիո, ըստ Կառլո Կոլլոդիի համանուն վիպակի, Երևան, Զանգակ, 2014:

Ալիսը հրաշքների աշխարհում, ըստ Լուիս Քերոլի համանուն վիպակի, 2014:

⁶⁰ *Pinocchio*. Inspired by the Masterpiece of Carlo Collodi, White Star Publishers, 2014.

Alice in Wonderland. Inspired by the Materpiece of Lewis Carroll, White Star Publishers, 2014.

ՎԵՐԱՊԱՏՈՒՄԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՏԵՔՍ

Ինչպիսին էլ լինեն հեղինակային երկը վերաշարադրելու նպատակները, վերապատումը մնում է տեքստի յուրահատուկ տեսակ: Այն բնութագրվում է մի շարք տարբերակիչ առանձնահատկություններով՝ պայմանավորված բնագրի հետ ունեցած առնչությամբ և նրանից հեռացվածության աստիճանով: Այսպիսով՝ վերապատումը համառոտ տեքստ է, որ ունի պլուժետային սրընթաց զարգացում. դեպքերն ու իրադարձությունները նկարագրվում են առանց մանրամասների մեջ խորանալու: Բնական է, որ վերաշարադրման ենթակա են հստակ պլուժետային գիծ ունեցող երկերը, քանի որ համառոտված տեքստը վերացարկվում է հեղինակի անհատական ոճից՝ կարևորելով ստեղծագործության թեմատիկ կորիզը՝ բուն պատմությունը, իրադարձությունների հաջորդականությունը:

Կերպարային մակարդակում վերապատումն առանձնանում է գործող անձանց սահմանափակ ընտրությամբ: Կերպարների անձնակագրը քանակապես կարող է զիջել բնագրին:

Կախված պարզեցման աստիճանից՝ բնագիրը որոշակի իմաստային կորուստ է կրում (ասվածն ակնհայտ է հատկապես բնագրին իրազեկ ընթերցողի համար), որ կարող է արտահայտվել տեքստի որոշ հատվածների իմաստային անորոշության, իմաստի փոփոխության տեսքով: Առանձին դեպքերում կարող են գոյանալ իմաստային նրբերանգներ, որոնք սկզբնաղբյուր տեքստում բացակայում են:

Ոճական մակարդակում նկատելիորեն թուլանում է հեղինակի գործոնը, չեզոքանում՝ բնագրի հեղինակի անհատական ոճը: Թեև վերապատումը կարող է հնարավորինս պահպանել մայր տեքստի հեղինակային ոճը կամ ձեռք բերել նոր հեղինակային ձեռագիր, այնուհանդերձ, հեղինակն այստեղ նույնքան կարևորված անձ չէ, որքան բնագրի դեպքում, ավելի շուտ՝ պատմող է՝ ասացող, քան հեղինակ: Այս առումով բնագրի վերապատումը որոշ ընդհանրություն ունի բանահյուսական տեքստի հետ: Եթե վերջինս անհեղինակ տեքստ է, ապա վերապատումը *գրեթե* անհեղինակ շարադրանք է:

Վերապատմվող տեքստի պոետիկան ամբողջությամբ ենթարկված է ընթերցողի հնարավորություններին և կարիքներին:

ԳՐԱԿԱՆ ՎԵՐԱՊԱՏՈՒՄԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

Առաջին տեղում ուսումնական վերապատումներն են, որոնք ունեն գործառությանի հստակ կիրառություն. ծառայում են գլխավորապես որպես ուսումնական նյութ՝ որևէ հեղինակի ստեղծագործությունները հասանելի դարձնելով այն ընթերցողների համար, որոնց լեզվական իմացությունը թույլ չի տալիս երկր քննադրով կարդալ: Օտար լեզուների, մասնավորապես անգլերենի ուսուցման փորձը ցույց է տալիս՝ ուսուցման ամենագործուն արդյունավետ մեթոդներից մեկն այդ լեզվով գրական աղբյուրների հետ աշխատելն է: Ակնհայտորեն որոշիչ դեր է խաղում գեղարվեստական նյութի զգայական առավելությունը թեստերի կամ վարժությունների նկատմամբ:

Անգլոֆոն մշակույթներում տասնամյակների ընթացքում կատարելապես ձևավորվել է գրական տեքստերի ադապտացիայի ճկուն համակարգ, որն աստիճանավորված է ըստ լեզվի տիրապետման՝ բառապաշարային, քերականական և այլ հմտությունների: Տարբեր հրատարակչություններ ունեն աստիճանավորման իրենց համակարգերը, որոնք հիմնական գծերով նույնանում են: Վերապատումներին սովորաբար կցվում են համաբարբառներ, թեմատիկ, բառագիտական վարժություններ, մշակութաբանական տեղեկություններ, հեղինակի սեղմ կենսագրական:

Գրական վերապատումի երկրորդ տեսակի՝ մանկական վերապատումների համար որոշիչ է ընթերցող անձի տարիքային առանձնահատկությունները: Վերաշարադրվում են հասուն ընթերցող ենթադրող գրական երկերը՝ հարմարեցվելով մանուկ ընթերցողի հնարավորություններին և ճաշակին: Առանձին թեմաների ընդգրկման և կերպարների ընտրության շնորհիվ գրական որոշ երկեր, որ նախատեսված չէին մանուկ ընթերցողի

համար, դառնում են մանկական ընթերցանության նյութ: Ասվածը հատկապես բնորոշ է թարգմանական վերապատումներին⁶¹:

Այսպես՝ ֆրանսուա Ռարլէի գաստրոնոմիական պատկերներով հագեցած «Գարգանտյուայի ու Պանտագրյուելի կյանքը» (*La vie de Gargantua et de Pantagruel*) վեպի սեղմ տարբերակները, մասնավորապես Ն. Ջարլոնցկու մշակումը և Ջարլոնցկու տեքստի՝ Ե. Թադիանոյանի թարգմանությունը, վաղուց արդեն ռուս և հայ մանկապատանեկան թարգմանական գրականության մաս են կազմում⁶²:

Հաճախակի աղապտացիաների ենթարկվող երկերի թվում է Չարլզ Դիքենսի «Օլիվեր Թվիստի արկածները»: Դեռ 1894 թ.՝ Ալեքսանդրապոլում (Գևորգ Սանոյանցի տպարան) բնագրի հրատարակումից (1838 թ.) ավելի քան հինգ տասնամյակ անց, լույս է տեսնում «Օլիվեր Թվիստ» վեպի հայերեն թարգմանական վերապատումը (աղբյուր տեքստ է ծառայել Լ. Շելգունովայի ռուսերեն սեղմավեպը)⁶³: Թարգմանությունն արժեքավոր է իր վաղեմությամբ, քանի որ Դիքենսի վեպի մեզ հայտնի ամենավաղ հայերեն թարգմանական մեկնությունն է և հրատարակվել է ավելի վաղ, քան Փ. Վարդանյանի (Թիֆլիս, Կովկասի հայոց հրատ. ընկ., 1912), Ա. Բազարյանի (Հայպետհրատ, 1958) և ռուսերենից Հ. Հարությունյանի թարգմանությունները («Արևիկ», 1988): Երկրորդ՝ այն մանուկներին հասցեագրված հայ թարգմանական գրականության ամենավաղ նմուշներից է: Թարգմանչի խորհրդավոր անձը՝ Ս., մնում է չբացահայտված...

Վերը նշվածի մասնավոր դրսևորումն է, երբ պատանի ընթերցող ենթադրող գրական երկերը ենթարկվում են համառոտման և հարմարեցվում վաղ մանկական տարիքի: Նույն «Օլիվեր Թվիստը» աղապտացված է տարրական ընթերցողական

⁶¹ Աղապտացված տեքստի թարգմանիչը բնագրի թարգմանչից անհամեմատ ավելի ազատ է, քանի որ այլևս չի ենթարկվում բնագրի հեղինակավոր «բռնությանը»:

⁶² Рабле, Ф. Гаргантюа и Пантагрюель. Детская литература, 1939. Ռարլե, Ֆ., արգանտյուան և պանտագրյուելը, Հայաստան, 1972:

⁶³ Դիկկենս, Չ., *Օլիվեր Տվիստ*, Ալեքսանդրապոլ, 1894.

հմտություններ ունեցող երեխաների համար⁶⁴: Ընդամենը մի քանի էջից բաղկացած սեղմավեպը միայն հեռավոր առնչություն ունի դիքենսյան բնագրի հետ, սակայն ժուլիետ Սոմոնդին և Դանիել Վոլպարիին հաջողվել է շնորհալի ու ինքնատիպ շարադրանքի ու գողտրիկ նկարազարդումների շնորհիվ գրավել փոքրիկ ընթերցողների սրտերը:

2014 թ., լույս է տեսնում նաև հայերեն տարբերակը՝ նույն ձևավորմամբ և նկարազարդումներով (թարգմ.՝ Ա. Ջ.-ի)⁶⁵:

Այսպիսով՝ գրական երկի մանկական վերապատումը կարող է հանդես գալ որպես մանկական գրականության զարգացման ուրույն ճանապարհ՝ պատմական, սոցիալ-տնտեսական անցանկալի հանգամանքների, ուղղագրական բարեփոխումների հետևանքով կրած նկատելի կորուստը մասնակիորեն լրացնելով «հասուն» կամ թարգմանական գրականության առանձին նմուշների համապատասխան վերստեղծման հաշվին:

Ավելացնենք, որ գրական վերապատումները մանկագրության մեջ ավելի շուտ օրինաչափություն են, քան բացառություն: Շարլ Պերրոյի՝ վերջին քսան տարիներին լույս տեսած բոլոր հայալեզու հրատարակությունները վերապատումներ են: Վերապատումներ են հեքիաթների բազմաթիվ մանկական ժողովածուներ:

ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՎԵՐԱՊԱՏՈՒՄՆԵՐ

Թե՛ ուսումնական, թե՛ գրական նպատակներով արված վերապատումների շարքում Ու. Շեքսպիրի երկերը գրավում են առաջին տեղերից մեկը, իսկ հեղինակի գրական ժառանգությունն ուրույն դեր է խաղացել անգլիական մանկագրության ձևավորման ու զարգացման մեջ:

Այս բնագավառում ամենալուրջ տեսական ներդրումը պետք է համարել Վելմա Բուրժուա Ռիչմոնդի՝ «Շեքսպիրն իբրև մանկական գրականություն. Էդուարդյան պատկերային և

⁶⁴ Seaumande, Juliette. *Oliver Twist. Auzou, 2014.*

⁶⁵ Սոմանդ, ժուլիետ, *Օլիվեր Թվիստ*, Երևան, Զանգակ, 2014.

տեքստային վերապատումներ»⁶⁶ աշխատությունը, որտեղ հեղինակը մանրամասնորեն անդրադառնում է Շեքսպիրի մանկական վերապատումներին՝ վերջիններս մեկնելով էդուարդյան և դրան նախորդող վիկտորյան Անգլիայի պատմական ու մշակութային համատեքստում:

Ստորև բերենք Ու. Շեքսպիրի ամենահայտնի մանկական մշակումների սեղմ ցանկը՝⁶⁷ մասամբ հիմնվելով «Մանկական գրականության օքսֆորդյան հանրագիտարանի» (*The Oxford Companion of Children's Literature*) տվյալների վրա⁶⁸: Գրականության պատմությանը հայտնի առաջին ծաղկաբաղ հատորակը, որից մանուկները կարող էին օգտվել, կոչվում էր «Գեղեցիկ պատկերներ Շեքսպիրից» (*The Beauties of Shakespeare, 1752*): Այն կազմել էր Ուիլյամ Դոդ անունով տարաբախտ մի հոգևորական, որին ֆինանսական կեղծարարության համար կախաղան են բարձրացրել: Առ այսօր Ու. Դոդի հատընտիրը շարունակում է մնալ շեքսպիրյան ուշագրավ հրատարակություններից: Գյոթեի առաջին ծանոթությունը Շեքսպիրի ստեղծագործության հետ եղել է հենց այս գրքի միջոցով:

Տասնութերորդ դարի երկրորդ կեսին՝ ենթադրաբար 1780 թ. հրատարակված մանկական խաղերգերի հայտնի ժողովածուներից մեկում՝ «Մագիկ մայրիկի երգարանում» (*Mother Goose's Melody*), հրատարակիչը, հավանաբար կոմերցիոն նկատառումներով, ընդգրկում է Շեքսպիրի տասնվեց չափածո տեքստ:

Շեքսպիրի մանկական ամենահեղինակավոր և մնայուն վերապատումը անգլիացի նշանավոր բանաստեղծ ու հրապարակախոս Չարլզ Լեմի և նրա քրոջ՝ Մերի Լեմի «Պատմություններ Շեքսպիրից» (*Tales from Shakespeare, 1807*) հատորն է (ռուսերեն թարգմանությամբ՝ «Шекспир в пересказе для

⁶⁶ **Richmond, V. B. Bourgeois. *Shakespeare as Children's Literature: Edwardian Retellings in***

***Words and Pictures*. McFarland, 2008.**

⁶⁷ Հոդվածը չճանրացնելու նպատակով Շեքսպիրի մանկական վերապատումները բերվում են միայն ներտեքստային հղմամբ:

⁶⁸ *The Oxford Companion of Children's Literature* (ed.-s H. Carpenter & M. Prichard). Oxford University press, 1995.

детей, 2013): Լոնդոնյան առաջին հրատարակությանը հետևում են տասնյակ վերատպություններ ու վերահրատարակություններ, որոնց տեքստերն ուղեկցվում են ժամանակի նշանավոր նկարիչների՝ հատուկ մանուկների համար արված նկարազարդումներով:

1818 թ. լույս է տեսնում Թոմաս Բոուդլերի «Ընտանեկան Շեքսպիրը», (*The Family Shakespeare*, 1807), որտեղ դրամատուրգի երկերը ենթարկվում են գրաքննության և հարմարեցվում ընտանեկան ընթերցմանը: Անգլերեն *bowdlerize* բառը, որ այսօր նշանակում է գրական տեքստը կամ ֆիլմը մաքրել անցանկալի կամ անպարկեշտ արտահայտություններից և դրվագներից, սերում է Բոուդլերի անունից:

1850-1852 թթ. Մերի Քոուդեն Քլարքը գրում է «Շեքսպիրի հերոսուհիների մանկության տարիները» (*The Girlhood of Shakespeare's Heroines*)՝ Շեքսպիրի կին հերոսների՝ Պորցիային, Լեդի Մակբեթին, Դեզդեմոնային, «ներկայացնելով» մանուկ հասակում:

1883 թ. Մերի Սեյմուրը հրատարակում է «Շեքսպիրի պատմությունները՝ շարադրված պարզ լեզվով» (*Shakespeare's Stories Simply Told*), որը, ըստ էության, նմանակում էր Չարլզ և Մերի Լեմերի վերապատմը:

1897 թ. լույս է տեսնում անգլիացի նշանավոր մանկագիր Էդիթ Նեբիթի՝ «Մանուկների Շեքսպիրը» գեղեցիկ հատորյակը (*Children's Shakespeare*): Նեբիթի տարբերակն ուներ երկու կարևոր առանձնահատկություն. տեքստերի լեզուն է՛լ ավելի պարզեցված էր մանուկների համար, քան Լեմերի տեքստում, և նկարազարդումներում հայտնվող բոլոր կերպարները, բացի Լիր արքայից, երեխաներ էին: Գիրքը թարգմանաբար հրատարակվում է նաև ռուսերեն՝ «Удивительные сюжеты Шекспира» վերտառությամբ:

Արթուր Քվիլեր-Քոուչն իր «Պատմական գրույցներ Շեքսպիրից» (*Historical Tales from Shakespeare*, 1899) ժողովածուում ընդգրկում է Շեքսպիրի պատմական ողբերգություններից մի քանիսի մշակումները:

Մերի Մաքլեոդի «Շեքսպիրյան գրույցներ» (*The Shakespeare Storybook, 1902*) նպատակն էր վերականգնել Լեմերի ժողովածուի որոշ բացթողումներ:

1926 թ. Արթուր Մին «Մանուկների Շեքսպիրը» (*The Childrens's Shakespeare*) համառոտ տարբերակում, հետևելով Բոուդլերի օրինակին, շեքսպիրյան որոշ տեքստեր գտում է, իր կարծիքով, կոպիտ ու անվայել տեսարաններից:

Ավելի ուշ հրատարակվում են անգլո-ամերիկյան մանկագիր և Շեքսպիրի հայտնի կենսագրականներից մեկի հեղինակ Մարշեթ Շյուբի «Պատմություններ Շեքսպիրից» (*Stories from Shakespeare, 1956*), անգլիացի վիպասան և բանաստեղծ Յան Մերելլերի «Կախարդված կղզին» (*The Enchanted Island, 1964*) և Բերնարդ Մայլզի «Սիրված գրույցներ Շեքսպիրից» (*Favourite Tales from Shakespeare, 1976, Well-Loved Tales from Shakespeare, 1986*) տարբերակները:

Նոր ժամանակների հաջողված վերապատումներից են Լեոն Գարֆիլդի՝ Շեքսպիրի տասներկու պիեսների մանրակերտ վերաշարադրանքները (1985, 1995):

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ՎԵՐԱՊԱՏՈՒՄՆԵՐ

Շեքսպիրի հայերեն մանկական վերապատումներից է Ջեննի Լանգի՝ «Շեքսպիրը մանուկների համար» գրքույկի թարգմանական տարբերակը՝ Ս.Մկրտչյանի հեղինակությամբ: Գրքում ընդգրկված են «Անսանձ կնոջ սանձահարումը», «Փոթորիկ», «Վենետիկի վաճառականը», «Ինչպես կուզեք», «Չմեռային հեքիաթ», «Սխալների կոմեդիան» երկերի սեղմ տարբերակները:

2013-2014 թթ. «Զանգակ» հրատարակչությունը *QED Publishing*-ի հետ համատեղ հրատարակում է «Պատմություններ Շեքսպիրից» թարգմանական շարքը (տեքստերը՝ Բ. Ա. Փլեյսթիդի, հայերեն թարգմ.՝ Ա. Ջ.-ի): Այն ներառում է Շեքսպիրի չորս՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Փոթորիկ», «Մակբեթ», «Ամոսն գիշերվա երազ» երկերի վերապատումները: Բոլոր չորս հատորյակներն առանձնաձևում են գեղեցիկ նկարազարդումներով ու ձևավորմամբ (նկարազարդումը՝ Յանիվ Շիմոնիի):

Այսպիսով՝ գրական երկի սեղմ վերապատումը ուրույն տեքստ է՝ հնարավորինս հարմարեցված ընթերցողի տարիքին և պատրաստվածությանը: Կախված համառոտման նպատակից՝ վերապատումը կարող է ունենալ մայր տեքստից հեռացվածության տարբեր աստիճաններ՝ այստեղից բխող թեմատիկ, իմաստային, քերականական և ոճական փոխակերպումներով:

Համառոտ վերապատումների հրատարակումը պահանջում է հրատարակչական որոշակի վարվելակարգ, որի խախտման պարագայում վերապատումն արդարացիորեն կարող է ընկալվել որպես հեղինակային մտահղացման խեղաթյուրում:

Գեղարվեստական գրականության մանկական վերապատումների մեջ Շեքսպիրն առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում: Առանձին նմուշներ արդեն համարվում են մանկական գրականության դասական երկեր: Պարբերաբար հրատարակվում են նաև Շեքսպիրի հայերեն վերապատումներ, որոնք յուրովի նպաստում են հայ թարգմանական մանկագրության հետագա զարգացմանը:

Ալվարձ Ժիվանյան

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ АДАПТИРОВАННОГО ТЕКСТА. ДЕТСКИЕ АДАПТАЦИИ ШЕКСПИРА

Несмотря на то, что понятие «адаптированный текст» часто несет негативную окраску, именно благодаря упрощенным изданиям ребенок имеет возможность познакомиться с произведениями классической литературы. Адаптация литературного произведения имеет свою поэтику, требующую определенных изменений на семантическом, грамматическом и стилистическом уровнях текста оригинала. При адаптации редуцируется роль автора: последний становится просто рассказчиком, повествователем, что сближает адаптацию с фольклорным текстом. В списке детских адаптаций особое место занимают шекспировские адаптации, сегодня уже являющиеся классикой детской литературы. В статье рассматриваются армянские переводные издания детских адаптаций писателя, как своеобразный вклад в армянскую переводную детскую литературу.

Alvard Jivanyan

ON THE POETICS OF LITERARY ADAPTATION

Literary adaptations are often looked down as inferior interpretations of the original text. One should agree, however, that an adapted narrative is a specific text type characterized by a set of major properties. A distinct feature of an adapted text is the near-absence of the author, which brings adaptation rather close to the authorless folklore texts. Shakespeare's plays have been regularly adapted, retold and simplified specifically for child readers. Certain retellings have long become classics of children's literature. The article focuses on the Armenian renderings of Shakespeare adaptations considering them as a possible source of enriching modern Armenian juvenile fiction.

ТРАДИЦИИ ШЕКСПИРОВСКОГО ТЕАТРА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ

Французский неоромантизм, продолжавший и развивавший традиции романтизма, представляет собой универсальную систему, открытую для восприятия всего культурного опыта предыдущих эпох. Особенности неоромантического переосмысления этого опыта с позиций новой эпохи представляют несомненный интерес и богатый материал для изучения преемственности и имманентной связи как литературных эпох, так и отдельных авторов. Это прежде всего касается Шекспира, роль которого в истории французской литературы была чрезвычайно велика, начиная со второй половины XVIII века и, особенно, в начале XIX, когда романтики обратились к творчеству Шекспира для подтверждения многих положений своей эстетики.

К середине XIX века, в период расцвета реализма и, особенно, натурализма, романтический культ Шекспира подвергся позитивистской критике в пятитомной «Истории английской литературы» Ипполита Тэна и труде Рене Бенедикса «Шекспиромания». Однако в последней трети XIX века романтическое восхищение Шекспиром возродилось в эстетике неоромантиков, которые понимали, что в тяжелый период военных поражений, политических скандалов, национального унижения, французская публика снова нуждается в прекрасном, исключительном герое, великих страстях, исторических сюжетах, изгнанных реалистами и натуралистами не только из театра, но и вообще из литературы. Оказавшись единственным течением, сохранявшим во Франции этого периода шекспировские традиции, неоромантизм, в поисках теоретического обоснования своего интереса к творчеству великого драматурга, обратился к трудам романтиков начала века, в частности – к двум исследованиям, почти одновременно появившимся во Франции в начале 1820-х годов. Это предисловие Франсуа Гизо к собранию сочинений Шекспира

(1821), и первый том книги Огюстена Тьерри «История завоевания Англии норманнами» (1825).

Гизо в своей статье, ставшей манифестом нового направления в искусстве и пользовавшейся такой популярностью, что ссылки на нее казались необязательными,⁶⁹ обращался к истокам творчества Шекспира, которые обнаруживал в средневековом английском театре, сформировавшемся в соответствии со вкусами демократического (по сравнению с французским) общества. Гизо подчеркивал значение светских, народных празднеств, творчества менестрелей, певших одинаково и в замках, и на ярмарках, повествовавших о событиях прошлого и настоящего и уверенных в одобрении всех слоев населения. Неоромантикам была особенно близка мысль Гизо о том, что драматическая поэзия народна по своей природе, она *«создается для народа и обращается к народу, чтобы облагородить его, расширить и оживить его нравственную жизнь»*, а *«драматический эффект может осуществиться только среди массы людей, которая отвечает чувством на чувство, слезами на слезы и смехом на смех»*.⁷⁰

В отличие от Франции, где в XVII-XVIII веках драма писалась и ставилась для узкого круга зрителей, аристократов или завсегдаев философских и литературных салонов, Англия конца XVI века была более свободна от классовых противоречий, высшие классы здесь находились на том же культурном уровне, что и народ.

Созданный Гизо культурный образ средневековой Англии дополняет историческое исследование Тьерри, который, излагая кровавую историю Англии, подвергавшейся разрушительным завоеваниям, объясняет народность ее поэзии тем, что *«завоеватели и покоренные стояли почти на одинаковой ступени культуры – тем более что Британия не была так*

⁶⁹ www.detskiysad.ru/raznlit/shekspir08.html

⁷⁰ Там же

*романизирована, как Галлия или Испания».*⁷¹ Оба автора, таким образом, считают, что демократичность творчества Шекспира и других английских авторов определило господство демократических тенденций в английском обществе.

Эту точку зрения разделял и кумир неоромантиков Виктор Гюго, который в книге «Вильям Шекспир» (1864) называет великого драматурга выразителем английских нравов его времени, рассматривает его произведения на фоне общественных событий, происходивших в Англии в конце XVI-начале XVII веков и особо подчеркивает *народность* его творчества. В хрониках Шекспира, на первый взгляд представляющих историю как биографию королей, на самом деле проводится идея о том, что истинная движущая сила истории – это народ, который должен быть представлен на сцене. Поэтому в тех неоромантических драмах, в которых ощущается влияние шекспировских хроник, участвует огромное количество персонажей: в «Робеспьере» Р.Роллана 69 персонажей с текстом и 200 в массовых сценах, в «Родине» В.Сарду – 39, не считая солдат и народа.

Французским неоромантикам, которые, вслед за романтиками, отвергали классицистское понятие о «хорошем вкусе» и ориентировались на более широкие массы зрителей, были близки не только народность пьес Шекспира, но и его стремление к созданию *национальной и исторической трагедии*. Во многом благодаря влиянию Шекспира драматурги-неоромантики воскресили жанр исторической драмы. Значительную роль в развитии этого жанра сыграли члены Французской Академии, ревностные продолжатели традиций Гюго, драматурги Франсуа Коппе, Викторьен Сарду, Анри де Борнье и др. Позже многие черты неоромантической исторической драмы проявились в пьесах Эдмона Ростана, Ромена Роллана, Эмиля Верхарна.

Неоромантики восприняли не только *основные* черты шекспировской эстетики (обращение к историческим сюжетам,

⁷¹ Цит.по: Walch J. Les maîtres de l'histoire, 1815-1850.: Augustin Thierry, Mignet, Guizot, Thiers, Michelet, E.Quinet, Genève, Slatkine, 1986. P.78

смешение возвышенного и низменного, свобода от правил, титанизм героев), но и *внешние* (массовые сцены и обилие действующих лиц, просторечие в стихах и в прозе, философские монологи, перенесение действия в разные страны, сцены с бродячими артистами и т.д).

Важно отметить, что в творчестве Шекспира неоромантиков не интересовали комедии, поскольку французы предпочитали мольеровскую традицию, на которой были воспитаны. Трагедии же Шекспира больше привлекали французских неоромантиков и оказали несомненное влияние на формирование их концепции истории и концепции личности.

Для неоромантической **концепции истории**, в значительной степени основанной на эстетических принципах Рихарда Вагнера, характерен *синтез истории и легенды*. Поэтому неоромантикам были ближе трагедии Шекспира, а не его хроники, где основным принципом изображения является историческая достоверность, о которой неоромантики не очень заботились.

Так, в драме «Филипп II» Верхарн основывается на легенде о том, что инфант Дон Карлос собирался бежать во Фландрию, где уже началось восстание и утвердить там свою власть. Узнав об этом, король заставляет инквизитора Фра Бернардо казнить сына. Современные историки доказали, что Дон Карлос был умственно и физически отсталым, и соответственно, не мог править. Таким образом, решение Филиппа держать в тюрьме своего сына было продиктовано государственными интересами, однако этот факт быстро оброс легендами, впервые отраженных в исторической новелле Сен-Реаля «Дон Карлос», написанной еще в 1672 году и ставшей литературным источником для последующих интерпретаций этого сюжета. Томас Отвей, Витторио Альфьери, Себастьян Мерсье и другие драматурги единодушно осуждали Филиппа II, однозначно представляя его в образе жестокого тирана. Исключением является испанская литература, в которой авторы, воскрешающие эту эпоху, основываются на исследованиях своих историков и не делают фигуру короля мрачной и жестокой.

Неоромантики в своих драмах ограничивались стремлением к *историческому правдоподобию*, которого достигали участием в действии реально существующих персонажей и дат. Так, Ф.Коппе сообщает, что события его драмы «Северо Торелли» (1883) происходят в Пизе в конце XVI века, «Якобитов» (1885) – в Шотландии XVIII века, «Скрипача из Кремоны» – в 1750 году. Сюжеты многих пьес Сарду заимствованы из более или менее достоверных исторических источников: «Теодора» из византийских хроник, «Ненависть» – из итальянских, «Герцогиня Афинская» – из истории средневековой Греции, «Родина» повествует о восстании голландских крестьян в конце XVI века, действие драмы «Колдунья» перенесено в Испанию XVI века. На самом деле, персонажи и события в большинстве своем вымышлены или, как уже отмечалось, основаны не столько на исторических фактах, сколько на легендах.

Обращение неоромантиков к эпизодам истории разных стран также связано с шекспировской традицией, хотя и опосредованно, путем освоения романтической эстетики. Как в начале, так и в конце XIX века французов искренне волновала тема борьбы за свободу, религию, независимость. Неслучайно в неоромантической драме изображаются такие исторические события, как битва шотландцев с англичанами в «Якобитах» Коппе, священная война балканцев с турками за религию и национальную независимость в его же драме «За корону», война фламандцев с испанцами в «Родине» Сарду и «Филиппе II» Верхарна. Бельгиец Верхарн, описав известный эпизод из испанской истории, на самом деле создал патриотическую драму, которая стала *«великим криком Фландрии под испанским игом»*.⁷² Исторические события, происходившие в других странах и в другие эпохи, должны были, по мнению авторов, служить примером для их соотечественников – современников франко-прусской войны, дела Дрейфуса, эпохи медиократии – и внушить надежду на возрождение славных страниц национальной истории.

⁷² Amiel D. Ces fameux Théâtres des Boulevards. P. 1937. P.31

С шекспировской трагедийной традицией связана и **неоромантическая концепция личности**. В неоромантической драме, как и у Шекспира, трагический конфликт может быть вызван не столько острыми политическими кризисами, сколько личными причинами. Именно роль личности в истории, а не ее ход, определяет ту нравственную идею, которая является основным содержанием как трагедии Шекспира, так и неоромантической драмы. Именно главный герой создает события общественной жизни, которые, в свою очередь, могут оказать на него воздействие, иногда губительное, но сама гибель героя символизирует победу мировой нравственной идеи. В этом заключается гуманистическая ценность и шекспировских, и неоромантических драм. Такой подход нередко оказывается отклонением от исторической достоверности, но для неоромантиков важнее постановка проблемы нравственного выбора героя. В борьбе с трагическими обстоятельствами главные персонажи часто оказываются вынужденными выбирать между гибелью и позором. Так, в драме Коппе «Северо Торелли» юноша-патриот должен убить тирана, но его мать, Донна Пиа, открывает ему тайну его рождения и, чтобы спасти сына от отцеубийства, сама убивает тирана и кончает с собой. Мотив отцеубийства реализуется в другой драме Коппе – «За корону», где Константин, сын греческого короля, узнав, что тот, под влиянием молодой жены, явно списанной с леди Макбет, идет на сговор с султаном ради сохранения короны, убивает его, затем закалывает себя.

К эпохе неоромантизма совершенно применима мысль Б.Г.Реизова о том, что *«титанические персонажи Шекспира, “герои действия”, должны были заразить современного читателя той энергией, которой так им не хватало. <...> “Гамлет” оправдывал их позицию в борьбе, их неудачи, личные и общественные катастрофы во имя грядущей справедливости. Великая трагедия Шекспира проповедовала сопротивление несправедливой силе. “Гамлет” стал апологией тех, кто боролся с*

*несправедливостью ради блага страны».*⁷³Интересно, что неоромантики обнаружили больший, чем романтики, интерес к образу Гамлета. Причина, видимо, в том, что неоромантики представляли героизм как внутреннее свойство личности, которое не проявляется в обычной жизни, но не может не проявиться в конкретной ситуации, требующей решительных действий. В неоромантической концепции личности «гамлетизм» связан с образом просвещенного героя, в обычной жизни нерешительного, но попавшего в ситуацию, когда для победы справедливости необходимо совершение героических действий, не свойственных его натуре. Многих неоромантиков вдохновляли и образы Ричарда III, выступившего против всего враждебного мира и погибшего в момент, когда почти победил его, и Брута, отдавшего жизнь за свои идеалы, зная, что жертва его не приведет к победе, т.е. героев, которые действительно сами создавали события общественной и политической жизни. Поэтому в неоромантической драме появляется неоднозначный, сложный образ Наполеона, «создававшего события» мирового значения. Если для романтиков Наполеон был фигурой трагической, воплощением поверженного величия (отголоски этого отношения ощущаются в «Орленке» Ростана), то в пьесе «Мадам Сан-Жен» неоромантика Викторьена Сарду император предстает личностью несомненно выдающейся, однако подверженной человеческим слабостям. «Мадам Сан-Жен» – яркая пьеса, полная юмора и искреннего веселья, но установка на театральность не исключает серьезности проблем, стоящих перед авторами неоромантической исторической драмы. В эпоху, когда государственные деятели оправдывали сложившимися политическими обстоятельствами свою беспринципность и предательства, образ Наполеона, который сам творил историю, напоминал о славных страницах прошлого.

В шекспировской и неоромантической концепциях личности можно обнаружить и другие общие черты, такие,

⁷³ Реизов Б.Г. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф.Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.-Л. 1964. С.245

например, как персонификация мотивов, т.е. воплощение в персонажах определенных мотивов сюжета (ревность, зло, месть, дружба и т.д).

Несомненный научный интерес может представлять выявление во французской неоромантической драме явных и скрытых шекспировских аллюзий. Достаточно отметить образ бредущего по дорогам старого слепого Ангуса, пострадавшего от несправедливости («Северо Торелли»), смерть влюбленных в драме «За корону», сцена в тюрьме в «Филиппе II» и много других. Можно проследить и варианты интерпретации шекспировских сюжетов в драме Эркмана-Шатриана «Колокольчики»⁷⁴ или в пьесе Ростана «Романтики», где явно пародируется сюжет «Ромео и Джульетты».

Разумеется, между шекспировской и неоромантической эстетикой есть много различий, которые определены прежде всего временной отдаленностью Франции конца XIX века от шекспировской эпохи, т.е. влиянием тех направлений, которые возникали и развивались в этот период, и наследие которых явно просматривается во французском неоромантизме. Это – тема отдельного исследования, однако можно остановиться на некоторых положениях. Так, напомним, что герой трагедии Шекспира – могучая, титаническая фигура и, как справедливо замечают Захаров и В.А.Луков, *«он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор (в отличие от героев сложившегося к концу XVIII века жанра мелодрамы, в которой герои, а чаще героини, чистые, но слабые создания, испытывают удары неведомого рока, страдают от преследований со стороны ужасных злодеев и спасаются благодаря помощи покровителей)»*.⁷⁵ В неоромантической драме, однако, встречаются и «ужасные злодеи», и «голубые героини», и неизвестные «покровители», унаследованные от мелодрамы и романтической драмы.

Неоромантические герои не переживают тех шекспировских страстей, которые сносят на их пути все

⁷⁴ в русском переводе «Польский еврей»

⁷⁵ Захаров Н.В., Луков Вл. Шекспир. Шекспиризация. М. 2011.С.18

преграды. Их чувство – это эмоция другого качества, меньшей, не разрушительной силы, которая всегда включает в себя категорию оценки.

И, наконец: хотя тезаурус французских неоромантиков был достаточно широк, они не сумели достичь глубины шекспировского философского обобщения, они не восприняли его концепцию построения мира – характерную для Ренессанса концепцию «Единой цепи бытия», истоки которой обнаруживаются в Бхагават-гите, у Псевдо-Дионисия. В соответствии с этой концепцией мир представляется как цепь, как лестница, ведущая вверх – от материального к духовному, т.е. Богу. Человек находится в середине этой цепи, где в каждом звене – своя иерархия: из камней главным является алмаз, из металлов – золото, из деревьев – дуб, и т.д., из людей – король. Захаров и Луков объясняют, что когда в «Юлии Цезаре» убивают правителя Рима – мертвые встают из гробов, когда дочери изгоняют короля Лира, а Макбет убивает законного короля Дункана, происходит разрыв в цепи, который приводит к хаосу.⁷⁶ Единственная неоромантическая драма, в которой есть отголоски этой концепции – это «Якобиты» Франсуа Коппе, где происходит разрыв цепи: предательство по отношению к королю приводит к поражению национально-освободительного движения шотландцев, т.е.к хаосу.

В целом, значение шекспировского театра в развитии неоромантического театра очень велико. Шекспир как литературное явление был органично воспринят и осмыслен французами конца XIX века, которые во многом опирались на его художественный опыт для формирования своих концепций личности и истории.

Նախադրյալ Խաչատրյանի

**ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ ՖՐԱՆՍԻԱՎՈՐ
ՆԵՌՈՐՄԱՆՏԻՎԱՎԱՆ ԴՐԱՄԱՅՈՒՄ**

⁷⁶ Захаров Н.В., Луков В.А. Гений на века. Шекспир в европейской культуре. <http://www.academia.edu/7527391/>

Հողվածում փորձ է արվում վերհանել ֆրանսիական նեոռոմանտիկական դրամայում արտացոլված շեքսպիրյան գեղագիտության բնորոշ գծերը, մասնավորապես դրանց ազդեցությունը պատմության և անձի հայեցակարգերի ձևավորման վրա: Պատմության նեոռոմանտիկական հայեցակարգին բնորոշ է պատմության և առասպելի սինթեզը, ահա թե ինչու նեոռոմանտիկներին ավելի հոգեհարազատ էր Շեքսպիրի ողբերգությունը, որում պատկերման հիմնական սկզբունքը ոչ թե պատմական հավաստիությունն էր, այլ պատմական ճշմարտանմանությունը: Անձի նեոռոմանտիկական հայեցակարգի հիմքում ընկած է ուժեղ հերոսի կերպարը, ով ինքն է ստեղծում քաղաքական և հասարակական կյանքի իրադարձություններ, որոնք կարող են իրենց կործանարար ազդեցությունն ունենալ հերոսի վրա: Մակայն հենց նրա մահն է խորհրդանշում համաշխարհային բարոյական գաղափարի հաղթանակ: Դրանում է կայանում ինչպես շեքսպիրյան, այնպես էլ նեոռոմանտիկական դրամայի հումանիստական արժեքը:

Natalya Khachatryan

TRADITIONS OF SHAKESPEAREAN THEATRE IN FRENCH NEOROMANTIC DRAMA

The paper is an endeavor towards explicating the features of Shakespearean aesthetics in French neoromantic drama. Specifically, the paper looks into the ways in which Shakespearean aesthetic features conceive the notions of *history* and *individual*. The neoromantic conception of history is characterized by the so-called synthesis of history and legend; thus the similitude with Shakespearean tragedy wherein the main principle of portrayal is not historical accuracy but historical simulation (replication).

The image of a strong hero is what underlies the notion of the individual. It is the hero that brings about events in both the political and social life that reflect fatally upon the hero. The death itself, however, symbolizes the triumph of the world moral ideology. This is what can be referred to as the humanistic value of both Shakespearean and neoromantic drama

Գրականության տեսության հիմնախնդիրներ
Проблемы теории литературы
Problems of the Theory of Literature

Игорь Силантьев

НАРРАТОЛОГИЯ И СЮЖЕТОЛОГИЯ

Наши рассуждения будут охватывать понятийно-терминологическое поле, представленное в следующей парадигме:

факт – событие – нарратив

фабула – сюжет

эпическое событие – лирическое событие

сюжет как парадигма событий – внесобытийный сюжет

нарратология – сюжетология

Условимся называть *фактами* целостные динамические моменты, которые человек вычленяет из определенного процесса или ситуации, руководствуясь определенной *точкой зрения*.

В нашем понимании факт не всегда соотносим с обыденной трактовкой этого термина как чего-то безусловно реального, *на самом деле существующего*. Поскольку процессы, к которым имеет отношение человек, могут быть ментального характера, постольку и выделяемые из них факты могут быть ментальными фактами – например, картины сна или фантазии.

Если для квалификации факта достаточно, если так можно выразиться, критерия *замеченности* (с определенной точки зрения, позиции), то событие предполагает *вовлеченность* человека в отмеченный им факт или совокупность фактов. При этом *вовлеченность* может быть не только социально-ситуативная, но и личностная, и поэтому событие не просто *ментально*, но и отчетливо *аксиологично*.

Так, ментально существенные и ценностно значимые для человека факты его личного и социального жизненного целого (завершение образования, брак, рождение ребенка, кончина

близкого человека и др.) воспринимаются им как *события его судьбы*. Незапланированные и неожиданные, но в той же мере значимые для человека повороты и нарушения его повседневной жизни воспринимаются как *события авантюрного характера*, вторгающиеся в жизнь человека (катастрофа, похищение и т. п.). Возможна (и вполне характерна) ситуация личностного вовлечения в сверх-личные события общественной истории (участие в войне, грандиозных стройках и др.), и в таком случае судьба человека в большей или меньшей мере приобретает эпохальный смысл. Подчеркнем – речь идет о вовлечении *личностном*, а не просто личном, т. е. вовлечении ценностно-смысловом, а не только внешне-биографическом.

Таким образом, мы определили событие как результат личностного и общественного *вовлечения* в определенный факт, как результат *сопричастного осмысления* и *аксиологизации* определенного факта. При этом событие неизбежно обретает свойства автокоммуникативного явления⁷⁷, потому что индивидуальный или коллективный субъект сознания, присваивая определенный факт и образуя тем самым новые смыслы своей сопричастности происходящему, адресует эти смыслы в первую очередь самому себе. И именно поэтому событие в момент своего автокоммуникативного генезиса уже несет в себе зачаток своей *рассказанности*. Это явление, которое можно назвать своего рода *внутренним нарративом*, сродни явлению *внутренней речи*, в том его понимании, которое развивал Л. С. Выготский⁷⁸.

Если автокоммуникативная установка развивается в собственно коммуникативную, во внешне коммуникативную, то внутренняя потенциальная нарративность развертывается уже во

⁷⁷ В понимании феномена автокоммуникации мы опираемся на наблюдения и определения, развернутые Ю. М. Лотманом : Лотман Ю.М. *Автокоммуникация: «Я» и «Другой» (О двух моделях коммуникации в системе культуры)* // Лотман Ю.М. *Семiosфера*. СПб., 2000. С. 163–176.

⁷⁸ Выготский Л.С. *Мышление и речь*. М., 1999. С. 275-336.

внешнем нарративе – в устном рассказе, в сообщении, в письме и т. д.

Таким образом, событие *нарративно* по своему существу и по своей природе.

В случае с эстетически значимыми коммуникациями в нарративные стратегии внешней коммуникации вновь отчетливо вплетается автокоммуникативность, поскольку адресат художественного произведения в определенной степени включает в свою сферу и автора этого произведения.

Определим теперь более строго понятие *нарратива*: это последовательность событий, *изложенных, рассказанных, явленных* в определенном коммуникативном акте. Подчеркнем еще раз, что вне нарратива не может быть и события как такового: *нерассказанного* события не существует, оно формируется и живет только в зоне своей *адресованной рассказанности*, только как сообщение, посланное другому или себе как другому. Событие – это знак изменения самого себя, который индивид в первую очередь и адресует самому себе.

Вместе с тем в нашем определении нарратива находит отражение и его внешняя сторона: нарратив есть, собственно говоря, *линейное изложение* в речи определенных событий. Наша речь линейна (если, конечно, принимать во внимание ее вербальный компонент), и нарратив, развертываемый посредством речи, также не может не быть линейным. Другое дело, что внутри этой линейности события могут быть выстроены не в соответствии с их характерными взаимосвязями, перепутаны и переставлены, – но здесь мы уже имеем дело со спонтанными или специальными стратегиями повествования, являющимися предметом психологии и поэтики.

Основываясь на определении понятия нарратива, рассмотрим не теряющий актуальности вопрос о разграничении *фабулы и сюжета*.

События нарратива можно увидеть с точки зрения причинно-следственных и пространственно-временных

отношений, т. е. отношений *смежности*⁷⁹. Это аспект *фабулы* нарратива.

Вместе с тем события нарратива можно осмыслить в плане их со- и противопоставлений, т. е. в отношениях *сходства*⁸⁰, и в необходимом отвлечении от фабульных связей. Это аспект *сюжета* нарратива.

В отправной точке нашей трактовки фабулы и сюжета мы солидарны с концепциями Л. Е. Пинского, различавшего «сюжет-фабулу» и «сюжет-ситуацию»⁸¹ (при том, что сам выбор терминов, на наш взгляд, не вполне удачен, так как не проясняет собственных отношений фабулы и сюжета) и Н. Д. Тamarченко, писавшего о «сюжетном событии» и «сюжетной ситуации»⁸² и вкладывавшего в данные термины, по существу, различие между фабульным и сюжетным аспектами нарратива.

В целом фабульная *синтагма* событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде *парадигмы* сюжетных ситуаций. Фабула *синтагматична*, сюжет *парадигматичен*. Поэтому на уровне критического суждения или литературоведческого метаописания фабулу можно *пересказать*, а сюжет – только *раскрыть*.

Важно понимать, что ни фабула, ни сюжет не являются первичной реальностью нарратива как исходного, явленного нам в коммуникативном акте *изложения событий*. Фабула и сюжет – это только два соотнесенных *измерения* нарратива, создаваемых в процессе его целостной интерпретации.

Фабула характеризуется *центростремительным* вектором. Это значит, что все читатели как субъекты определенной культурно-исторической эпохи практически одинаково реконструируют фабулу, поскольку опираются на общий объем практического жизненного и культурного опыта.

⁷⁹ Яковсон Р.О. *Два аспекта языка и два типа афатических нарушений* // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 114.

⁸⁰ Там же. С. 114-115.

⁸¹ Пинский Л. *Магистральный сюжет*. М., 1989. С. 322–338.

⁸² Тamarченко Н.Д. *Теоретическая поэтика: понятия и определения*. М., 1999. С. 113–120.

Напротив, сюжет характеризуется *центробежным* вектором. По существу, сюжетов порождается столько, сколько происходит прочтений и интерпретаций текста произведения различными читателями. Каждый читатель в рамках своей творческой читательской индивидуальности конструирует свой сюжет произведения как сумму и систему смысловых соположений событий нарратива и как исходный смысл прочитанного.

Вместе с тем не следует думать, что в этом вопросе мы занимаем позицию некоего рецептивного релятивизма. Фактором, задающим направление интерпретации, конечно же, выступает смылообразующая интенция самого автора – большинство читательских сюжетов так или иначе локализуют свои смыслы в общих рамках генерального проективного сюжета, заданного автором произведения. Не менее важно и другое: при всем многообразии читательских интерпретаций всегда действует мощный фильтр, который эпоха накладывает на многообразие порожденных сюжетов произведения, и только определенная часть их признается культурно значимыми, актуальными для воспроизведения. Как правило, такие сюжеты далее транслируются активными речевыми субъектами словесной культуры – критиками, литературоведами, учителями, журналистами, философами и др.

Таким образом, мы можем заключить, что фабула произведения *одна* – сюжетов произведения *много*. Фабула *реконструируется*, сюжеты – *конструируются*.

Художественная литература знает случаи, когда фабула становится собственно элементом нарратива, но уже на его метауровне, в качестве предмета внимания и обсуждения персонажей. Так, знаменитые новеллы Конан-Дойла о Шерлоке Холмсе, как правило, завершаются заключительной беседой сыщика и его друга доктора Ватсона. В этой беседе Холмс раскрывает Ватсону (а также «непроницательному» читателю) истинную последовательность и связь криминальных событий. Таким образом, фабула первичного нарратива новеллы оказывается эксплицированной в

самом дискурсе произведения и становится явным элементом его нарративной структуры.

Вернемся к категории события и определим теперь отношение эпического события к лирическому. Наш тезис заключается в том, что лирическое событие по своей природе принципиально отличается от события в составе эпического повествования.

Эпическое событие – это, по М. М. Бахтину, рассказанное событие, это событие, объективированное рассказом, и потому отделенное от читателя или слушателя. Это событие *происшествия*, случившегося с кем-либо, или событие действия, произведенного кем-либо, но только не мной – читателем или слушателем, принципиально отделенным и от инстанции героя, и от инстанции повествователя. Напротив, лирическое событие – это субъективированное событие *переживания*⁸³, непосредственно вовлекающее в свое целое и меня, читателя, сопряженного при этом с инстанцией лирического субъекта. Схематично это положение можно представить следующим образом: лирический субъект – это и *голос* стихотворения, и внутренний *герой* этого голоса, но и я, читатель, оказываюсь в позиции внутреннего героя и разделяю его переживания, а голос это двуединое целое объединяет. Я как читатель стихотворения оказываюсь *внутри* его событийности. Поэтому о лирическом событии не может быть *рассказано* (ибо некому рассказывать), а может быть *явлено* – в самом дискурсе. Иначе говоря, лирическое событие осуществляется *непосредственно* в актуализированном дискурсе лирики.

В элементарном виде эта особенная событийность представлена в жанрах лирической миниатюры: состояние окружающего мира (как в самом широком смысле, так и в любом частном аспекте) актуализируется в восприятии лирического субъекта и субъективируется им. Происходит диалогическая встреча двух начал – лирического субъекта и субъективированного им объекта восприятия – что приводит к

⁸³ Левин Ю. И. *Заметки о лирике // Новое литературное обозрение.* 1994. № 8. С. 62–72.

качественному изменению состояния самого лирического субъекта, а также его коммуникативного двойника в образе читателя⁸⁴. В общем виде существо лирического события можно свести к последней формуле: это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя. Подчеркнем при этом, что пресуппозиция лирического события может быть не явлена в лирическом дискурсе и соответственно опущена в самом лирическом тексте – как это характерно, например, для произведений А. А. Фета.

Само лирическое действие также отличается от действия эпического. Дело в том, что действие в лирическом тексте развертывается вне синтагматического поля наррации, и поэтому оно, как правило, внешне дезорганизовано: лирический голос может говорить о всяком действии, о всяком происходящем, что только попадает в сферу его причастного событийного созерцания.

Соответственно иным является и качество связности текста в лирике: оно основывается не на принципе фабульного единства действия (что характерно для эпического повествования), а на принципе единства переживания, или, что то же самое, единства лирического субъекта – при всех его качественных изменениях, при всей присущей ему внутренней событийности. Именно поэтому столь характерный для лирики повтор не разрушает, а, напротив, только укрепляет текст, поддерживая единство лирического субъекта, – в отличие от

⁸⁴ О диалогизме как основе лирической событийности см.: Бройтман С. Н. *Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины.* М., 1999. С. 141–152; Бройтман С. Н. *Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Литературный текст: проблемы и методы исследования.* М.; Тверь, 2000. Вып. 6: Аспекты теоретической поэтики. С. 165–170.

эпического повествования, которому прямые повторы противопоказаны, потому что нарушают единство действия.

Теперь становится понятен феномен сюжета в лирике – он не сопровождается сопутствующим фабульным началом, как в эпическом повествовании. Сюжет в лирике – это динамическая парадигма лирических событий, увиденных в их смысловых со- и противопоставлениях, взятых по отдельности и всех в совокупности, в итоге.

В классическом родовом формате лирики событийность освобождена от необходимости ее фабульной интерпретации как реконструкции естественных связей между явленными в лирическом произведении событиями. Закон фабульной связности, необходимый для эпического произведения, не распространяется на поэтику лирического текста. Поэтому читатель, освобожденный от задачи и необходимости совершать реконструкцию фабулы, весь свой творческий потенциал прочтения и понимания произведения направляет на поиск смысловой конструкции лирического сюжета как такового.

В итоге мы приходим к принципиальному разграничению предмета нарратологии и сюжетологии.

Предметом нарратологии выступает собственно *нарратив*, или повествование, увиденное в аспекте его событийной природы и событийного состава. Основной категориальной производной этого предмета выступает категория *повествователя*, или нарратора, как это исчерпывающе показано в «Нарратологии» В. Шмида⁸⁵.

Предметом сюжетологии выступает собственно *сюжет* как система смысловых со- и противопоставлений событий нарратива, а также событийных множеств анарративных литературных произведений, в первую очередь лирических.

Более того – и это окончательно разграничивает предметы нарратологии и сюжетологии – предметом последней может быть *несобытийный* сюжет как со- и противопоставление *несобытийных факторов* художественного смыслообразования, таких как описание, деталь, реплика, ремарка, собственно слово,

⁸⁵ Шмид В. *Нарратология*. М. 2003.

и, наконец, *невербальные* смыслообразующие факторы – визуальный и аудиальный образ, предмет, ситуация как таковая. Таким образом, сюжетология, в отличие от нарратологии, выходит за пределы поля, определенного феноменом события как такового, и ее материалом становится, например, искусство абстрактной живописи или абстрактной инсталляции.

Основной категориальной производной предмета сюжетологии выступает категория *мотива*, в случае существования событийного субстрата сюжета, и категория *темы*, или точнее, художественного *концепта* в случае формирования внесобытийного сюжета.

Нарратология и сюжетология различаются не только в предметном плане, но и в плане общей методологии.

Методология нарратологии определяется теорией и прагматикой коммуникации: нарратолог изучает повествование о событиях в плане того, *кем, кому и как это сообщено, кем, кому и как это рассказано* – отсюда такое устойчивое и последовательное внимание нарратологии к инстанциям повествователя и самим субъектным формам повествования.

Методология сюжетологии определяется поэтикой: сюжетолог изучает повествование о событиях в плане того, как это *сложено*, как это *сделано* и почему сложенное и сделанное *так* приводит к тем или иным конфигурациям художественного смысла, – и это, очевидно, дает широкий простор для формальных штудий, с одной стороны, и для литературоведческих исследований интерпретативного характера, с другой.

Igor Silantev

NARRATOLOGY AND THEORY OF PLOT

The article describes the main categories of narratological analysis, such as point of view, fact, event, narrative, plot and story, motif. It is shown that the plot and story are contrasted aspects of interpretation of narrative. The necessary distinction between narratology and theory of plot in terms of the research subject are made.

ПРОВОКАТИВНЫЙ ДИСКУРС И ОНТОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Многолетний поиск сущностных признаков текста в лингвистике и коммуникации не остановился на выделении факторов говорящего и воспринимающего речь субъектов. Ю.М. Лотман развил эту мысль и выделил в тексте черты *интеллектуальной личности*, т.е. наделил текст чертами человека, найдя возможность отождествить эти два, казалось бы, разнородных явления – текст и homo sapiens sapiens. Ю.М. Лотман определял текст как «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как трансформационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности»⁸⁶.

Тем не менее увеличение объёма понятия «текст» явно расширяет предметную сферу лингвистики и позволило выделить новую единицу языкового анализа – дискурс, в состав которого текст входит на правах составляющей. *Дискурсом* можно назвать уже то, что Бахтин и Лотман именовали текстом, потому что при выделении и описании этого явления учитывался широкий *социальный контекст*, а для правильной интерпретации смысла речевого сообщения, по мнению обоих исследователей, необходимо привлекать обширную *социальную информацию*.

В гуманитарных науках актуальной сегодня является попытка *типологизации* дискурса.

Одним из оснований типологии чаще всего выступает *средовой* критерий, учитывающий в первую очередь *экстралингвистические* (средовые) факторы.

«Язык, - пишет Е. И. Шейгал, - как абстрактная система реально существует в виде дискурса, вернее - дискурсов»⁸⁷. Исследователь представляет концепцию дискурса на фоне

⁸⁶ Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3-х т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 132.

⁸⁷ Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. М., 2004. С. 15.

уточненных дихотомий дискурса и текста: категория дискурса, во-первых, относится к области лингвосоциального, тогда как текст – к области лингвистического; во-вторых, дискурс и текст противопоставлены как процесс и результат; дискурс и текст противопоставлены в оппозиции актуальность ↔ виртуальность – в-третьих; в-четвертых, оппозиция «устный vs письменный». Более подробно автор анализирует одну из разновидностей дискурса – *институциональный* дискурс (и политический дискурс как его реализацию), «который использует определенную систему профессионально-ориентированных знаков, или, другими словами, обладает собственным подязыком (специальной лексикой), фразеологией и паремиологией»⁸⁸.

Типологизацию дискурса можно провести и на принципиально ином методологическом основании. В частности, на примере дискурса массовой коммуникации мы предложили⁸⁹ выделять провокативный дискурс как реализация самостоятельного типа дискурса - *интенционального* дискурса, за актом речи (обладающим в силу своей символической природы многозначностью и многоуровневостью смысла в условиях семиозиса), скрываются реальные или имитируемые внутренние психологические состояния адресантов, с их помощью совершается воздействие на собеседника с целью вызвать в провоцируемом аналогичное состояние.

Обыденное представление о *провоцировании* в сознании рядового носителя языка определяется через выстраивание синонимического ряда со словом «подстрекательство» и соотносится лишь с надводной частью «айсберга». Незаметным для большинства людей остаётся онтологический принцип провоцирования, на который указывает этимологический анализ значения слова «про-воцировать» – «вы-зывать» (эмоции,

⁸⁸ Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. М., 2004. С. 14.

⁸⁹ См., напр.: Степанов В.Н. Об институциональном и интенциональном дискурсах // Информационное пространство: проблемы теории и практики. Краснодар, 2012. С. 462-466; Степанов В.Н. Провоцирование в социальной и массовой коммуникации. СПб., 2008.

чувства, состояния – определённого рода психическую активность). Последнее позволяет нам рассматривать провоцирование как *разновидность психологического заражения*. **Заражение** как вид влияния (воздействия) представляет собой *передачу своего состояния или отношения другому человеку или группе людей, которые каким-то образом (пока не нашедшим научного объяснения), как утверждается в специальных исследованиях⁹⁰, перенимают это состояние или отношение*.

Провоцирование как социальное явление **институциализируется** в процессе творческой деятельности социально-культурных институтов, к которым относятся *массовая коммуникация, образование, литература, искусство, религия, философия и наука*. В частности, именно поэтому мы привлекаем в качестве предмета исследования литературу как один из «духовно-производственных социальных институтов»⁹¹.

Провокативный дискурс формирует среду **эмоциогенной коммуникации**⁹² и опирается на базовые (универсальные) когнитивные структуры эмоций, в качестве речевых эквивалентов и единиц которых мы выделяем речевые (провокативные) жанры. Он имеет отличительную особенность – **дескриптивный**, т.е. описательный (репрезентативный), характер, а в качестве конструктивного приёма провоцирования отмечается *открытость, своеобразная исповедальность (откровенность)*.

Персуазивный эффект при провоцировании достигается успешно, по нашему мнению, посредством последовательной репрезентации *элементарных речевых жанров* с различной коммуникативной значимостью в составе *комплексных жанров* и обусловливается действием дискурсных (внутрижанровых)

⁹⁰ См., напр.: Парыгин Б.Д. Основы социально-психологической теории. – М., 1971; Сидоренко Е.В. Тренинг влияния и противостояния влиянию. – СПб., 2002.

⁹¹ Соколов А.В. Введение в теорию социальной коммуникации. СПб., 1996. С. 41.

⁹² Степанов В.Н. Об эмоциогенной коммуникации // Иностранные языки в высшей школе. Рязань, 2012. Вып. 1. С. 12-35.

стратегий. В качестве основных провокативных внутрижанровых стратегий мы выделили провокативные комплексные речевые жанры *заботы* и *признания* и элементарные провокативные речевые жанры (*признание, сентенция, представление, демонстратив, жалоба, совет, нотация, укор, провокативный вопрос*).

До начала XX века литература доминировала среди социальных институтов, в рамках которых формируются *провокативные компетенции* носителя языка (читателя) и которые обеспечивают преемственность этих коммуникативных компетенций от поколения к поколению. Позиции литературы с развитием массовой коммуникации потеснили другие социальные институты – *журналистика* (в начале XX века), *блогинг* и *социальные сети* (в начале XXI века). Но механизмы трансляции и рецепции провокативных механизмов заимствованы преемниками именно у литературы.

Представление об интенциональном провокативном дискурсе позволяет по-новому взглянуть на онтологию литературы (слово «онтология» образовано от новолат. *ontologia*, а ранее - от др.-греч. ὄν, род. п. ὄντος в значении «сущее, то, что существует» и λόγος в значении «учение, наука» и обозначает учение о сущем).

Способность и навыки провоцирования развиваются и функционируют в социальной среде, они носят *социальный характер*. Акты провоцирования в речи обусловлены речевой деятельностью человека, его коммуникативным опытом и возникающей на этой основе *социальной памятью*, поскольку формируются под непосредственным влиянием речевой практики социума. Они могут быть охарактеризованы в полной мере как «социальный продукт»⁹³ и рассматриваются нами как *социальные явления*. Родовыми признаками провоцирования как социального феномена являются следующие:

- **функциональный** – провоцирование выполняет культуuroобразующую функцию, передаёт культурное наследие (к которому относится коммуникативно-речевой опыт) от одного

⁹³ Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л.1974. С. 25.

члена социума к другому с помощью языка и характеризуется как *смысловая коммуникация*;

- **формальный** – провоцирование совершается в общении, реципиентом которого является другой человек, группа людей или общество в целом (как в массовой коммуникации), и относится к *внешней смысловой коммуникации*;

- **онтологический** – провоцирование в совокупности функционального и формального признаков является разновидностью *социальной коммуникации*, которая является движением «эмоций, эмоциональных переживаний, волевых воздействий в социальном времени и пространстве»⁹⁴.

В рамках данной статьи не представляется возможным полностью рассмотреть провокативный дискурс в контексте известных в литературоведении типологий родов, видов и жанров литературы. Поэтому мы рассматриваем данную публикацию как постановку проблемы и отметим лишь наиболее очевидные, на наш взгляд, точки пересечения провокативного дискурса и литературы, примеры проявления в литературе особой категории - *категории провокативности*. Мы вынуждены отвлечься и от вопроса о первичных и вторичных жанрах в языкознании и литературоведении и их роли в структурировании и онтологизации провокативного дискурса. На наш взгляд, с функциональной точки зрения, провоцирование представлено во всех родах словесности – *драме, эпосе и лирике*. С формальной точки зрения, провоцирование проявляется наиболее отчетливо в жанрах *религиозной и философской литературы* (мемуары, дневниковые записи, исповедь, проповедь, заповедь), в *драматургии* (трагедия, мелодрама, love story) и *лирике*.

Нехитрый мнемонический прием позволяет наметить параллели и пересечения литературы и провокативного дискурса. Когда приходится объяснять суть провокативного жанра признания, невольно напрашивается формализация,

⁹⁴ Соколов А.В. Введение в теорию социальной коммуникации. СПб., 1996. С. 4.

которая тянет за собой онтологизацию и литературные параллели. Так, когда в ответ на наиболее типичное признание «я тебя люблю», лингвистические и коммуникативные признаки которого относятся к универсальным в национальных языках (напр., «I love you», “ich liebe dich”, “je t’aime” etc.), человек слышит «а я тебя нет», это, на наш взгляд, трагедия. (Естественно, эта схематизация далека от формулы драмы как рода литературы, но позволяет отметить рафинированный след провокативности, очищенной от поздних исторических, культурных и жанровых наслоений.) А если – «я люблю другого», это – мелодрама, пресловутый «любовный треугольник». И только когда в ответ произносят «и я тебя тоже» - это love story («история любви»). Такой мнемонический прием раскрывает сущностный след провокативности в драме и показывает драму как инсценированное человеческое чувство.

В рамках *психосемантической модели* сознания⁹⁵ В.Ф.Петренко представлены три формы изменений, которые в реальном процессе речевого воздействия существуют в единстве, но с различной степенью выраженности. Одна из которых - формирование общего эмоционального настроя, мироощущения реципиента воздействия, наиболее иллюстративным примером является лирическая поэзия, поскольку эмоции, составляющие суть субъективного лирического чувства, выступают глубинными формами категоризации, определяющими общие контуры выстраиваемого сознанием концептуального образа мира⁹⁶. *Лирика*, лирическая поэзия, воспроизводит субъективное личное чувство (отношение к чему-либо) или настроение автора и заложила основы современной массовой коммуникации, что объясняет эмоциогенную природу последней и определяет особое измерение коммуникативной личности современного человека, которое В.И.Карасик назвал *поэтическим измерением личности*, включающим в себя особенности рефлексии, аргументации, символизации как коммуникативных феноменов и

⁹⁵ Петренко В.Ф. Основы психосемантики. М., 1997.

⁹⁶ Там же. С. 331–332.

объясняющим делинеаризацию текста массовой коммуникации как структурный признак⁹⁷.

Наиболее полным прозаическим (*эпическим*) аналогом субъективного лирического начала категории провокативности выступают *мемуары* и *дневниковые записи* — записки современников, повествующие о событиях, в которых автор мемуаров принимал участие или которые известны ему от очевидцев. Важная особенность мемуаров заключается, с одной стороны, в установке на «документальный» характер текста, претендующего на достоверность воссоздаваемого прошлого, а с другой — акцентировании субъективного фокуса изложения, локализация личностного модуса автора, который позволяет рассматривать исторический пласт сквозь призму индивидуального. Провокативный дискурс в большей степени, чем в мемуаристике, представлен именно в дневниковых записях, в которых автор осмысливает собственное место в череде исторических и бытовых перипетий (культурная функция автокоммуникации в концепции Ю.М.Лотмана).

Наиболее полно, однако, провокативные стратегии представлены в жанрах другого вида литературы - *религиозной* (духовной) и *философской*.

Как известно, в *исповеди* как литературно-художественном произведении повествование ведется от первого лица и рассказчик впускает читателя в сокровенные глубины своего внутреннего мира. Некоторые писатели прямо использовали в названиях своих произведений слово «исповедь» («Авторская исповедь» Н.В. Гоголя, «Исповедь» Л.Н. Толстого, «Исповедь» М. Горького, «Исповедь хулигана» С.А. Есенина).

Современный исследователь-литературовед А.Д. Степанов, анализируя коммуникативные стратегии в текстах Чехова, выделяет *исповедь* как самостоятельный коммуникативный элемент первичный речевой жанр и рассматривает ее как разновидность диалога «к себе самому»⁹⁸ (автокоммуникация).

⁹⁷ Карасик В.И. Языковое проявление личности. Волгоград, 2014.

⁹⁸ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.

В номенклатуре первичных речевых жанров в концепции А.Д. Степанова присутствует еще один провокативный жанр - *заповедь*, который, на взгляд исследователя, относится к категории дидактических жанров, наряду с *поучением*, *наказом* и др. А.Д. Степанов описывает задачу этих жанров вполне провокативно – *модифицировать поведение адресата*, что соотносится, на наш взгляд, с провокативной стратегией заботы и ее элементарными жанрами (совет, нотация, укор).

Проповедь – понятие обширное и поэтому трудно поддается однозначному определению. О ней говорят, когда имеют в виду речь религиозного характера, произносимую священнослужителем в церкви с целью поведать и разъяснить слушающим учение Иисуса Христа. Как разновидности проповеди рассматриваются различные виды поучений.

В заключение необходимо еще раз отметить, что собственные размышления мы рассматриваем как постановку проблемы и определение нового объекта научных исследований. Мы попытались наметить точки пересечения провокативного дискурса и литературы. По нашему мнению, провоцирование представлено во всех родах словесности – драме, эпосе и лирике, но проявляется наиболее отчетливо, на наш взгляд, в жанрах религиозной и философской литературы (мемуары, дневниковые записи, исповедь, проповедь, заповедь, поучение, наказ), в драматургии (трагедия, мелодрама, love story) и лирике.

Valentin Stepanov

PROVOCATIVE DISCOURSE AND ONTOLOGY OF LITERATURE

The article is dedicated to provoking as a social phenomenon represented in all types of literature such as drama, epic and lyric poetry. The author claims that the provocative discourse is manifested most clearly through genres of religious and philosophical literature such as memoirs, diaries, confession, precept, etc., in drama (in tragedy, romance, and love story), and lyrics. The author considers the article as prolegomena to a new view of the ontology of literature.

Հայ գրականության հիմնախնդիրներ
Проблемы армянской литературы
Problems of Armenian Literature

Алла Харатян

**КОСМОГОНИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА В
ТРУДЕ «ИСТОРИЯ ТАРОНА» ОВАНА МАМИКОНЯНА**

Синкретическая сущность древнеармянской литературы уже давно доказана, однако для исследователей средневековых армянских текстов проблемой продолжает оставаться вопрос соотношения той или иной науки, определение сущности того или иного текста согласно доминанте, откуда и вытекают спорные формулировки. Известно, что средневековая литература в равной мере изучается специалистами разных наук: истории, литературоведения, богословия, философии и т.п. Преобладающую позицию занимает, конечно, история, поскольку тексты средневековых авторов озаглавлены или квалифицированы как история, а остальные характеристики уступают данному термину. Круг нашего исследования в этой статье охватывает междисциплинарную связь между историей и литературой на примере труда, озаглавленного автором Ованом Мамиконяном «История Тарона». Поскольку весьма спорен тот факт, что данное произведение действительно «историческое», мы дальше будем называть его «текстом» или «трудом» во избежание ограничения смысловых рамок из-за термина «история». Произведение Ована Мамиконяна было многократно изучено. Книга была рассмотрена и как история, и как подлог (на основании многочисленных исторических ошибок и искажений), вызывая отрицательное отношение к автору, как к фальсификатору истории⁹⁹. Одним из первых исследователей,

⁹⁹ Об этом М.Чамчянц пишет: «Ясно, что в эту историю включены разнообразные сочинения согласно пяти принципам. Первый: время, в котором события и течение жизни столетий представлены немногочисленными годами, или, наоборот,

назвавший этот труд *випасанк* (эпическая повесть), был М.Абегян, который включил труд О.Мамиконяна в эпическую повесть «Персидская война». Абегян тоже не верил в историчность этого труда: «*История Тарона*» Ована Мамиконяна и сирийца Зеноба Глака есть фальсификат, и обе подделки принадлежат одному и тому же автору, который называет себя Епископом Ованом Мамиконяном. ... Что представляет из себя книга «История Тарона» Ована Мамиконяна? Просто собрание народных сказаний, не имеющее отношения к реальной истории, и, наоборот, имеющее все признаки народных сказаний. Даже наивный читатель едва ли поверит в действительность этих рассказов»¹⁰⁰. Цитируя Гр. Халатяна¹⁰¹, Абегян добавляет, что и отрывок, приписываемый Зенобу Глаку, лишен исторической ценности. В 1976 г. вышла в свет объемная монография Л.Айвазяна на русском языке, в которой автор опровергает устоявшееся в арменоведении мнение о поддельности этой истории и, с помощью антитезы, пытается обосновать, что это история: «<...> есть подлинное произведение исторического жанра, относящееся, в первом разделе – к началу IV в., во втором разделе – к концу VI - первой половине VII вв.»¹⁰². Однако приведенные им постулаты, в свою очередь, опровергаются Л.Тер-Петросяном, который приходит к заключению, что факты,

инциденты, произошедшие в течение недолгого времени, тянутся достаточно долго. Второй: персонажи перепутаны между собой и неправильно распределены. Третий: топонимы выдуманы и названы согласно событиям, произошедшим там. Четвертый: стиль повествования, в котором в качестве исходных легенд повествуется о тех делах, достоверность которых подтверждена другими источниками. Пятое: фальшивые приложения, заполнившие книгу такими историями, которые противоречат принципам автора и точности его колофона, представляя события, произошедшие позже, чем основная история» (см. Չափյախնց Մ. Հայոց պատմութիւնն Եր, Հ.2. էջ 545

¹⁰⁰Մբէրյախն Մ. Երկէր. 8 հ. Եր.1966.Հ.1 էջ 188. (Перев.автора)

¹⁰¹ Там же

¹⁰² **Айвазян Л.В.** «История Тарона» и армянская литература IV-VII веков. Ереван. 1976. С. 386.

приведенные Айвазяном, безосновательны, а попытка автора представить этот труд как историю IV и VII веков провалилась¹⁰³. При подобной неопределенности мнений есть необходимость заново исследовать произведение.

Мы предлагаем новую методологию изучения и рассматриваем вопрос под новым углом зрения: если это не история или поддельная история, если его основой является или мифотворчество, или *игра* (термин принадлежит Й.Хейзинге) с историческими фактами, то мы имеем дело с другой формой ментальности – художественной. По нашему мнению, нет необходимости рассматривать этот труд с исторической точки зрения, но, как отражение художественного менталитета, мы считаем его одним из ценнейших произведений литературного наследия VII-IX веков.

Поскольку процитированные мнения свидетельствуют о том, что этот труд, как история, недостоверен, то возникает вопрос: что за текст перед нами, если это не история?

Один из крупных медиевистов и теоретиков литературы XX века У.Эко отмечает, что, по Т.А. ван Дейку, есть два вида рассказа – естественный и искусственный. В естественном тексте слово автора достоверно, герои реальны и принадлежат к определенному времени, а в тексте искусственного рассказа слово автора недостоверно, герои находятся вне времени. Другими словами, в одном случае мы имеем дело с реальным фактом, а в другом – нет. В одном случае, мы имеем дело с исторической реальностью, а в другом – с литературной. Если руководствоваться этими критериями, то в «Истории Тарона» одно за другим опровергаются реальные и достоверные сведения, уступая место искусственному жанру сказа, в котором нарушается время (анахронизм) и, следовательно, события и персонажи. Таким образом, при подобном типе повествования, в первую очередь опровергается то, что автор является современником происходящего. В одном из двух сохранившихся писем Зеноб

¹⁰³ См. **Тер-Петросян Л.** О вопросе датировки «Истории Тарона»: по поводу книги Л.В.Айвазяна. // Вестник Ереванского университета. № 3. Ереван. 1977. С. 159

Ассириец рассказывает о событиях, произошедших в местах Иннакнян (имеющий исток в Инне) и в Ардзане, современником которых он якобы был, он путает и время, и персонажей, то есть – исторических личностей.

Из всего этого делаем вывод, что текст, дошедший до нас под именем Ована Мамиконяна и Зеноба – повествование, сплетенное из народных сказов и легенд, в основе которого находятся, в качестве интертекста, тексты предшествующих историков, Библии и христианская мифология. Это основной материал, придающий произведению художественную ценность. «История Тарона» соответствует всем функциям и критериям мифологических текстов.

Самым главным и функциональным признаком «Истории Тарона» как легенды является наличие мифотворческих атрибутов и соответствующая им структура текста. Повествование имеет структурные свойства и морфологическую модель космогонических мифов, а по своим морфоструктурным особенностям схожа со средневековыми библейскими легендами и сказаниями. Как известно, история принятия христианства в Армении была впервые записана в V в. Агафангелом: видение Григория Просветителя, описанное в его труде, и легенда о строительстве Эчмиадзинского собора в качестве модели, используются в произведениях целого ряда средневековых историков, наиболее явно проявляясь у Ована Мамиконяна и Мовсеса Каланкатваца. Каждый из них представляет весь процесс локализации христианской религии, от ее появления до основания в данной местности, то есть, в данном случае, процесс создания мезокосма¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Мезокосм также включается в систему космогонических мифов: «Сфера социального, структура и механизм деятельности человеческого общества («мезокосма») также определяются с точки зрения мифопоэтического сознания в большей степени космологическими принципами и аналогиями, которые фактически являются внутренней характеристикой социума – в то время как профанический уровень жизни человека не входит в число высших ценностей мифотворческого сознания. Только в сакрализованном мире существуют и известны правила его организации, структура

Таким образом, космогоническому восприятию мира отводится важное место наряду с другими мифопоэтическими моделями, поскольку оно описывает пространственно-временные параметры, то есть условия, в которых появляется жизнь.¹⁰⁵ Рассмотрим в этом контексте детали сотворения Тарона как религиозного пространства. *«И вот, все это сообщаем вам, чтобы вы знали о том, что как и [там] смерть была побеждена сошествием Христа в воду, и здесь врата ада были уничтожены его пришествием. Потому что именно здесь находится страна, именуемая Четвертая Армения, там где заканчивается граница Третьей Армении, у [подножья] горы, называемой Тавр, которая простирается до ворот Пехлевийской Персии. [Именно] вокруг нее лежит страна, принадлежащая Мамиконянам и именно там, в двух местах гнездится смерть. Особенно в одном из них настолько притаилась, что Святой Дух указал, что там и находятся то, что называется вратами ада, которые индусы и персы называют Иннакнян, и чьим идолом Гисане, а также сыном его Деметром, гордятся местные жители».*¹⁰⁶ Автор обозначает территорию, о которой собирается повествовать, место, где обосновывается новая религия – христианство (ликвидируя старую, уничтожая пространство и людей, к ней относящихся). Территория в повествовании описывается сакральное пространство, что доказывается небольшими сказаниями (об основании монастыря, воздвижении креста и т.д.). Тарон (Иннакнян) становится священным центром этнического микромира (как Эчмиадзин в произведении Агафангела¹⁰⁷),

пространства и времени. Вне его – хаос, царство случайного». (Топоров В.Н. Космогонические мифы. // Мифы народов мира в 2 т. М. Советская Энциклопедия. 1992. Т. 2. С. 6).

¹⁰⁵ Топоров В.Н. Космогонические мифы. // Мифы народов мира в 2 т. М. Советская Энциклопедия. 1992. Т. 2. С. 6.

¹⁰⁶ Մամիկոնյան Հ. Տարոնի ւիստմութիւնն. Եր. 1989, էջ 20 (Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте после цитаты).

¹⁰⁷ В произведении Агафангела детально рассказывается о том, как были разрушены языческие храмы, а на их месте основаны церкви (Ագաթանգեղոս. Հայոց ւիստմութիւնն. 1809, էջ 813-814).

откуда и начинается сотворение нового мира, то есть победа над старой религией или старыми демонами, основание новой религии, выведение людей из тьмы к свету. Основание микрокосма или микромира сопровождается войной, которую принято называть войной против жрецов, и описывается со всеми особенностями, присущими данному типу сказания.¹⁰⁸ Битва представляется как противостояние христиан и демонов. Ясно, что историческим прецедентом является просто борьба против языческих жрецов, но особенность космогонических мифов заключается в легендарности повествования, здесь используется модель борьбы против титанов во имя построения космоса: *«А войска, окружив их, убили шестерых из них, а затем только смогли уничтожить это гнездо гибели. Но демоны орали: «Хотя вы нас выгоняете отсюда, но кто осмелится жить здесь, никогда не найдет покоя, потому что, как в городские ворота может войти многочисленное войско, так же и здесь находится вход демонов. К тому же многочисленны демоны храма Гисане, как и опасные пропасти».* Однако, *недостоверны и бессмысленны были их угрозы.*

Когда войска закончили уничтожение идолов, святой Григорий приступил к основанию церкви» (с. 43). Не трудно заметить в этой части повествования интертекстуальную связь с библейским текстом, где излагаются каноны, которыми должны руководствоваться верующие в борьбе с идолопоклонством: *«Истребите все места, где народы, которыми вы овладели, служили богам своим, на высоких горах, и на холмах, и под всяким ветвистым деревом.*

*И разрушайте жертвенники их, и сокрушите столбы их, и сожгите огнем роци их, и разбейте истуканы богов их, и истребите имя их от места того».*¹⁰⁹ За этим следует библейский завет немедленно найти место, подходящее для дома божьего и обосноваться там: *«Но вы перейдете Иордан и поселитесь на земле, которую Господь, Бог ваш, дает вам в удел».*¹¹⁰ Это и есть

¹⁰⁸ См. Հարությունյան Մ. Հայ դիցարանություն Բեյրութ, 2000.

¹⁰⁹ Второзаконие, XII, 2-3

¹¹⁰ Там же, 10

тот предварительный текст, который Ован Мамиконян перекраивает, описывая в своем труде предпосылки появления нового пространства (микромира): для строительства всех церквей и святых мест герои получают божественные знамения, божественное согласие в форме видения.

К мифологичности повествования тяготеет то, что Ован называет обе части своей книги войной, и победа в этой войне обязательна во имя религии и сотворения «нового мира» («микромира»). *Война* Ована равнозначна предшествующему разрушению (космической катастрофе, например, потопу, или библейской войне с жрецами). Тут война находится между прежним «хаосом» (идолопоклонством) и религией настоящего времени, как предварительное условие сотворения мира из хаоса. И эта война, описанная с великим ликованием, представляется священодействием, поскольку пропагандируется и в Библии: *«Тогда служители [храма идолов] подняли такой вой, что даже демоны ревели человеческим голосом, говоря: «Горе нам, ибо кости мертвецов будут изгонять нас с лица земли», и в этот самый миг они улетели в сторону Аштишата, крылатые с человеческими лицами. Но некоторые из демонов набросились на толпу, как бесчисленное множество комаров, или как густой ливень; однако, некоторых из жрецов мы довели до смерти, мучая и пытая их»* (с. 43).

Модель мифа «от хаоса до сотворения мира» завершается описанием конца войны, содержащей элементы драконоборства.

Модель строительного мифа – последняя важная часть мифологемы, и «История Тарона» содержит множество соответствующих элементов: захоронение мощей христианских мучеников с последующим строительством церквей над ними. В качестве строительного мифотекста в тексте произведения святые мощи являются изначальной, предварительной, стартовой основой, причиной появления иного пространства (основанного на обломках прошлого), из которого затем развивается новое на данной территории. Таким образом, после хаоса (идолопоклонства) Тарон преобразуется, перестраивается, мощи мучеников становятся строительным материалом, а новое строительство космогонично по сути. Таким образом, в Тароне,

месте, называемом Иннакнян, где раньше был храм идолов Гисане и Деметры, после их разрушения хоронят святые мощи: *«Когда войско закончило разрушение идолов, св. Григорий приступил к основанию церкви. Но поскольку не было готового стройматериала, брали неотесанные, бесформенные камни и, найдя известь в храме идолов, они основали церковь именно там, где было [основано] святилище Деметры.*

Двенадцать дней он там трудился, строил и желал все мощи св. Карапета там собрать, но сам Господь этого не позволил [ему]; поэтому он поступил просто и поставил глиняный ковчег, поскольку тот был сделан из земли, а не из золота. Потому и не принято покрывать кости мертвых золотом. И этот же ковчег поместил в такой же медный ковчег и положил туда драгоценный светящийся камень, который привез из Кесарии..., а имя ему было Гидон. А все это он совершил не в присутствие других, а тайно. Я и епископ Ягбианос взяли кирку и тайно вырыли яму в два человеческих роста, поместили в ее мощи св. Карапета и заполнили яму щебнем. А то, что мы туда положили следующее: плечо до локтя, левая рука вместе с лопаткой, кость правого бедра и кости разных частей тела» (с. 44). По нашему мнению, большое значение представляет также запись, прикрепленная Просветителем в церкви, семиотическое поле и мифологический подтекст которой достаточно содержательны: *«А также св. Григорий написал на медной табличке и положил там на алтаре, что ни одна женщина да не осмелится зайти за порог этой церкви, чтобы не топтать драгоценные мощи. Да пребудет непримиримая вражда Господня с теми, кто зайдет сюда или даже посмотрит в эту сторону» (с. 44).* В этих строчках закодированы две легенды; первая объясняет запрет на вход женщин в монастырь св. Карапета и связана с христианской мифологией (легендой о Саломее, ставшей причиной смерти св. Карапета или Иоанна Крестителя). Предполагается, что вторая причина, лежащая в основе этого запрета, следующая: до строительства монастыря на этом месте было языческое святилище, в котором женщины до замужества приносили в жертву жрецам свою девственность. С христианской точки зрения этот обычай считался беспутством и был запрещен.

Однако воспоминание об этом сохранилось в бессознательной памяти народа вплоть до конца деятельности монастыря. Легендарный слой текста подчеркивается последующем развитием легенды о том, как жена Вардпатрика Мариам, весьма благочестивая и богобоязненная женщина, пытается нарушить запрет и войти в монастырь, монахи хотят воспрепятствовать ей, но женщина, взывая к Богородице и матерям апостолов, входит, вызвав гнев монахов. И, говорит историк, когда она выходит из монастыря, радуясь, что Бог принял ее в церкви, коленапреклонные монахи умоляют Бога покарать ее, показать свою силу, чтобы люди видели и извлекли урок. В это время у женщины начинается видение: *«Вижу я вот мужчину с длинными волосами, выходит из церкви и, гремя в облаках, подходит ко мне. И вижу я у него оружие [острое], окрашенное кровью и тщательно спрятанное. Но она еще не закончила говорить, как [видение] ударило ее, и там же испустила она дух»* (с. 63). Из этого фрагмента становится очевидным, что монахи убили нарушительницу священного порядка. Таким образом, легенда, с одной стороны, даровала невинной жертве бессмертие (на месте ее смерти муж затем построил церковь), с другой – свидетельствует о существующем в Армении обычае осуществлять строительство над телом или частью тела жертвы или мученика. То есть, в основе строительного мифа всегда лежит ритуал жертвоприношения¹¹¹. Подобные легенды встречаются в сборнике «Армянские предания» А.Ганалаяна; они свидетельствуют об обычае закапывать под крепостью или мостом живую женщину, девушку (иногда юношу), чтобы фундамент был крепким и хранимым Богом¹¹².

¹¹¹ Первым таким монастырем можно считать Эчмиадзин, построенный Григорием Просветителем, миф о строительстве которого был проанализирован Леоном Абрамяном. Об этом см.: **Абрамян Л.** Небесный храм, вырастающий из тела жертвы: видение Григория Просветителя с точки зрения этнологии. <http://www.levonabrahamian.com/engine/documents/document281.pdf>

¹¹² **Ганалаян А.** Армянские предания (№ 571, Строительство крепости Ахалциха, № 578, Строительство крепости Битлиса, № 581, Строительство крепости Спаркерта, № 585, Мост Аштарак,

Таким образом, в основе «Истории Тарона» Ована Мамиконяна лежит мифологическая модель и, кроме строительства монастыря св. Карапета, в ней содержатся многочисленные свидетельства о строительстве подобных монастырей и святых мест над телами мучеников. Кроме уже упомянутых, в труде есть и другие повествования, построенные на интертексте библейской мифологии и содержащие разнообразные мифологические слои не только в смысле тематического сюжетного построения, но и с разными инвариантами мировосприятия, вплоть до космических модификаций мифа, которые повышают художественную ценность произведения, а иногда, имея прецедент в истории, создают интересную связь с исторической наукой.

Ալա Խարատյան

**ՏԵՂԵԲԻԱՍՏԵՂԾ ՄԻՖԸԼՎԱԼՈՒՄԸ ՀՈՎՀԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆԻ
«ՏԱՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ» ԵՐԿՈՒՄ**

Հոդվածում ուսումնասիրված է 7-րդ դարի մատենագիր Հովհան Մամիկոնյանի «Տարոնի պատմություն» երկում աշխարհաստեղծման ու տիեզերաստեղծման միֆական պատկերը: Երկը միշտ ուսումնասիրվել է պատմական փաստի ու ճշմարտության տեսանկյունից և համարվել պատմության խեղաթյուրում: Սակայն միջնադարյան տեքստերին հատուկ սկզբունքով այդ պատմությունը ներկայացված է առասպելական պատումների ու հորինումների ձևով՝ կիրառելով աստվածաշնչյան մոդելներ: Այդ մոդելներից երկում կիրառվում են տեսիլներն և դրանց հիման վրա կառուցվում են շինարական միֆեր՝ սրբացնելով այս կամ այն կրոնական գործչին՝ կապված քրիստոնեական աշխարհաստեղծման գործունեության հետ:

Ala Kharatyan

**COSMOGONICAL PERCEPTION OF THE WORLD IN «THE
HISTORY OF TARON» BY HOVHAN MAMIKONYAN.**

№ 592, Мост Котера, № 593, Пятиарочный мост и т.д.). Ереван.
1969

The article refers to the study methodology of one of the 7th century Armenian manuscripts “The History of Taron” by Hovhan Mamikonyan. It is usually represented as history. The author offers to consider it in the context of medieval standards of art and thinking, where historical facts are encoded into the mythology. Under this point the article shows the analogy of the new fabulous stories about the death of the first Christian saints and martyrs and the biblical myths, represents the myths about churchbuilding on the burial places and the remains of the first Christian victims, which are viewed as building myths. The spread of Christianity in the province of Taron is considered as structural and semantic model of cosmogonic myths.

Մրտաշահման գրականության հիմնախնդիրներ
Проблемы зарубежной литературы
Problems of foreign literature

Карине Гуланян

**ОБРАЗ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ В РОМАНЕ
ДЖ.ФАУЛЗА «ПОДРУГА ФРАНЦУЗСКОГО
ЛЕЙТЕНАНТА»**

Роман Д.Фаулза «Подруга французского лейтенанта» (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) можно охарактеризовать как исторический, если принимать во внимание описываемые события. Действие произведения точно датировано и отнесено ровно за 100 лет до времени работы над ним – в 1867-1869 гг. Местами произведение напоминает исторический роман В.Скотта, в котором действие, как правило, происходит на рубеже двух эпох. Причем викторианская Англия выступает здесь не просто как эффектный фон, но как своего рода «персонаж» книги. Фаулз подчеркивает это сходство, воспользовавшись некоторыми типично вальтер-скоттовскими приемами: стихотворными эпиграфами к главам, достаточно подробными авторскими примечаниями и комментариями к тексту. Традиционной для Вальтера Скотта экспозиции в романе нет, хотя в первой главе Фаулз дает нам краткое описание места действия, эпохи и основных персонажей. Однако эта переключка с классическими образцами жанра исторического романа представляет собой тонкую игру, обнаруживающую принципиально новый подход Фаулза к исторической теме.

А. Долинин в предисловии к роману «Подруга французского лейтенанта» пишет о том, что, возможно, определенное влияние на выбор Фаулза оказала начавшаяся в 60-е годы мода на викторианский роман. *«Тогда один за другим стали выходить в свет сентиментально-любовные, приключенческие и эротические романы о викторианской эпохе, появилось несколько сенсационных, рассчитанных на массового читателя исторических исследований, в которых была сделана*

*попытка разрушить стереотип о викторианской эпохе, как рабыне благопристойности, респектабельности, условности и пуританской морали».*¹¹³ Одним из излюбленных приемов Фаулза является обыгрывание «модных схем» массовой литературы. Почти вся художественная система романа, жанровые и стилистические особенности, приемы и фабула являются для писателя объектом своеобразной авторской иронии. Причем *«викторианство как феномен культуры и модель мира представляет автору экспериментальное поле, на котором разыгрывается и конструируется картина мира, высвечивающая необычные ракурсы и акценты.»*¹¹⁴ – пишет Н. Соловьева.

Это роман о духовном становлении личности, обретении свободы, постепенном перерождении главного героя Чарльза Смитсона из типичного представителя викторианского общества в молодого человека уже новой эпохи под влиянием таинственной, загадочной женщины - Сары Вудраф. В статье «Заметки по поводу неоконченного романа» (*Notes on an Unfinished Novel*, 1969) Фаулз пишет о том, как у него зародилась идея романа. Однажды ранним утром ему привиделся образ молодой женщины, стоящей на старинном причале и смотрящей на море. *«У женщины не было лица, не было и особой сексуальной привлекательности, но она явно принадлежала викторианской эпохе и была <...> упреком этой эпохе. Отверженной».*¹¹⁵

Широкую известность в викторианскую эпоху получили произведения о поисках Святого Грааля, которые *«воспринимаются как духовное паломничество, восхождение*

¹¹³ Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона // Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта. М. Художественная литература. 1990. С. 9.

¹¹⁴ Соловьева Н. Вызов романтизму в постмодернистском британском романе. // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. 2000. #1. С. 56.

¹¹⁵ Fowles J. Notes on an Unfinished Novel // Fowles J. Wormholes. Vintage. London. 1999. P. 15.

души».¹¹⁶ Таким образом, Чарльз Смитсон ассоциируется с подобием странствующего рыцаря, участвующего в авантюрных приключениях и помогающего заколдованной принцессе Саре. Только принцесса сама оказывается волшебницей и снимает с рыцаря заклятие, о котором он даже не догадывался.

Период конца шестидесятых годов XIX века (время действия романа) - это период относительного процветания, затрагивающего, правда, лишь небольшую часть общества. Это было время так называемого «великого викторианского компромисса» между крупной буржуазией и аристократией. Многочисленные эпитафии и сноски из работ К.Маркса, Ф.Энгельса, Д.Д.Фрэзера, Ч.Дарвина показывают всю иллюзорность викторианской надежды на долгое процветание высших слоев, а также убожество жизни и чувство нарастающего протеста в слоях более низких.

Как известно, Англия – страна традиций. Многие современные английские установления и обычаи берут начало в викторианстве. И в романе, среди авторских размышлений о различных человеческих судьбах и философских явлениях есть фраза: *«Мы можем порой распознать в лице современника выражение минувшего века, но нам никогда не удастся распознать выражение века грядущего»*.¹¹⁷

По мнению Фаулза, ключевым понятием, воплощающим ментальность англичанина викторианской эпохи, является понятие Долга в самом широком значении этого слова. Долг регламентировал почти все проявления человеческих эмоций, отношения между людьми, не только социальные, но и личные. Сара Вудраф именно потому не вписывается в викторианское общество, что ее внутренний мир, ее мысли и чувства уже давно переросли тесные рамки пуританской морали. Настоящая жизнь шире и многообразнее установленных обществом правил

¹¹⁶ Соколова Н.И. Литературное творчество прерафаэлитов в контексте Средневекового Возрождения в викторианской Англии. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. М. 1995. С. 7.

¹¹⁷ Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. М. Правда. 1990. С. 183.

поведения. Подобно Эмме Бовари или Анне Карениной, она задыхается в том ограниченном мире, в котором общество позволяет ей существовать. Еще один из литературных прототипов Сары Вудраф – это Джейн Эйр. Героиня Ш.Бронте тоже работала гувернанткой и боролась за свое счастье, правда несколькими иными способами. Сара не лжет, когда говорит, что для нее важнее чувствовать себя живой, хоть чем-то отличной от того общества, которое ее окружает, чем стать безропотным винтиком слаженно работающего механизма. Именно поэтому она фактически решает на мистификацию и, как впоследствии окажется, придумывает историю о соблазнении ее лейтенантом Варгенном. *«Жить мне позволил мой позор, сознание, что я и в самом деле не похожа на других женщин»*.¹¹⁸ Как невозможно дать абсолютно объективное описание жизни во всем ее многообразии (любое описание субъективно), так и Фаулз не пытается подробно объяснить своим читателям характер Сары Вудраф, а создает образ изначально загадочный, непостижимый.

С другой стороны, принципиальная таинственность повествования, когда речь идет о Саре, напоминает традиции английских романтиков, восходящие к готическому роману. В статье «Заметки по поводу неоконченного романа» он пишет: *«Я представляю себе мужской персонаж достаточно искусственным, а женщину своего рода реальностью. Один – холодная идея, другая – теплый факт»*.¹¹⁹

Описывая викторианское общество, Фаулз в первую очередь говорит о раздвоенности сознания викторианцев. С одной стороны – это жесткий контроль общества над истинными чувствами и стремлениями людей, страх перед всем открытым и обнаженным. Писатель ставит диагноз клаустрофилии (любовь к закрытому пространству) всему викторианскому обществу. Это было время, когда после просветительской действительности вновь началось усиление влияния церковных догматов о семье и

¹¹⁸ Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. М. Правда. 1990. С. 179.

¹¹⁹ Fowles J. Notes on an Unfinished Novel // Fowles J. Wormholes. Vintage. London. 1999. P. 26.

брак стал особенно почитаем, когда в Англии было построено больше церквей, чем за всю ее предыдущую историю, *«когда ни одно значительное литературное произведение не позволяло себе по части чувственности заходить дальше поцелуя – и когда порнографическая литература издавалась в количествах, не превзойденных по сию пору»*.¹²⁰

С другой стороны, чопорности и лицемерной закрытости верхних классов общества в романе противопоставлена сельская Англия с ее здоровой свободой. Фаулз испытывает большое уважение к естественным человеческим отношениям. Описывая сельскую Англию конца XIX века, Фаулз вспоминает литературу этого периода. Он пишет, что викторианские писатели потерпели жесточайшее поражение потому, что ханжески умалчивали об одном из важнейших аспектов человеческой жизни – физической любви, о том, что очень важно для любого, будь то мужчина или женщина. И лишь Т.Гарди в своих более поздних романах осмелился приоткрыть завесу молчания над столь важным вопросом, за что его роман «Джуд незаметный» был подвергнут остракизму со стороны англиканской церкви.

Интересно отношение Фаулза ко времени, в котором происходит действие, к истории и современности. Все это прекрасно согласуется с традицией, созданной и утвержденной в литературе еще Дж.Джойсом и унаследованной постмодернистами. Постмодернизм уничтожал границы между художественной литературой и историей или автобиографией, смешивал реальность и фантазию, различные жанры и формы, создавая оригинальную картину собственного мира. Фаулз считает, что автор не должен мысленно переноситься в прошлое. *«Роман должен иметь прямое отношение к настоящему времени писателя – поэтому не притворяйся, что ты живешь в 1867 г., или добейся того, чтобы читатель понимал, что ты притворяешься»*.¹²¹ Авторское «я» в романе комментирует

¹²⁰ Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. М. Правда. 1990. С. 262.

¹²¹ Fowles J. Notes on an Unfinished Novel // Fowles J. Wormholes. Vintage. London. 1999. P. 17.

события с точки зрения современного человека, иронически сопоставляет различные временные пласты. Чтобы создать викторианскую картину мира, он делает многочисленные заимствования, цитирует авторов той эпохи, в то же время противопоставляя им современную культуру.

Роман начинается с описания залива Лайма и его старинного мола Кобб, по которому гуляют главные герои повествования: палеонтолог-любитель из Лондона Чарльз Смитсон и его невеста Эрнестина Фримен встречаются на дальнем конце мола женщину, чья романтическая внешность и, особенно, напряженный взгляд, поражают Чарльза с первой же минуты. Она смотрела «как-то не так», не совсем привычно, и автор тут же поясняет нам, что она смотрела слишком смело для женщины викторианской эпохи. Мы сразу узнаем, что в городе ее называют «Трагедией», что она была влюблена в некоего французского лейтенанта, который ее бросил. Эта случайная встреча станет поворотным пунктом в жизни главных героев. Загадочность девушки, трагичность ее положения произведут огромное впечатление на Чарльза, а встречи с ней полностью перевернут его жизнь.

В конце романа Чарльз после долгих поисков найдет Сару в доме, принадлежащем членам Братства прерафаэлитов. Фаулз отмечает, что *«революцией в искусстве той поры было, разумеется, движение прерафаэлитов; они, по крайней мере, сделали попытку признать природу и сексуальность»*.¹²² Феномен прерафаэлитизма очень важен в структуре романа «Подруга французского лейтенанта». Основная тенденция творчества прерафаэлитов – противостояние всей викторианской картине мира. Прерафаэлитское братство было одним из первых проявлений феномена, названного самими викторианцами *«medieval revival»* (средневековым возрождением). Его основными представителями были Данте Габриель Россетти, Кристина Россетти, Джон Эверетт Миллес и Уильям Хольман-Хант.

¹²² Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. М. Правда. 1990. С. 180.

Прерафаэлизм в живописи возник прежде всего как реакция на господство классицизма, официально принятого стиля викторианской живописи. основополагающим правилом своей эстетики и художественного творчества прерафаэлиты считали верность природе. Но принцип этот у них имел несколько смыслов. С одной стороны, «верность природе» понималась как предельно достоверное, детальное ее изображение. Их внимание к деталям в какой-то степени тоже было выражением протеста против наиболее распространенного мнения того времени, что детали не так уж и важны и, создавая картины, в частности, на историческую тему, стоит отказаться от воплощения деталей эпохи в картине, чтобы изображение было «на все времена».

С другой стороны, принцип верности природе для прерафаэлитов был связан с представлением о тождестве природы и искусства. Мысль о связи человека с миром растений была высказана еще Д.Рескином в его работе «Прозерпино», а о тождестве искусства и природы писал Р.У.Эмерсон в эссе «Природа». *«Сам отказ художников “Братства” от классических правил был связан с их неприятием искусства, классифицирующего природу, а не тождественного ей»*.¹²³ Именно этот принцип верности природе больше всего импонирует Фаулзу в творчестве прерафаэлитов.

Фаулзовская концепция мира и человека неотделима от природы. Его персонажи делятся не на положительных и отрицательных, а на характеры, близкие к природе, чувствующие ее, или напрочь лишенные этого чувства. Не случайно первые встречи Чарльза с Сарой, перевернувшие его мировоззрение, научившие его чувствовать жизнь, происходят на лоне природы. Лес, меловые скалы и зеленая трава, тишина и особая, не связанная с людьми жизнь природы, все это – немаловажный аргумент в пользу условности, искусственности викторианских правил поведения, впитанных Чарльзом с молоком матери. Даже

¹²³ Соколова Н.И. Литературное творчество прерафаэлитов в контексте Средневекового Возрождения в викторианской Англии. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. М. 1995. С. 12.

будучи натуралистом и любителем природы, Чарльз до определенного времени остается чужд красоте окружающей природы. Он подходит к ней с точки зрения классификатора и исследователя, и поначалу его интересуют лишь ископаемые мертвые окаменелости. Он ходит, смотря только под ноги, чтобы не пропустить удачно сохранившийся экземпляр. Лишь впоследствии, после встреч с Сарой, он станет обращать внимание на окружающую его природу. Сара же, наоборот, кажется естественной частью дикой природы. Для Чарльза она останется духом места, слитым воедино с Верской пустошью.

Но идея тождества природы и искусства не была для прерафаэлитов представлением об искусстве как зеркальном отражении природы. Многие из них подчеркивали свое негативное отношение к «реализму» или «имитации», под которыми они понимали натуралистическое копирование. В искусстве прерафаэлиты искали и старались изображать внутреннюю сущность явлений, а не их внешнюю оболочку. Под влиянием идей Рескина они делили произведения искусства на идеальные, порожденные воображением, и неидеальные. Именно поэтому прерафаэлитов можно назвать непосредственными предшественниками символизма в английской живописи и литературе, в частности, – эстетизма Оскара Уайльда.

В «Подруге французского лейтенанта» Фаулз отмечает, что торжество рационализма, характерное для викторианской эпохи, было логичным следствием развития промышленного производства, а также естественно-научных открытий Дарвина, Лайелла, Чемберса. Именно эти открытия поставили под сомнение достоверность библейской Книги Бытия. Они меняли первоначальное представление о нравственной сущности природы. Природа теперь представлялась безжалостным началом, в котором господствует стихийный случай. Эти мысли вызвали естественную реакцию в сфере философии, эстетики, литературы, религии. Романтический образ природы – друга и наставника человека, воспеваемый У.Вордсвортом, сменился иным: в творчестве Э.Арнольда, А.Теннисона, Т.Карлайля, близких к прерафаэлитам, природа предстает средоточием деструктивных сил, губительных для человека.

Таким образом, викторианская эпоха в романе Д.Фаулза «Подруга французского лейтенанта» представлена достаточно противоречиво. Автор оппозиционирует городское общество и сельскую общину, их уклад и нравственные устои. В искусстве же викторианство отображается как с точки зрения самих представителей эпохи (при помощи документов, использованных в качестве эпитафий или цитируемых в тексте романа), так и с точки зрения автора романа, живущего на сто лет позже описываемых событий.

Կարինե Գուլանյան

**ՎԻԿՏՈՐԻԱՎԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԻ ԿԵՐՊԱՐԸ Ջ.ՖՈՎԼԷՅԻ
«ՖՐԱՆՍԻԱՑԻ ԼԵՅՏԵՆԱՆՏԻ ԿԻՆԸ» ՎԵՊՈՒՄ**

Հոդվածը նվիրված է այն հնարների ուսումնասիրությանը, որոնք օգտագործվել են Վիկտորիական դարաշրջանը՝ որպես կերպար ներկայացնելու համար Ջ.Ֆաուլզի «Ֆրանսիացի լեյտենանտի կինը» վեպում: Գրողը հակադրում է քաղաք և գյուղ համայնքները, ուսումնասիրում է արվեստը՝ որպես ժամանակաշրջանի գաղափարախոսությունն արտացոլող միջոց:

Karine Gulanyan

**THE IMAGE OF VICTORIAN AGE IN J.FOWLES' "THE
FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN"**

The article explores the image of Victorian age, the ways of its creation and visualization in J.Fowles' novel "The French Lieutenant's Woman". The writer contrasts the urban and rural communities of the period and studies Art as a means of reflecting the ideology of the times.

**ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՐՏԱՑՈՒՈՒՄԸ ԴՈՆ ԴԵԼԻՆՈՅԻ
«ՄԱՈ ԵՐԿՐՈՐ» ԵՎ «ԸՆԿՆՈՂ ՄԱՐԴ» ՎԵՊԵՐՈՒՄ**

Ամերիկյան արդի գրականության ականավոր ներկայացուցիչ Դոն ԴեԼիլոն իր բոլոր ստեղծագործություններում բարձրաձայնում է ժամանակակից աշխարհում առկա հասարակական խնդիրների մասին (ահաբեկչություն, ՋԼՄ-ներ, նորագույն տեխնոլոգիաներ և այլ): Ուսումնասիրելով ամերիկացի գրողի մի քանի ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ «Մառ Երկրորդ», «Կոսմոպոլիս», «Խաղացողները», «Սպիտակ աղմուկ», «Ընկնող մարդը», «Օմեգա կետը» վեպերը, կարող ենք փաստել, որ հեղինակը միտում ունի ներկայացնելու ամերիկյան հասարակության ներկայիս պատկերը: Իր առջև դրված խնդիրը հեղինակը լուծում է մի շարք միջոցներով, որոնք են՝ ահաբեկչության ազդեցությունը հասարակության վրա, նորագույն տեխնոլոգիաների անվերահսկելի հոսքը մարդկանց առօրյա, արվեստի և արվեստագետի դերն ու նշանակությունը մարդկանց կյանքում: Տվյալ հոդվածի շրջանակներում կանդրադառնանք միայն արվեստի խնդրին:

Արվեստի թեման հստակ արտացոլում ունի հեղինակի գրեթե բոլոր վեպերում. ԴեԼիլոյի հերոսները գրողներ են, լուսասնկարիչներ, ռեժիսորներ, դերասաններ, ռոք երաժիշտներ և այլն: Անդրադարձն արվեստին բացատրվում է նրանով, որ հեղինակն առաջնային է համարում արվեստագետի տեղն ու դերը հասարակական գործընթացներում, արվեստագետն այն անփոխարինելի գործիքն է, որով հնարավոր է ազդել հասարակական մտածողության վրա: Ինչպես նշում է ամերիկացի գրականագետ Ջոն Դյուվալը, Դոն ԴեԼիլոն միշտ էլ անդրադարձել է այն հարցին, որ արվեստագետը հնարավորություն ունի փոխելու աշխարհը: ԴեԼիլոյի համոզմամբ՝ արվեստագետը միշտ դուրս է ընդհանուր նորմերից և պատկերացումներից, պետք է միշտ «օտարվածի»¹²⁴ կարգավիճակում լինի, կողքից հետևի հասարակությունում կատարվող իրադարձություններին, քանի որ

¹²⁴ Amend, Ch., Diez, G. I don't know America anymore. Interview with DeLillo <http://dumpendebat.net/static-content/delillo-diezeit-Oct2007.html>

միայն այդպես է հնարավոր ճիշտ գնահատել իրավիճակը և լուծումներ առաջարկել: ԴեԼիլլոն հենց ինքն իրեն պիտակում է որպես «օտարացած» արվեստագետ:¹²⁵ Նա անգամ այցեքարտ է պատվիրել հարցասերների և լրագրողների համար, որի վրա գրված էր հետևյալը. «Ես չեմ ցանկանում խոսել այդ մասին»:¹²⁶ ԴեԼիլլոն երկար տարիներ խուսափել է հանրության հետ որևէ շփումից, այդ թվում՝ իր ստեղծագործություններն ընթերցելուց: Բայց վերջին տարիներին, հատկապես 2001թ-ից հետո, նա դուրս է եկել իր ստեղծած «առանձնացված» կերպարից և արդեն հանրությունը հնարավորություն ունի ընթերցելու բազմաթիվ հարցազրույցներ, ինչպես նաև ունկնդրել հանրային ընթերցումներ ԴեԼիլլոյի մասնակցությամբ:

Ուսումնասիրելով Դոն ԴեԼիլլոյի գործունեությունը՝ կարող ենք եզրակացնել, որ վերջինս բավական հռետետեսական մոտեցում է դրսևորում արվեստագետի դերի և գործունեության վերաբերյալ: Ըստ նրա՝ եթե ժամանակին գրողն ի վիճակի էր ազդելու հասարակության վրա, ապա այժմ նա անկարող է անել դա: Այսօրվա անհանգիստ ու փոփոխվող աշխարհում արվեստագետը կորցրել է իր վաղեմի հզորությունը՝ տեղը զիջելով «հրացանով տղաներին»¹²⁷:

Ահաբեկչությունն այսօր հրատապ խնդիր է դարձել, իսկ ահաբեկիչներն արդեն այնքան ճանաչողություն և հզորություն ունեն, որ կարծես թե փոխարինում են արվեստագետներին և կատարում են նրանց գործառույթը՝ ազդելով հասարակության վրա: Ահաբեկիչ-արվեստագետ նույնացումը հատկապես արտացոլված է «Մաո Երկրորդ» վեպում, որը լույս է տեսել 1981 թվականին: Վեպի հերոսը՝ Բիլ Գրեյը, հաջողության հասած գրող է, ով այլևս ի վիճակի չէ ապրելու մի հասարակությունում, որտեղ իրականություն են ստեղծում լուսանկարները, զանգվածային լրատվամիջոցների հաղորդած տեղեկությունները, ահաբեկիչները: Նա փախչում է

¹²⁵ Olster, S. "Don DeLillo", NY, 2011, p. 155

¹²⁶ <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1997/10/underhistory-of-mid-century-america/376979/>

¹²⁷ DeLillo, D. *Mao II*. Penguin Books USA Inc. New York. 1992, p. 73

մարդկանց աշխարհից և անհետ կորածի խաբկանք է ստեղծում: Գրեյը գիտակցում է, որ որպես գրող այլևս անգոր է և որևէ փոփոխություն անելու միակ ճանապարհն աշխարհին համընթաց քայլելն է: Տարիներ անց նա որոշում է կայացնում վերադառնալ ընդհատակից՝ հանրությանը ներկայացնելով իր լուսանկարը կամ պատկերը որպես միակ դեռևս գորեղ միջոց: Փաստորեն, այն, ինչից փախչում էր Գրեյն, այժմ դառնում է նրա վերադարձի երաշխիքը: Այսինքն՝ արվեստն այս դեպքում ծառայում է բացասական երևույթի տարածմանն ու նոր աշխարհի ստեղծմանը, ինչից փախչում է և ուր վերադառնում է ԴեԼիլլոյի հերոսը: Մակայն նա դատապարտված է անգամ իր այս ընտրությամբ: Այստեղ նորից արտահայտվում է հեղինակի հոռետեսությունը, քանի որ, փորձելով օգնության հասնել ահաբեկիչների կողմից պատանդի կարգավիճակ ստացած մեկ այլ գրողի՝ Բիլ Գրեյը մահանում է:

Դոն ԴեԼիլլոյի ստեղծագործական կյանքի ու կենսագրության ուսումնասիրությունը մի կարևոր փաստ է բացահայտում, որին հարկ ենք համարում անդրադառնալ, քանի որ այն բեկումնային է եղել նրա ստեղծագործական կյանքի համար: ԴեԼիլլոն երկար ժամանակ աշխատել է գովազդային ընկերությունում և լինելով գործընթացի ներսում՝ շատ վաղ գիտակցել է պատկերի կարևորությունն ու ազդեցությունը անհատի վրա: Մա էլ սկիզբ է դնում հեղինակի անվերջանալի մտահոգություններին, որ մի օր ամեն ինչ դառնալու է պատկեր՝ *«մարդիկ այլևս մտածելու կարիք չունեն՝ նրանց պետք է ուղղակի հավատար»*¹²⁸: Այսպես կորցնում է իր կարևորությունը նաև արվեստագետը, ով, ըստ հեղինակի, առաջնային է հասարակության զարգացման համար: Փաստորեն «Մաո Երկրորդ» վեպում հեղինակը որպես արվեստի արտացոլում դիտարկում է լուսանկարը, ինչը նոր աշխարհի ապացույցն է, սակայն այդ աշխարհում իրական արվեստագետը, ի դեմս Բիլ Գրեյի, տեղ չունի: Արվեստագետի գործառույթն այլևս ահաբեկիչներին է պատկանում:

Արվեստի խնդրին Դոն ԴեԼիլլոն անդրադառնում է նաև իր «Ընկնող մարդը» վեպում, որի գործողությունները ծավալվում են Նյու Յորքում՝ 2001 թվականի սեպտեմբերի 11-ին տեղի ունեցած

¹²⁸ Olster, S. "Don DeLillo", NY, 2011, p. 153

ահաբեկչական գործողություններից անմիջապես հետո՝ բացահայտելով «վնասվածք» ստացած ամերիկյան հասարակության իրական պատկերը: Ահաբեկչական գործողությունները դարձնելով իր վեպի հիմնաքար՝ ամերիկացի գրողը կարողանում է ընթերցողին ներկայացնել այն բոլոր հասարակական խնդիրները, որոնք առաջացել են տեղի ունեցածի հետևանքով: Միաժամանակ հեղինակը չի անտեսում արվեստի գործունը, այն դառնում է միջոց՝ պայքարելու ահաբեկչության դեմ: Արվեստը դառնում է կարևոր երաշխիք 9/11-ի դեպքերը հիշելու և հիշատակելու համար:

«Ընկնող մարդը» վեպում արվեստի թեման քննարկելիս Դոն ԴեԼիլոն անդրադառնում է մասնավորապես գեղանկարչությանը և պերֆորմանսին: Ընթերցողի և արվեստի հանդիպումը տեղի է ունենում գլխավոր հերոսների միջոցով, որոնցից մեկը արվեստաբան է, մյուսը զբաղվում է նկարների վաճառքով: Այս համատեքստում առաջնային են դառնում 20-րդ դարի իտալացի գեղանկարիչ Ջորջիո Մորանդիի կտավները, որոնք վեպում դառնում են գործող կերպարներ և ներկայացնում են հերոսների նոր աշխարհայացքը: Մորանդիի կտավներում հիմնականում կարելի է տեսնել շշեր, տարաններ, ծաղկամաններ, որոնք թեև «անկենդան» են, բայց ստեղծված են բավարարելու մարդու կարիքները և «արտացոլում են մարդկային հարաբերությունների փոփոխման հավանականությունը»¹²⁹: Այս գաղափարը ԴեԼիլոն գրական միջավայր է տեղափոխում՝ իր հերոսներին դասավորելով այնպես, ինչպես նկարիչը անշունչ առարկաները՝ դրանով իսկ ցույց տալով հերոսների աշխարհայացքի և հարաբերությունների փոփոխությունը, ինչն ահաբեկչության հետևանք է:

Մորանդիի կտավները՝ նատյուրմորտ են և պատահական չէ ԴեԼիլոյի կողմից հենց այս ժանրի ընտրությունը: Նատյուրմորտ կամ *natura morta* լատիներենից թարգմանաբար նշանակում է մեռած բնություն, բայց անգլերենում այն ներկայացվում է *still life* արտահայտությամբ, որը նշանակում է կանգնած, մեռած կամ անզգայացած կյանք: Միաժամանակ կարևոր ենք համարում նշել,

¹²⁹ Schweighauser. P., Schneck.P,” Terrorism, media, and the ethics of fiction: transatlantic perspectives on Don DeLillo”, NY, 2010, p.102

որ *still life* արտահայտությունը, որն առաջին հայացքից բացասական երանգավորում ունի և ներկայացնում է ամերիկյան հասարակության «սառած» վիճակը, միաժամանակ կարելի է ընկալել որպես կյանք, որ դեռ կա, այսինքն՝ հեղինակը միանշանակ չի բացառում փրկությունը:

Նկարները վեպում կարևորվում են այն դրվագով, երբ ահաբեկչական գործողություններից հետո հերոսներն այլ կերպ են սկսում ընկալել կտավներն ու դրանց բովանդակությունը. անգամ նկարները «խոսում են» ահաբեկչության մասին: ԴեԼիլոն հերթական անգամ ընդգծում է արվեստի մարգարեական հատկությունը. ստեղծագործելով դեռևս 20-րդ դարասկզբին՝ Մորանդին կարծես թե պատկերել է ԱՄՆ-ի ապագան: Մորանդիի կտավն ուղղակի մի նկար էր, սակայն ահաբեկչական գործողություններից հետո կտավում ներկայացված իրերը նմանվում են փլուզված երկնաքերերին: Կտավի վրա կարելի էր նշմարել յոթ կամ ութ առարկա, որոնցից ամենաբարձրները մոխրագույն ֆոնի ներքո էին պատկերված: Մնացած առարկաները տուփերի ու տարաների մի կույտ էին կազմում՝ հավաքված ավելի մուգ ֆոնի ներքո: Այդ երկու ամենաբարձր առարկաները մութ ու աղոտ էին՝ պարուրված մշուշով ու ծխով: Մի կարճ շիշ խախտում էր նրանցից մեկի ամբողջականությունը՝ կիսով չափ ծածկելով այն: Դա մի հասարակ շիշ էր, սպիտակ շիշ: Իսկ այդ երկու առարկաները հենց նրանք էին, ինչի մասին խոսում էր Մարտինը: «*Ինչ էս տեսնում*»,¹³⁰ - *ասաց նա: Լիանը տեսավ այն, ինչ նա էր տեսել: Նա տեսավ աշտարակները*»:¹³⁰

Վեպում արվեստի արտահայտման ձև է դառնում նաև պերֆորմանսը, երբ Դեյվիդ Ջենիաք անունով մի տղամարդ հանկարծակի հայտնվում է Նյու Յորքի փողոցներում և մեծ բարձրությունից նետվում է ցած՝ նմանակելով ահաբեկչական գործողությունների ժամանակ այրվող երկնաքերից դուրս թռչող մարդկանց: Թչող մարդկանց թեման հատուկ ուշադրության է արժանի, բանն այն է, որ ահաբեկչական գործողությունների ընթացքում մի տղամարդ ցած է նետվում երկնաքերից և այդ ակնթարթն անմահացնում է *Associated Press* լրատվական

¹³⁰ DeLillo, D. "The Falling Man", NY, 2007 ,p.49

գործակալության լրագրողը: Այդ լուսանկարը կայծակնային արագությամբ տարածվում է ողջ աշխարհում և վերնագրվում է «Ընկնող մարդը»: Այս ընկնող մարդը տեսանելի է նաև Մորանդիի կտավում: Հերոսները նկատում են միայն երկնաքերերը, բայց ավելի մանրագնին ուսումնասիրության դեպքում կարելի է տեսնել, որ երկնաքեր թվացող տարաները շատ նմանվում են ընկնող մարդու:

Այդ նկարն այնուհետ հիմք է հանդիսանում մի շարք արվեստագետների ստեղծած քանդակների համար, որոնք սակայն չեն ընդունվում ամերիկյան հասարակության կողմից: Այսպես՝ 2002 թվականին Նյու Յորքում ժամանակակից արվեստի ներկայացուցիչ Էրիք Ֆիշլը քանդակում է ընկնող մարդուն՝ մերկ կնոջ կերպարով՝ դրանով իսկ կոտրելով սեռային տարբերակման կարծրատիպը(հիշենք լուսանկարում ընկնողը՝ տղամարդ է) և տեղի ունեցածը դիտարկելով որպես համընդհանուր աղետ: Ամերիկյան հասարակությունը մեղադրում է արվեստագետին տեղի ունեցածն անարգելու մեջ, և նրա քանդակն ուղղակիորեն դուրս է բերվում ցուցադրությունից¹³¹:

Մեկ այլ արվեստագետ՝ Շերոն Փազը, ամերիկյան թանգարաններից մեկի ապակիներից ամրացնում է ընկնող մարդկանց թղթե պատկերներ՝ իբրև թե ցույց տալու, թե պատահարը դաջված է մարդկանց մտքերում¹³²: Այս փորձը նույնպես դատապարտվում է: Այնինչ ԴեԼիլոյի «ընկնող մարդը» հակասական արձագանք չի ստանում. լինելով գեղարվեստական հորինվածք՝ այն լավագույնս է ցուցադրում իրական ընկնող մարդկանց ու հիշատակում նրանց թույլ չտալով մոռանալ սեպտեմբերի 11-ին պատահածը: ԴեԼիլոյի ստեղծած կերպարը Դեյվիդ Ջենիաքը, արտացոլում է հեղինակի պատկերացումները արվեստագետի մասին, ով ունակ է հասարակությանն ինչ-որ բան հիշեցնելու կամ փոխելու: Ջենիաքը նույնպես օտարված կերպար է, ով հեռու է մարդկանցից. նրա մասին գրեթե տեղեկություն չկա, նա ուղղակի հայտնի է որպես «ընկնող մարդը»:

¹³¹ <http://artfromtheashes.blog.sbc.edu/2012/02/27/eric-fischls-tumbling-woman/>

¹³² <http://www.sharonpaz.com/falling/>

Նշենք, որ պերՖորմանսները վեպում շատ նման են այսօր ողջ աշխարհում լայն տարածում գտած ֆլեշ մոբ ակցիաներին, երբ որևէ ինդրի մասին բարձրաձայնելու համար մի խումբ մարդիկ, համաձայն նախօրոք պայմանավորվածության, հանկարծակի ու կարճ ժամանակով հայտնվում են որևէ վայրում, իրականացնում են ակցիան ու արագ անհետանում: Նույնն էլ, փաստորեն , անում է Ջենիաքը, այն տարբերությամբ, որ նա մենակ է, ինչն էլ ավելի է ուժգնացնում նրա հաղորդագրությունն ուղղված ամերիկացիներին:

Այսպիսով Դոն Դելիլլոյի «Մաո Երկրորդ» և «Շնկնող մարդը» վեպերում հեղինակն, անդրադառնալով արդի կյանքում գոյություն ունեցող ինդիբներին, առանձնահատուկ մոտեցում է ցուցաբերում *արվեստ* հասկացությանը, արվեստը դառնում է կարևորագույն միջոց, որով պատկերվում են 21-րդ դարում ապրող անհատի անհանգստությունները, մասնավորապես ահաբեկչությունն ու լուսանկարներով ստեղծված իրականությունը:

Ella Asatryan

THE REFLECTION OF ART IN NOVELS *FALLING MAN* AND *MAO II* BY DON DELILLO

The article is based on the analyses of the novels *Falling Man* and *Mao II* by the American prominent contemporary writer Don DeLillo. The article concentrates on the problem of art and the role of an artist as reflected in the novels. The author reveals that art is an important tool to reflect the problems of nowadays life including terrorism, mass media and new technologies. In the novel *Falling Man* the main shift is put on the works of Italian painter Morandi and the analyses of the photo named *Falling man* which was taken during the tragic events of 9/11 which has become a prototype for DeLillo's heroes. The novel *Mao II* reveals the connection between art and terrorism.

Элла Асатрян

ОТРАЖЕНИЕ ИСКУССТВА В РОМАНАХ ДОНА ДЕЛИЛЛО «ПАДАЮЩИЙ» И «МАО II»

В статье рассматривается проблема искусства и роль искусствоведа представленная в романах «Падающий» и «Мао II». Анализ романов показывает, что искусство является важным инструментом для отражения социальных проблем, таких как

терроризм, масс медиа и новейшие технологии. В романе «Падающий» в центре внимания - картины итальянского художника Дж. Моранди и фотография «Падающий», сделанная во время террористических событий 9/11. Роман «Мао II» отражает связь искусства и терроризма.

**ԳՐԱԿԱՆ ԱԼՅՈՒԶԻԱՆԵՐԸ ԷՂՎԱՐԴ ՕԼԲԻԻ
«ԱՄԵՐԻԿԱՆ ԵՐԱԶԱՆՔ» ՊԻԵՍՈՒՄ**

Ամերիկացի թատերագիր Էդվարդ Օլբիի՝ 1961 թվականին լույս տեսած երկրորդ պիեսը՝ «Ամերիկյան երազանքը», մեծ իրարանցում առաջացրեց ամերիկյան բեմում: Քենեդյան էյֆորիայի տարիներին, երբ իշխանությունների կողմից փորձ էր արվում ամերիկյան հասարակությանը համոզել «ամերիկյան երազանք» հասկացության արդյունավետության մեջ, Օլբիի այս պիեսն ամբողջովին դիմագրկեց այն:

Բնականաբար, «Ամերիկյան երազանք» պիեսը, անդրադառնալով ամերիկյան հասարակության համար այդքան կարևոր երևույթին, չէր կարող աննկատ մնալ գրաքննադատների կողմից: Մասնավորապես, Գոշեն քոլեջի պրոֆեսոր Էրվին Բեքը պիեսում առկա կերպարային այլաբանությունները վերլուծել է «Աբսուրդի թատրոնի» տեսանկյունից¹³³, իսկ Ժանետ Բարնան անդրադարձել է պիեսում հին և նոր «ամերիկյան երազանք» հասկացությունների դերին:¹³⁴

Մեկ ակտից բաղկացած այս պիեսը ներկայացնում է ամերիկյան ընտանիքի կյանքից մեկ օր: Մյուսժեն, ինչպես Օլբիի այլ պիեսներում, առաջին հայացքից պարզունակ է՝ մայրիկը և հայրիկը հյուրասենյակում սպասում են ինչ-որ այցելուի: Երկխոսությունից ընթերցողի մոտ տպավորություն է ստեղծում, որ նրանք սպասում են ինչ-որ իր վերանորոգողի, որն անընդհատ ուշանում է: Ամեն ինչ փոխվում է, երբ վերջապես դուռը զանգում են և ժամանում է սպասված հյուրը: Պարզվում է, որ ամբողջ ընթացքում զույգը սպասել է մանկատան տնօրենին: Միննույն ժամանակ, ծանոթանում ենք տատիկի կերպարին, որին զույգը այնքան է ծաղրել՝ ներկայացնելով նրան որպես զառամյալ մի ծեր տիկին, որը

¹³³ Beck E. Allegory in Edward Albee's «The American Dream». <https://www.goshen.edu/english/ervinb/DREAM.html>

¹³⁴ Barna Zs. Old vs. New. Edward Albee Dreams of America. <http://americanajournal.hu/vol6no1/barna>

բողոքելուց և տուփեր պատրաստելուց բացի ուրիշ ոչնչի ընդունակ չէ, որ անգամ հանդիսատեսն է նրան անլուրջ մոտենում: Մակայն, երբ մանկատան տիկինը չի հասկանում, թե ինչու են իրեն այստեղ կանչել, հենց տատիկն է նրան բացատրում եղելությունը: Պարզվում է, որ 20 տարի առաջ, գույգը, չկարողանալով զավակ ունենալ հայրիկի հիվանդության պատճառով, տղա է որդեգրել: Հենց այստեղ էլ այլաբանությունների միջոցով Օլբին ներկայացնում է «ամերիկյան երագանք» երևույթի իսկական դեմքը: Տատիկի խոսքերից հանդիսատեսը հասկանում է, որ, որդեգրել ասելով, տատիկը նկատի ունի, որ գույգը գումար է վճարել երեխային որդեգրելու համար, այսինքն՝ բառացիորեն գնել է երեխային: Եվ ինչպես յուրաքանչյուր գնած իրի, նրանք տղային էլ են վերաբերվել որպես ապրանքի: Ջուլգին դուր չի եկել, որ իրենց նորածինը գիշերները լացում է, նրանց դուր չի եկել, որ մի փոքր մեծանալով՝ նա սկսել է ձեռքերով ուսումնասիրել իր մարմինը, և նրանք կտրել են երեխայի ձեռքերը: Մայրիկը, պատմելով տղայի մասին, ասում է, որ նա ավելի շատ հորն էր սիրում, իսկ մորը տանել չէր կարողանում՝ սրանով ակնարկելով նրա միասեռական լինելը, ինչը գույգին նույնպես դուր չի եկել: Իսկ պատանի տարիքում նրանք կտրել են տղայի լեզուն՝ մորը վիրավորելու համար: Այսպես, խոշտանգումների ենթարկելով, նրանք սպանել են իրենց որդուն: Իսկ եթե գնված ապրանքը չի համապատասխանում գնորդի սպասելիքներին, այն կամ վերադարձնում են, կամ փոխում: Մայրիկն ու հայրիկն էլ, կանչելով մանկատան տնօրենին, ցանկանում են իրենց որդու դիմաց կամ գումարը վերադարձնել, կամ նորը ստանալ: Սրանով Օլբին ծաղրում է «ամերիկյան երագանք» երևույթը և սպառողական հասարակությունը, որը այնքան անտարբեր է դարձել, որ անգամ արտուրդային թվացող իրավիճակները նրա համար բնական են թվում:

«Ամերիկյան երագանք» պիեսում հանդիպում ենք պոստմոդեռնիզմի գեղագիտական կարևոր հնարներ՝ գրական այլուզիաներ: Այսպես, օրինակ, պիեսում Օլբին ակնարկում է Շեքսպիրի «Մակբեթ» ողբերգությունը՝ իր կերպարներին

նմանեցնելով Մակբեթին և նրա տիկնոջը:¹³⁵ Նա, կարծես, Շեքսպիրի հերոսներին տեղափոխում է 20-րդ դարի երկրորդ կեսի ամերիկյան հասարակություն և ցույց տալիս, որ մեր ժամանակներում հասարակությունն այնքան է փոխվել, որ Մակբեթը՝ ի դեմս հայրիկի, 20-րդ դարում հանդես է գալիս որպես թուլակամ մի էակ, որին մայրիկը խորամանկությամբ կարողանում է կառավարել: Չի օգնում նաև այն փաստը, որ պիեսի ընթացքում պարզվում է, որ հիվանդության պատճառով հայրիկը ամորձատվել է: Օլբին այդպես է բացատրում այն փաստը, որ նա կորցրել է իր տղամարդկությունը, և կինը դարձել է տան տղամարդը:

Հատուկ ուշադրության է արժանի տատիկի կերպարը, որը առանցքային դեր է կատարում պիեսում: Տատիկի կերպարի մեջ տեսնում ենք երկու նախատիպ: Առաջին նախատիպը Շեքսպիրյան պիեսներից հատկապես «Լիր արքայից» հայտնի խեղկատակի կերպարն է, որին լուրջ չեն ընդունում, ծաղրում են, բայց որը գրեթե բոլոր կերպարներից ամենախելացին է:

Մյուս նախատիպը՝ ռեժիսորի օգնականի կերպարն է: Բանն այն է, որ հենց տատիկն է պիեսի վերջում, երկու անգամ քանդելով չորրորդ պատը, դիմում հանդիսատեսին՝ այսպիսով սովորական կերպարից դառնալով ռեժիսորի օգնական: Ինչպես գիտենք, ռեժիսորի օգնականի կերպարը առաջին անգամ ամերիկյան բեմում 20-րդ դարի սկզբին ներկայացրեց Թորնթոն Ուայլդերը իր «Մեր քաղաքը» պիեսում: Սա մի կերպար էր, որը միտված էր հանդիսատեսի հետ կապ պաշտպանելու, նրան որոշակիորեն ներգրավելու ներկայացման մեջ, ինչպես նաև որոշ բացատրություններ տալու համար: Ռեժիսորի օգնականը պիեսում կարող էր կատարել մի կամ մի քանի դերեր: Այսպիսով՝ Օլբին տատիկի կերպարի մեջ համադրելով երկու կերպարները՝ ցույց է տալիս, որ խեղկատակի կերպարի տրամաբանական զարգացումը 20-րդ դարում տեսնում է ռեժիսորի օգնականի կերպարի մեջ:

Պիեսի վերջում դուռը նորից զանգում են և ներս է մտնում երիտասարդ տղան, որը աշխատանք է փնտրում: Նա այնքան գեղեցիկ է, որ տատիկը միանգամից նրան համեմատում է

¹³⁵Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth. Oxford University Press. UK. 1998.

«ամերիկյան երազանքի» հետ՝ այսպիսով կնքելով տղայի անունը «Ամերիկյան երազանք», որն այդպես էլ մնում է մինչև պիեսի ավարտը:

Երիտասարդ տղայի, այսինքն՝ «Ամերիկյան երազանքի» կերպարը Օլբին համեմատում է Օսկար Ուայլդի «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպի գլխավոր հերոսի կերպարի հետ: Երիտասարդ տղան, իր մասին պատմելով տատիկին, ասում է, որ իրեն և իր երկվորյակ եղբորը մոր մահից հետո որդեգրել են, որից հետո այլևս երբեք չի տեսել իր եղբորը: Մեծանալով ինքը հետզհետե զգացել է, թե ինչպես է փոխվում և դատարկվում: Սկզբում նա դադարել է սեր զգալ, հետո վախ զգալ, իսկ այնուհետև մարդուն հարիր բոլոր զգացմունքները դադարել են նրա համար գոյություն ունենալ: Իսկ այժմ նա միայն ձանձրույթ է զգում, քանի որ նրան ոչինչ չի հետաքրքրում: Պատմության ընթացքում տատիկը նրան ինչ-որ մեկին է նմանեցնում, իսկ պատմության ավարտից հետո հասկանում, որ այս տղան իրենց խոշտանգված և մահվան հասցված որդու երկվորյակ եղբայրն է:

Օլբին պոստմոդեռնիստական մետատեքստ է ստեղծում այս պիեսի և Դորիան Գրեյի միջև: Ինչպես գիտենք, Ուայլդի վեպում Դորիան Գրեյը, անբարոյական կյանք վարելով, հոգեպես փոխվում էր, բարոյազրկվում, սակայն նրա արտաքինը նույնն էր մնում: Դրա փոխարեն այլանդակվում էր նրա դիմանկարը: Այսպիսով՝ Օլբիի այս պիեսում երիտասարդ տղան՝ «Ամերիկյան երազանքը», հանդես է գալիս որպես Դորիան Գրեյ, իսկ նրա երկվորյակ եղբայրը՝ մայրիկի և հայրիկի կողմից խոշտանգված և արդյունքում մահացած որդին, հանդիսանում է նրա յուրօրինակ դիմանկարը: Սակայն եթե Ուայլդի վեպում առաջինը Դորիան Գրեյն է փոխվում հոգեպես, որից հետո միայն արտաքինապես փոխվում է նրա դիմանկարը, ապա Օլբին տեղերով փոխում է կերպարները: Օլբին, վերցնելով դասական տեքստը, իր ձևով է այն մեկնաբանում՝ փոխելով իմաստը: Սա կարող է ունենալ որևէ նպատակ կամ կատարվել գուտ ընթերցողի հետ խաղալու համար:

«Ամերիկյան երազանքին» նմանեցնելով Դորիան Գրեյին՝ Օլբին ևս մեկ մարտահրավեր է նետում «ամերիկյան երազանք» երևույթին՝ ցույց տալով, որ որքան Դորիան Գրեյն էր գեղեցիկ, բայց

ներքուստ բարոյագրկված, այնքան էլ «ամերիկյան երագանքն» էր գեղեցիկ թվում, սակայն իրականում ծուղակ էր պարունակում:

Գտնելով իրենց որդու երկվորյակ եղբորը՝ զույգը կատարում է այն, ինչ բնորոշ է սպառողական հասարակությանը. փոխում է իրենց հին ապրանքը նոր ապրանքի հետ: Նրանք որդեգրում են այս նոր տղային: Իսկ տատիկը հեռանում է տնից:

Նշենք, որ այս պիեսում Օլբին կատարում է նաև հետաքրքիր լեզվական բառախաղ: Սկզբում, սպասելով իրենց հյուրին, մայրիկը հարցնում է. «*Ե՞րբ պիտի գա և վերանորոգի ջոնիին*»: Ինչպես գիտենք, Ջոնին՝ Ջոն անվան փառաբշական տարբերակն է, սակայն հեղինակը դիտմամբ այն գրում է փոքրատառով, որպեսզի ընթերցողին շփոթության մեջ գցի և ավելի հասկանչի պիեսի իմաստը: Նա դա անում է, որպեսզի ավելի ընդգծի այն փաստը, որ զույգը իրենց որդուն՝ Ջոնին, վերաբերվում է որպես իրի, առարկայի: Միննույն ժամանակ, կա ևս մի պատճառ, որ Օլբին որդու կերպարի համար ընտրել է հենց այս անունը: ԱՄՆ-ում փողոցում գտնված անանուն արական սեռի ներկայացուցիչներին կամ նրանց դիակները, որոնց ինքնությունն անհնար է պարզել, բայց որոնց անհրաժեշտ է անուն տալ, կոչում են Ջոն Դոու: Սրանից էլնելով՝ խոսակցական ամերիկյան անգլերենում «ջոնի» ասելով, հասկանում են անանուն, անպետք մի էակ, որն էլ հենց համապատասխանում է որդու կերպարին և ծնողների՝ նրա հանդեպ վերաբերմունքին:

Тамара Антонян

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЮЗИИ В ПЬЕСЕ ЭДВАРДА ОЛБИ
«АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА»**

Вторая пьеса Эдварда Олби “Американская мечта” является поэтичным изображением США в эпоху потребительства эры Кенедизма. Эта статья является попыткой показать использование литературных аллюзий, которые присущи постмодернизму, таким образом, обозначая переход от театра абсурда к постмодернизму в работах автора.

Tamara Antonyan

**THE USE OF LITERARY ALLUSIONS IN «THE AMERICAN
DREAM» BY EDWARD ALBEE**

Edward Albee's second play called 'The American Dream' is a poetic representation of the USA during the Kennedy era Consumerism. This article is an attempt to show the use of literary allusions in the play, which are inherent in Postmodernism, thus denoting the transition from the Theatre of Absurd to Postmodernism in the works of the author.

*ԲելաՄարգարյան
Գայանե Եղիազարյան*

**«ՄԵՐ» ՀԱՄԿԱՑՈՒԹՅԱՆ ՃԱՆԱՉՈՂԱԿԱՆ-
ԳՈՐԾՍԲԱՆԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԸ Ֆ.Ս.ՖԻՑՋԵՐԱԼԴԻ
«ԳԻՇԵՐՆ ԱՆՈՒՅՇ Է» ՎԵՊԻ ԲՆԱԳՐՈՒՄ և ՀԱՅԵՐԵՆ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Ինչպես հայտնի է, գեղարվեստական տեքստն ուղղված է ընկալողի գիտակցության մեջ «հնարավոր» աշխարհների ստեղծմանը, որոնք արտահայտում են մարդու հոգևոր ներաշխարհը: Այս առումով աշխարհի պատկերման հարցում չափազանց կարևոր է, թե մարդկային միտքն ուղղված է իրեղեն, թե՞ հոգևոր աշխարհի օբյեկտներին: Ժամանակակից լեզվաբանական դրույթները ոչ միայն համահունչ են միմյանց, այլև առաջ են քաշում լեզվի մարդակենտրոն ուսումնասիրության միտումը: Սա հիմք է տալիս խոսել տեքստի բազմակողմանի ընկալման և մեկնաբանության մասին:

Ժամանակակից լեզվաբանությունում թարգմանությունը ընկալվում է որպես հաղորդակցման գործընթաց, որը բնորոշվում է քերականական, իմաստային և գործաբանական կապերի բարդ համակարգով: Թարգմանության գործընթացում կարևոր նշանակություն ունեն բովանդակության ոչ միայն անվանողական և հավելիմաստային բաղադրիչները, այլև գործաբանական բաղադրիչը, որը կանխորոշվում է լեզվական արտահայտման և հաղորդակցության մասնակիցների միջև փախհարաբերությամբ:

Գործաբանական հայեցակերպի կարևորությունը, ըստ Ա. Դ. Շվեյցերի՝ «...պայմանավորված է հասարակական փորձում, ինչպես նաև տարբեր լեզվական հանրույթների լեզվամշակութային սովորույթներում գոյություն ունեցող տարբերություններով»:¹³⁶

Ինչպես Ա.Ա. Վորոժբիտովան է փաստում՝ «Ժամանակակից գիտությունը և հատկապես ճանաչողական լեզվաբանությունը ուսումնասիրում է երևույթներ, որոնք առաջանում են

¹³⁶ Швейцер А. Д., Перевод и лингвистика, М., Воениздат, 1973, с.65.

լեզվաճանաչողական մակարդակում մտքից դեպի խոսք անցման շրջանում»:¹³⁷

Հեղինակը նաև նշում է, որ ճանաչողական լեզվաբանության նվաճումներից են.

1. աշխարհի պատկերման ճանաչողական ուսումնասիրությունը, որտեղ նրա լեզվական պատկերը հանդես է գալիս որպես հիմնական բաղադրիչ,

2. տեսությունը հասկացությունների մասին, որոնք հանդես են գալիս՝ որպես աշխարհի պատկերման բաղադրիչներ:¹³⁸

Իսկ ինչպես Մ.Գ. Վորկայովն է նշում՝ «Հասկացությի արժեքային հատկանիշը բնորոշվում է կոնկրետ լեզվի բառաքերականական համակարգում տվյալ հասկացությի զբաղեցրած տեղով, ուր ներկայացվում են նրա ստուգաբանական և գուգորդային հատկանիշները»:¹³⁹

Շատ հետազոտություններ էլ խարսխվում են այն պատկերացումների վրա, որ մեր գիտելիքները համակարգվում են որոշակի կառույցների՝ ճանաչողական կաղապարների միջոցով:¹⁴⁰

Կարևորելով թարգմանության ժամանակ գեղարվեստական տեքստի իմաստային և ոճական կառուցվածքի պահպանման, ինչպես նաև ճանաչողական փոխաբերության մեկ լեզվից մյուսը համարժեք վերարտադրման խնդիրը՝ սույն հոդվածում փորձում ենք մեր ուսումնասիրության շրջանակներում ներառել այնպիսի գործոններ, ինչպիսիք են անվանողական և ճանաչողական/գործաբանական բաղադրիչները, որոնք էլ իրենց հերթին պահանջում են թարգմանական մեկնաբանություն, որն էլ կարող է հանգել նաև հասկացական մեկնաբանման: Հասկացական

¹³⁷ Ворожбитова А.А., Теория текста: Антропоцентрическое направление, М., Высшая школа, 2005, с. 39-40.

¹³⁸ Նույն տեղում, էջ 41-42 .

¹³⁹ Воркачев С. Г., Методологические основания лингвоконцептологии // Теоритическая и прикладная лингвистика, Воронеж, 2002, с. 25.

¹⁴⁰ Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by, Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

մեկնաբանության համար կարևորվում են նաև տեքստի իմաստային կառուցվածքը կազմող տարբեր իմաստային և ոճական բաղադրիչները, ինչպես նաև բազմաթիվ այլ գործոններ:

Կարելի է փաստել, որ գրեթե յուրաքանչյուր մշակույթում գոյություն ունեն տարբեր հույզեր և զգացմունքներ արտահայտող այնպիսի համընդհանուր հասկացություններ, ինչպիսիք են **սերը, հավատը, վախը, աստելությունը, ուրախությունը** և այլն: Մակայն նույնիսկ նման համընդհանուր և գրեթե նույնատիպ իմաստային լիցքով հազեցած հասկացությունները կարող են ունենալ ոչ միայն համարժեք, այլև միանգամայն տարբեր իմաստային նրբերանգներ տարբեր լեզուներում, և չափազանց հետաքրքիր նյութ լինել գուգադրական քննության և համարժեք թարգմանության հիմնահարցերի վերլուծության համար: Նման հասկացությունների ճանաչողական արժեքը վերհանելը և դրանք որպես ճանաչողական փոխաբերության հիմնանյութ ուսումնասիրելը, առավել ևս՝ կոնկրետ հեղինակի աշխարհընկալման և աշխարհապատկերման անհատական դիտակետից, առավել հետաքրքրական է և արդիական:

Սերը մարդուն բնորոշ զգացմունք է, խորը, անձնուրաց նվիրվածություն այլ մարդու կամ օբյեկտի նկատմամբ: Շատ ու շատ հանճարեղ մարդիկ, փիլիսոփաներ ու հոգեբաններ, կրոնական մտածողներ ու ստեղծագործական տարբեր ոլորտների ներկայացուցիչներ փորձել են վերծանել սիրո մեծագույն գաղտնիքը, մարդկային կյանքի մեծագույն հանելուկը: Մակայն մինչ այժմ գոյություն չունի սիրո՝ բոլորի համար ընդունելի բնորոշում: Սիրո ամենահայտնի տիպաբանությունը պատկանում է կանադացի հոգեբան և սոցիոլոգ Ջոն Ալլան Լիին, որը նկարագրել է սիրո վեց տեսակ՝ դրանք անվանելով հունական տերմիններով **ագապե, ստորգե, պրագմա, մանիա, լուդուս, էրոս**:¹⁴¹ Սիրո այս տեսակները մասամբ կախված են հասարակության մշակութային

¹⁴¹<http://www.harmonia.am/articles>.

նորմերից, մարդու խառնվածքից, նրա հոգևոր հասունության մակարդակից, ինչպես նաև դաստիարակությունից:

Մեքը համաշխարհային մշակույթի և արվեստի հիմնարար թեմաներից մեկն է: Սիրո մասին մտորումները, **սեք** հասկացության բարդությունն ու բազմաշերտ բնույթը հանգեցրել է տարբեր լեզուներում և մշակույթներում այդ երևույթի բազմաթիվ մեկնաբանությունների:

Սույն հոդվածում ուսումնասիրվում է **սեք** հասկացությունը և դրա բառայնացման որոշ օրինակներ Ֆ. Ս. Ֆիցջերալդի «Գիշերն անույշ է» վեպի բնագրում և հայերեն թարգմանության մեջ: Դիտարկվում է **սեք** հասկացության ճանաչողական տարբեր գուգորդումներն անգլերենում և հայերեն թարգմանության մեջ այդ կաղապարների և դրանք առկայացնող լեզվառճական միջոցների պահպանման խնդիրը:

Մեք բառն անգլերեն բառարաններում սահմանվում է որպես՝ 1. a strong feeling of deep affection for somebody/something, especially a member of your family or a friend, 2. a strong feeling of affection for somebody that you are sexually attracted to, 3. the strong feeling of enjoyment that something gives you, 4. a person, a thing or an activity that you like very much, 5. a great interest and pleasure in something: Մեր հասկացությունն ամրագրված է հետևյալ բառային միավորներով՝ **love, affection, fondness.**

Հայերենի բացատրական բառարաններում **սեք** բառի սահմանումները հետևյալն են՝ 1. գորովանքի, կապվածության խոր զգացում մեկի, մի բանի նկատմամբ, 2. հակառակ սեռի ներկայացուցչի նկատմամբ տաժվող համակրանքի բնական ուժեղ զգացում, բուռն զգացմունք՝ ձգտում, 3. սիրային հարաբերություն, կապ, 4. համակրանքի հարգանքի զգացմունք մեկի նկատմամբ, 5. հետաքրքրություն, որևէ բանի հակում, ձգտում, 6. սիրելի անձ, 7. որևէ բանի մոլություն, 8. միմյանց նկատմամբ ունեցած բարեկամական ու համերաշխ հարաբերություն՝ վերաբերմունք, 9. սիրելը, սիրահարվելը, սիրահարություն, 3. սիրո հաճույք, սեռական ցանկություն: Հայերենում սեք բառն առկայանում է հետևյալ բառային միավորներով՝ **սեք, սիրահարվածություն, կապվածություն, մտերմություն.**

Սույն հոդվածում ուսումնասիրվում է *սեք* հասկացությունը և դրա բառայնացման որոշ օրինակներ Ֆ. Ս. Ֆիցջերալդի «Գիշերն անույշ է» վեպի բնագրում և հայերեն թարգմանության մեջ: Դիտարկվում է *սեք* հասկացության ճանաչողական տարբեր գուգորդումներն անգլերենում և հայերեն թարգմանության մեջ այդ կաղապարների և դրանք առկայացնող լեզվատճական միջոցների պահպանման խնդիրը:

Փոխաբերական կաղապարների թարգմանության հնարների համարժեք թարգմանության խնդիրը կիրառենք գործնականում՝ վերլուծելով Ֆ. Ս. Ֆիցջերալդի «Գիշերն անույշ է» վեպի (տե՛ս Fitzgerald 1933) և դրա՝ Ս. Սեֆերյանի կողմից կատարված հայերեն թարգմանության (տե՛ս Ֆիցջերալդ 1981) մի շարք օրինակներում:

1. In her mother's lap afterward Rosemary **cried and cried**.

"I love him, Mother. I'm **desperately in love with him**—I never knew I could feel that way about anybody. And he's married and I like her too—it's just hopeless. Oh, I love him so!"(p. 22).

Որոշ ժամանակ անց Ռոզմարին , գլուխը մոր ծնկներին դրած, հուսահատ արտասվում էր:

-Ես սիրում եմ նրան, մայրիկ:Խելքս գնում է նրա համար: Երբեք չէի կարծում, որ այդպիսի զգացումը կարող եմ ունենալ որևէ մեկի հանդեպ:Իսկ նա ամուսնացած է և ունի սիրուն կին :Ի՞նչ անեմ, մայրիկ: Որ իմանաս, ինչքա՛ն եմ նրան սիրում(էջ 218-219).

Նկատենք, որ այս օրինակում առկայանում է ոչ միայն *Սերը օրենքներ չի ճանաչում* գաղափարը, այլև *Սերը տառապանք է* ճանաչողական փոխաբերությունը, որոնք հանդես են գալիս հետևալ հատվածներով **Rosemary cried and cried, I'm desperately in love with him , and he's married and I like her too—it's just hopeless**. Հարկ է նշել, որ մեր պատկերացմամբ հաջող է թարգմանված **cried and cried** բառակապակցությունը, քանի որ թարգմանիչը հավելել է **հուսահատ** մակբայը՝ դրանով ուժեղացնելով տվյալ հատվածի հուզականությունը: Շատ տիպիկ է ընտրված նաև **I'm desperately in love with him**-ի համար **խելքս գնում է նրա համար** ամբողջական փոխակերպված տարբերակը, քանի որ այն հայերենի

լեզվամտածողության մեջ ամրագրված համարժեք արտահայտություն է: Համամիտ չենք բնագրի **and I like her too** հատվածը **և ունի սիրուն կին** թարգմանական տարբերակով փոխարինելու հետ: Բնագրի հեղինակը այդ արտահայտությամբ ևս մեկ անգամ ընդգծում է Ռոզմարիի հուսահատությունը և կարծում ենք արժեք դա նույնությամբ վերստեղծել հայերենում՝ պահպանելով հեղինակի հաղորդակցական միտումը: Բնագրի այս օրինակից պարզ է, որ Ռոզմարին, հուսահատ վիճակում գտնվելով, նետվում է մոր գիրկը սփոփվելու: Ըստ այդմ, տեղին ենք համարում ամբողջական փոխակերպում հնարի միջամտությունը **it's just hopeless** նախադասության թարգմանության ընթացքում՝ **Ինչ անես, մայրիկ**, որը լրացուցիչ հուզականություն է առաջացնում հայ ընթերցողի մոտ: Նույն նպատակին է ծառայում նաև **Oh** ձայնարկության փոխարինումը **Որ իմանաս** արտահայտությամբ:

2. She looked up at him as he took a step toward the door; she looked at him without the slightest idea as **to what was in his head**, she saw him take another step in slow motion, turn **and look at her again**, and she **wanted for a moment to hold him and devour him, wanted his mouth, his ears, his coat collar, wanted to surround him and engulf him; she saw his hand fall on the doorknob** (p. 66).

Ռոզմարին բարձրացրեց գլուխը և տեսավ, թե ինչպես Դիքը մի քայլ արեց դեպի դուռը: Աղջիկը նայում էր նրան առանց նվազագույն պատկերացման, թե ինչ էր կատարվում նրա հոգում: Դիքը ևս մի քայլ արեց դանդաղ, հետո շրջվեց, և մի պահ Ռոզմարին ցանկացավ գրկել նրան, խժոռել նրան, ցանկացավ անհագորեն համբուրել նրա շուրթերը, ականջները, զգալ, շոշափել նրա բաճկոնի օձիքը, ցանկացավ պարուրել նրան ու կլանել, բայց արդեն ուշ էր, Դիքը ձեռքը դրեց բռնակին(էջ 267-268):

Ամբողջ հատվածը նկարագրում է Ռոզմարիի բուռն սերը: Այս օրինակում ուշագրավ է **as to what was in his head** արտահայտության թարգմանությունը: Հայերեն տարբերակում **head** բառը փոխարինվել է **հոգում** բառով, որն առավել ուժգնացրել է բնագրի ճանաչողական-գործաբանական արժեքը: Կարծում ենք, վերոնշյալ հատվածը կարելի էր թարգմանել՝ **թե ինչ կար նրա**

մտքին, սակայն **միտք** բառը հայերենում **սիրտ** բառով փոխարինելն արդարացված է, քաի որ հայերի համար սերը հիմնականում հոգու և ոչ թե մտքի արտահայտություն է: Նկատենք, որ բնագրում գործածված **and look at her again** հատվածը հայերեն տարբերակում բացակայում է, որը մեղմացնում է տվյալ պահի այն հուզականությունը, զգացմունքների փոթորիկը, որը ստեղծել է բնագրի հեղինակը: **Wanted his mouth, his ears, his coat collar, wanted to surround him and engulf him;she saw his hand fall on the doorknob/ ցանկացավ անհագորեն համբուրել նրա շուրթերը, ականջները, զգալ, շոշափել նրա բաճկոնի օձիքը, ցանկացավ պարուրել նրան ու կլանել. քայց արդեն ուշ էր, Դիքը ձեռքը դրեց բռնակին** հատվածներն առկայացնում են **Մերը կիրք է** ճանաչողական փոխաբերությունը: Հայերեն տարբերակում **wanted his mouth, his ears** հատվածը համալրվել է **անհագորեն համբուրել** բառակապակցությամբ, ինչպես նաև **mouth** գոյականի թարգմանության ընթացքում օգտագործվել է կոնկրետացում հնարը՝ **շուրթերը, his coat collar** բառակապակցությունը համալրվել է **զգալ, շոշափել** բայերով, որոնց շնորհիվ թարգմանական տարբերակում վերստեղծվել է նույն զգացական պատկերը, որն առկա է բնագրում: Վերոնշյալ հատվածի հայերեն տարբերակում թարգմանիչը հավելել է նաև **քայց արդեն ուշ էր** նախադասությունը՝ դրանով ստեղծելով նաև **Մերը տառապանք է** ճանաչողական փոխաբերությունը, որով պահպանվել է հեղինակի գործաբանական/հաղորդակցական միտումը:

3. **When she saw him face to face their eyes met and brushed like birds' wings.** After that everything was all right, everything was wonderful, she knew that he was beginning to fall in love with her. **She felt wildly happy**, felt the warm sap of emotion being pumped through her body. **A cool, clear confidence deepened and sang in her.** She scarcely looked at Dick but she knew everything was all right (p. 68).

Եվ երբ Դիքի հետ դեմ առ դեմ ելավ, նրանց հայացքները հանդիպեցին ու շոյեցին միմյանց թռչունների թևերի նման: Դրանից հետո ամեն ինչ կարգին էր, ամեն ինչ հիանալի: Ռոզմարին հասկացավ, որ Դիքն արդեն սիրահարվել էր իրեն: Նրան սիրեց

անասելի երջանկություն, և զգացմունքի ջերմ հոսք տարածվեց ամբողջ մարմնով մեկ: Մի ինչ-որ գրնգուն, ինքնավստահ ձայն թափ առնելով երգեց նրա ներսում: Նա համարյա չէր նայում Դիքին, բայց գիտեր, որ ամեն ինչ կարգին է (էջ 270):

Այս հատվածի պատկերավորությունը հիանալի կերպով վերստեղծվել է հայերենում: Բնագրի **their eyes met** հատվածի հայերեն թարգմանության մեջ **eyes** գոյականը փոխարինվել է **հայացքները** գոյականով, որը թարգմանվածքում համարժեքորեն վերստեղծել է բնագրի այդ բառի գործաբանական արժեքը: **Մերն** այս օրինակում առկայացել է սիրահարների հայացքների հանդիպումը թռչունների թևերի շոյանքի հետ համեմատելու միջոցով: Հետևյալ հատվածում առկայանում է նաև **Մերը զգացումների հորձանուտ** է ճանաչողական փոխաբերությունը: Թարգմանչին հաջողվել է ամբողջական փոխակերպման շնորհիվ պահպանել **she felt wildly happy** նախադասության հաղորդակցական արժեքը՝ հայերենում ընտրելով **նրան սիրեց անասելի երջանկություն** տարբերակը: **A cool, clear confidence deepened and sang in her** նախադասության հայերեն տարբերակում տեղի է ունեցել խոսքիմասային փոխակերպում՝ **confidence** գոյականը փոխարինվել է **ինքնավստահ** ածականով և համարել տվյալ հատվածի մակդիրների շարքը, ինչպես նաև տեղի է ունեցել բառային փոխհատուցում՝ հավելվել է **ձայն** գոյականը: **A cool, clear confidence** բառակապակցությունը թարգմանելիս օգտագործվել է կրճատում հնարը: Բնագրի **cool, clear** ածականներից ոչ մեկն առանձին չէր կարող հայերենում արտահայտել անզլերեն տարբերակում ամրագրված իմաստը, ուստի այդ երկու ածականների համաձուլումը, որն ունենք հայերեն տարբերակում՝ **գրնգուն**, փոխանցում է այդ ածականների ճանաչողական-գործաբանական արժեքը և միանգամայն արդարացված է:

4. He saw Rosemary for the first time that morning. They exchanged glances, trying to recognize the emotions of the day before. For a moment each seemed unreal to the other—then the slow warm hum of love began again (p. 84).

Այդ առավոտ Դիքն առաջին անգամ էր տեսնում Ռոզմարիին: **Նրանք հայացքներ փոխանակեցին, փնտրելով նախորդ օրվա զգացմունքների հետքերը: Մի պահ նրանց թվաց, թե ոչինչ էլ չէր եղել, բայց անմիջապես սկսվեց սիրո դանդաղ, ջերմ բզզոցը** (էջ 287):

Այս օրինակում սերն առկայացել է **exchanged glances, the slow warm hum of love** լեզվական միավորների միջոցով: Հայերեն օրինակում **փնտրելով նախորդ օրվա զգացմունքների հետքերը** հատվածում հանդիպում ենք բնագրի **trying to recognize** հատվածի կրճատման և բառային փոխակերպման հնարներին՝ **փոխանակեցին: The emotions of the day** բառակապակցության թարգմանության մեջ թարգմանչական խնդիրները հաղթահարելու միտումով թարգմանիչը դիմել է բառային փոխհատուցման հնարի օգնությանը՝ հավելելով **հետքերը** գոյականը, որը նպաստում է բնագրի հաղորդակցական արժեքի լիարժեք փոխանցմանը, այլապես թերի կհնչեր՝ **նախորդ օրվա զգացմունքները** բառակապակցությունը: Հայերեն թարգմանության **Մի պահ նրանց թվաց, թե ոչինչ էլ չէր եղել** հատվածի համար կառաջարկեինք՝ **Մի պահ նրանց թվաց, թե օտար էին միմյանց** տարբերակը, որն ավելի ուժգին հուզական երանգ է պարունակում: Վերոնշյալ օրինակում **սերն** առկայացել է նաև **then the slow warm hum of love began again** փոխաբերության միջոցով, որը նույնությամբ վերստեղծվել է հայերեն տարբերակում:

5. She smiled at him, making sure that the smile gathered up everything inside her and directed it toward him, **making him a profound promise of herself for so little, for the beat of a response, the assurance of a complimentary vibration in him.** Minute by minute the sweetness drained down into her out of the **willow trees**, out of the dark world (p.136).

Նա ժպտաց Դիքին, փորձելով ամփոփել հոգում եղածը այդ ժպտի մեջ և իր անձը անշահախնդրորեն տալով պահանջում էր շատ քիչ բան՝ մի պատասխան աւձագանք, մի փոխադարձ սրտի բարբախյուն: Ըոպե առ ըոպե **ուռենիների** և դրսի մուրթ աշխարհի քաղցրությունը ներարկվում էր Նիքոլի արյան մեջ (էջ 170):

Այս օրինակում ուշագրավ է հատկապես **making him a profound promise of herself** հատվածի թարգմանությունը, որտեղ կատարվել է հականիշային թարգմանություն, խոսքիմասային փոխակերպում, ինչպես նաև կրճատում՝ **profound promise/անշահախնդրորեն**: Նույն հատվածում տեղի է ունեցել նաև ընդլայնում, հավելվել է *պահանջում էր* ստորոգյալը: Թարգմանչական մի քանի հնարներ են գործածվել նաև հետևյալ հատվածի թարգմանության ժամանակ՝ **for the beat of a response, the assurance of a complimentary vibration in him/ մի պատասխան արձագանք, մի փոխադարձ սրտի բաբախյուն**, որտեղ **beat** գոյականը փոխարինվել է *արձագանք* գոյականով, այսինքն տեղի է ունեցել բառային փոխակերպում, իսկ **the assurance of a complimentary vibration in him** հատվածի հայերեն տարբերակն ամբողջական փոխակերպման վառ օրինակ է: Այս օրինակի վերջին նախադասության մեջ ևս առկայանում է **սեր** հասկացությունը՝ նկարագրելով սիրահարված էակի զգայունությունը արտաքին աշխարհի նկատմամբ, որը դրսևորվել է փոխաբերության միջոցով:

6. **The voice fell low, sank into her breast** and stretched the tight bodice over her heart as she came up close. He **felt the young lips, her body sighing in relief against the arm growing stronger to hold her**. There were now no more plans than if Dick had arbitrarily made some indissoluble mixture, with atoms joined and inseparable; you could throw it all out but never again could they fit back into atomic scale. As **he held her and tasted her**, and as she **curved in further and further toward him, with her own lips, new to herself, drowned and engulfed in love, yet solaced and triumphant, he was thankful to have an existence at all, if only as a reflection in her wet eyes**.

"My God," he gasped, "you're fun to kiss."

That was talk, but Nicole had a better hold on him now and she held it; she turned coquette and walked away, leaving him as suspended as in the funicular of the afternoon. She felt. There, that'll show him, how conceited; how he could do with me; oh, wasn't it wonderful! **I've got him, he's mine**. Now in the sequence came flight, but it was all so sweet and new that she dawdled, wanting to draw all of it in (p. 154-155).

Չայնը նվաղեց, ընկավ կրծքի խորքը, ձգելով այն սեղմիրանի տակ, երբ աղջիկն առաջ եկավ: Նա այժմ այնքան մոտ էր կանգնած, որ Դիքը պրկեց բազուկը նրան պահելու, բայց այդ պահին զգաց նրա հանդարտված մարմնի և մատողաշ շուրթերի հպումը: Այժմ այլևս ծրագրեր չէիր կազմի, բացի նրանցից, որ քեզնից անկախ կազմել էս: Դիքը անբաժան մասնիկներով մի անլուծելի խառնուրդ էր միացրել, այն թափել հնարավոր էր, բայց մասնատել՝ երբեք: Երբ Դիքը նրան գրկած ճաշակում էր, Նիքոլն ավելի ու ավելի էր սեղմվում իր շուրթերով, ինքն իրեն չճանաչելով, մխրճված սիրո մեջ, սփռված ու հաղթական: Նա զգաց, որ ինքը գոյություն ունի միայն որպես արտացոլում աղջկա խոնավ աչքերի մեջ և դրա համար երախտապարտ էր նրան:

- Աստված ծ իմ,-հնաց նա,-աստվածային բան է քեզ համբուրելը:

Դա խոսք էր միայն, բայց այժմ Նիքոլը իշխում էր նրա վրա և կառչեց դրանից: Նա պչրուհու պես առաջ անցավ, թողնելով նրան օդում կախված՝ ցերեկը ճամփի եզրին կանգնած ձուպանուղու վագոնի նման: Նիքոլը մտածում էր. «Լավ եղավ, թող սա նրան դաս լինի անխղճության, ինձ տանջելու համար: Ա՛յ քեզ հրաշք: Ես նրան բռնեցի, նա իմն է»: Եվ որպես օրենք, այդ բոլորի շարունակությունը փախուստը պետք է լիներ, սակայն ամեն ինչ այնքան քաղցր էր ու նոր, որ աղջիկը դանդաղում էր՝ ցանկանալով ըմպել մինչև վերջին կաթիլը (էջ 189-190):

Հետևյալ նախադասության **felt the young lips, held her and tasted her, she curved in further and further toward him, drowned and engulfed in love** հատվածներն առկայացնում են **Սերը կիրք է** գաղափարը: Առաջին նախադասության **fell low/նվաղեց** հատվածի թարգմանության մեջ օգտագործվել է կրճատման հնարը, **sank into her breast/ ընկավ կրծքի խորքը** հատվածում ակներև է ընդլայնման հնարի գործածությունը. հավելվել է **խորքը** բառը: Սակայն համամիտ չենք տվյալ հատվածի թարգմանության հետ, քանի որ այն բառացի է հնչում, և կառաջարկեինք այդ հատվածը փոխարինել հետևյալ՝ **Չայնը նվաղեց, հուզմունքից կտրվեց** նախադասությամբ:

Stretched the tight bodice over her heart/ ձգելով այն սեղմիրանի տակ հատվածի հայերեն տարբերակում զեղչված է **her**

heart բառակապակցությունը, որը վկայում է կրճատման հնարի օգտագործման մասին, ինչպես նաև **tight bodice** բառակապակցության հայերեն տարբերակը կրճատման հնարի գործածության արդյունք է: Այս հատվածում ակնհայտ է նաև քերականական փոխակերպման նախադասությունների միավորման ...*as she came up close. He felt the young lips, her body sighing in relief against the arm growing stronger to hold her/ էրբ աղջիկն առաջ եկավ: Նա այժմ այնքան մոտ էր կանգնած, որ Դիքը պրկեց բազուկը նրան պահելու, բայց այդ պահին զգաց նրա հանդարտված մարմնի և մատղաշ շուրթերի հպումը:* Վերոնջյալ նախադասության **the arm growing stronger/ պրկեց բազուկը** հատվածում թարգմանիչը միաժամանակ գործածել է բառային փոխակերպման և կրճատման հնարները, և կարծում է նրան հաջողվել է իմաստային համարժեքություն պահպանել, քանի որ բացատրական բառարաններում *պրկել* բայը սահմանվում է որպես **պինդ, ուժգին սեղմել, լարել:** Ինչ վերաբերում է **grow** բառին, ապա այն թարգմանված տարբերակում պահպանել է իր գործաբանական արժեքը: Բառային փոխակերպման և կրճատման հնարներն է օգտագործվել նաև **sighing in relief** բառակապակցությունը թարգմանելիս՝ *հանդարտված:* Հետևյալ հատվածի **curved in further and further toward him, with her own lips** հայերեն տարբերակում բառային փոխակերպման արդյունք է **curved** բայի *սեղմվում* թարգմանությունը: Այդ հատվածում առկա է նաև կրճատման հնարի գործածությունը, բնագրի այդ հատվածից բաց է թողնված **toward him** բառակապակցությունը, ինչպես նաև **own** ածականը: Թարգմանիչը **new to herself/ ինքն իրեն չճանաչելով** հատվածը թարգմանելիս միաժամանակ դիմել է բառային փոխակերպման և հականիշային թարգմանության հնարներին: Կրճատման հնարի օրինակ է **drowned and engulfed in love/ մխրճված սիրո մեջ** հատվածի թարգմանությունը, որը տեղին է նաև համարում, քանի որ **drowned and engulfed** բառակապակցության իմաստը փոխանցվել է *մխրճված* բառի միջոցով: Այս օրինակի "My God," he gasped, "you're fun to kiss" նախադասությունն առկայացնում է *Մերը աստվածային զգացմունք է* ճանաչողական փոխաբերությունը, որն ավելի բարեհունչ է

թարգմանված տարբերակում՝ *Աստված իմ,-հեաց նա,-աստվածային քան է քեզ համբուրելը*, որտեղ **fun** բառը փոխակերպվել է *աստվածային* բառով: Տեղին ենք համարում այս բառային փոխակերպումը, քանի որ այն ուժգնացրել է սիրո դրսևորումը: Միրո վառ դրսևորում է նաև **Nicole had a better hold on him now and she held it** հատվածը, որի թարգմանված տարբերակում նկատելի է կրճատման հնարի օգտագործումը՝ **had a better hold on/իշխում էր: I've got him, he's mine** նախադասությունն առկայացնում է *Մերը սեփականատիրության զգացում է* ճանաչողական փոխաբերությունը, որի հայերեն տարբերակի հետ այդքան էլ համամիտ չենք և , հետևաբար, կնախընտրեինք *ես նրան բռնեցի* հատվածը փոխարինել *նա ինձ է պատկանում* թարգմանությամբ:

Այսպիսով, զգացմունք ցույց տվող **սեր** հասկացությունը Ֆ. Ս. Ֆիցցերալդի «Գիշերն անույշ է» վեպում առկայացել համատեքստի և մի շարք ճանաչողական փոխաբերությունների միջոցով: Նշված հասկացության առկայացմանը մեծապես նպաստել են նաև **սեր** բառի հոմանիշները, ոճական տարբեր հնարների՝ մակդիրների, փոխաբերությունների և համեմատությունների գործածությունը: Թարգմանչի խնդիրն է ըմբռնել հեղինակի աշխարհայացքը, ապա փորձել համարժեքորեն վերատեղծել այդ ամենը թարգմանության լեզվում: Հայերեն թարգմանված տարբերակում նույնպես առկա են այս ճանաչողական փոխաբերությունների /*Մերը տառապանք է, Մերը կիրք է, Մերը աստվածային զգացմունք է, Մերը զգացմունքների հորձանուտ է, Մերը աստվածային զգացմունք է, Մերը օրենքներ չի ճանաչում, Մերը սեփականատիրության զգացում է/* և այլն, ինչպես նաև ոճական հնարների համարժեք թարգմանությունների ներկայանալի նմուշներ: Իհարկե, հնարավոր է, որ աղբյուր լեզվի այս կամ այն բառը կամ բառակապակցությունը չունենա փոխաբերական նույն նրբերանգը թարգմանող լեզվում, ուստի թարգմանչի խնդիրն է եղել ընտրել լեզվական այնպիսի միավորներ, որոնք հարագատ մնալով բնագրի ոգուն՝ միաժամանակ նույն գործաբանական/ճանաչողական ազդեցությունն են թողնում թիրախ լեզվում:

Бела Маргарян, Гаяне Егиазарян

**КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ВОСПРИЯТИЯ ПОНЯТИЯ «ЛЮБОВЬ» В РОМАНЕ
Ф.С.ФИЦДЖЕРАЛЬДА «НОЧЬ НЕЖНА» И В ЕГО АРМЯНСКОМ
ПЕРЕВОДЕ**

В статье рассматриваются когнитивно-прагматические особенности, концептуальные и ценностные составляющие понятия «Любовь» в романе Ф.С.Фицджеральда «Ночь нежна», а также концептуальные метафоры, лингвистические средства их актуализации и адекватность армянского перевода.

Bela Margaryan, Gayane Yeghiazaryan

**COGNITIVE –PRAGMATIC PERCEPTIONS OF THE NOTION
OF *LOVE* IN THE NOVEL “ TENDER IS THE NIGHT” BY F. S.
FITZGERALD AND IN ITS ARMENIAN TRANSLATION.**

The article touches upon some peculiarities of perception of the notion of *Love* in the novel “ Tender is the Night” by F. S. Fitzgerald and in its Armenian translation. It aims at revealing the conceptual and value constituents of the notion of *Love* in English, some cognitive metaphors the emotion verbalizes, the linguistic means of its actualization and the equivalence of their translation into Armenian.

«ՄԿԶԲԻ» ԵՎ «ՎԵՐԶԻ» ԽՆԴԻՐԸ ԹԻՆԳՉՓԻԼԵՐՈՒՄ

(Ռ. Օյրինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» և Է.Վ. Մյուլլերի «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլերի օրինակներով)

Հոդվածի նպատակն է թինգզփիլերի «սկզբի» և «վերջի» վերլուծության միջոցով ցույց տալ, թե ինչպես են նացիստները ներկայացնում Երրորդ Ռայխի հաստատումը ժողովրդին իրենց համախոհ դարձնելու համար: Վերլուծությունը հիմնվում է երկու թինգզփիլերի՝ Ռիխարդ Օյրինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933»-ի (*Deutsche passion 1933*) և Էբերհարդ Վոլֆգանգ Մյուլլերի «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղի» (*Das Frankfurter Würfelspiel, 1936*) վրա:

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը ի սկզբանե գրվել է որպես ռադիոդրամա, այնուհետև վերատպվել որպես թինգզփիլ: Այն նացիստական առաջին դրաման է, որ ստացել է «թինգզփիլ» անվանումը Համաձայն հեղինակի տվյալների՝ ռադիոդրաման ուրվագծվել է 1932 թ. Մուրբ Օննդին և պատրաստ է եղել 1933 թ. մարտի սկզբին: Այն Առաջին անգամ հեռարձակվել է Գերմանիայի բոլոր ռադիոկայաններով 1933 թ. ապրիլին՝ Ավագ հինգշաբթի օրը, «Ազգի ժամը» ծրագրի շրջանակում:

Թինգզփիլի վերնագիրն արդեն իսկ ցույց է տալիս, որ այն պետք է ընկալվի Քրիստոսի չարչարանքների պատմությանը զուգահեռ: «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը, Ավագ հինգշաբթի օրը հեռարձակելով, գերմանական ռադիոկայանները, ըստ էության, հանդես են գալիս որպես «առաքելության» գործիք՝ ժողովրդին գերմանիայի չարչարանքների ու հարության մասին հայտնելով, ինչպես Քրիստոսն է Ավագ հինգշաբթի օրն իր աշակերտներին հայտնում սեփական խաչելության և Զատիկի մասին: Քրիստոսի չարչարանքների և հարության զուգահեռը ավելի է ընդգծվում երեսուներեք թվի շնորհիվ (որը պատահաբար համընկնում է): Ինչպես Քրիստոսը երեսուներեք տարեկանում կրում է իր չարչարանքները և հարություն առնում, այնպես էլ

Գերմանիան, 1933 թվականին չարչարանքների մեջ լինելով, «հարություն» է առնում՝ վերածվելով Երրորդ Ռայխի:

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը սկսվում է Առաջին համաշխարհային պատերազմի ավարտով և «չար ոգու» իշխանության հաստատմամբ, որը խորհրդանշում է Վայմարյան Հանրապետության «անհաճո ժամանակի ոգին» և ավարտվում «Բարի ոգու» հաղթանակով և Երրորդ Ռայխի հաստատմամբ: «Երրորդ ռայխ» հասկացությունը ծագում է Յոախիմ ֆոն Ֆիորեի և միջնադարյան այլ աստվածաբանների աշխարհի վերջի մասին պատկերացումից, համաձայն որի՝ «Երրորդ» կամ «Մուրբ հոգու կայսրությունը» հաջորդում է «Հոր» և «Որդու կայսրություններին»: Ամենից առաջ հատկանշական է Արթուր Մոելլեր վան դեն Բրուքի՝ 1923 թ. հրատարակված Երրորդ Ռայխի մասին հրատարակած գիրքը, որի միջոցով նա ներկայանում է իբրև նոր պետության ստեղծման միջնորդ, որը պետք է փոխարիներ Վայմարյան աստվածաբանական կայսրության, այնպես էլ բիսմարկյան կայսրության ավանդույթների վրա¹⁴²: «Երրորդ Ռայխն» այս թինգզփիլում իր մեջ ներառում է և՛ քաղաքական, և՛ կրոնական իմաստները: Հռոմեական սրբազան կայսրությունից և բիսմարկյան կայսրությունից հետո, գերմանական երրորդ կայսրությունը լինելուց բացի, նացիստական Երրորդ Ռայխը «բարի ոգու» հետ „Heiliger Geist“, „Guter Geist“ զուգահեռի միջոցով նույնանում է նաև միջնադարյան քրիստոնեական «Մուրբ հոգու կայսրությանը»:

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը սկսվում է «չար ոգու» խոսքով. *«Գիշեր: Գիշեր: Արյան պես կարմիր գիշեր: // Նրանք լուռ են: Վերջապես: // Ամեն բան կատարվեց: // Վերջինը, ով շրջվեց, // ջարդեցի կողերը: // Այժմ նա լուռ է: // Պատերազան ավարտվել է: // Խաղաղությունն է եկել: // Ահա կանգնած եմ ես՝ հաղթողը նրա, ում մասին ասում են, // որ նա չարն է: Չար ոգին: // Հսկա՝ դիակների դաշտի վրայով տարածված, // Բարձրացող մինչև*

¹⁴² Enzyklopädie des National Sozialismus, hrsg. von **Benz** Wolfgang, **Graml** Hermann, **Weiß** Hermann (5. Aktualisierte und erweiterte Auflage), Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2007, S. 479-480.

*աստղերի վրանը // Կանգնած եմ ես տարածած ոտքերով: // Մահացածները մահացած են: // Կայսրությունն իմն է*¹⁴³: «Չար ոգին» արտաբերում է խաչված Քրիստոսի վերջին խոսքերը՝ «ամեն բան կատարվեց»: Մա նշանակում է, որ Գերմանիան գտնվում է Նեոի իշխանության տակ, և «չար ոգու» բերանից արտաբերած «ամեն բան կատարվեց» արտահայտությունը նշանակում է, որ նա զբաղեցրել է Աստծո տեղը և հասել իր իշխանության գագաթնակետին: Մա իր հերթին նշանակում է, որ մոտ է Ահեղ դատաստանի ժամը¹⁴⁴: Ահեղ դատաստանի հետ արվող զուգահեռը հանդիսատեսին ոչ միայն պետք է նախապատրաստեր «փրկությանը», այլ դրդեր «բարի ոգու» հետևողը լինել «փրկությանն» արժանանալու համար: Վերջում նույն խոսքերն արտաբերում է «մարտում ընկած անանուն զինվորը»՝ վերածված «բարի ոգու», որը փաստորեն իրական փրկիչն ու Աստվածն է, ով վերակենդանանում է, որպեսզի կրի Գերմանիայի չարչարանքները, իսկ «ամեն բան կատարված է» նշանակում է, որ կատարված է «փրկչի» առաքելությունը և Գերմանիան ազատված է չար ոգու տիրապետությունից:

«Չար ոգու» այն միտքը, որ ինքը հաղթողն է «նրա, ում մասին ասում են, որ նա չարն է, չար ոգին», է՛լ ավելի է ընդգծում «բարի ոգու» և Քրիստոսի զուգահեռը, որին հրեաները՝ որպես չարագործի, Պիղատոսի դատին են հանձնում¹⁴⁵: Քրիստոսի հետ զուգահեռի, ինչպես նաև «չար ոգու» հակառակորդը լինելու միջոցով «մարտում ընկած անանուն զինվորը» հենց սկզբից արժանանում է հանդիսատեսի վստահությանը և համակրանքին:

¹⁴³ Der Böse Geist: Nacht. Nacht. Blutrote Nacht. // Sie schweigen. Endlich. // Es ist vollbracht. // Dem letzten, der sich drehte um, // zerbrach ich die Rippen. // Nun ist er stumm. // Der Sieg hat ein End genommen, // Der Friede ist gekommen. // Da Steh ich, der Sieger, von dem es heißt, // er sei der Böse. Der böse Geist. // Riesig überm Leichenfeld, // Ragend bis ans Sterngezelt // steh' ich mit gepfeiztem Bein. // Die Toten sind tot. // Das Reich ist mein. **Euringer** Richard, Deutsche Passion 1933, Gerhard Stalling, Oldenburg i. O., 1933, S. 9.

¹⁴⁴ Նոր Կտակարան, Պողոս Առաքյալի երկրորդ թուղթը թեսաղոնիկցիներին, Գլուխ Բ:

¹⁴⁵ Տե՛ս, Նոր Կտակարան, Ավետարան ըստ Հովհաննու, 18, 30:

Մարտում ընկած անանուն զինվորի նկարագրությունը նույնպես համապատասխանում է Քրիստոսի արտաքինին. «Մայր. Նրա վերքերը շողարձակում են: Նրա հոգին ճառագում է փշե պսակից»¹⁴⁶:

Վերջում «բարի ոգին» կատարում է իր գործը՝ ժողովրդին աշխատանքի առաջնորդելով, իսկ աշխատանքը ազգային միաբանության գլխավոր տարրերից մեկն է. «*Աշխատող ժողովուրդ: Ի կատար է ածված: // Իմ հոգին է արթուն մնում, որը ձեզ արթնացնում է*»¹⁴⁷, և ավարտելով իր առաքելությունը միանում է «սրբազան ռազմիկների երգչախմբին»: Իսկ «չար ոգին» մոնչունով անդունդն է գլորվում:

Օյրինգերը ցուցումներում նշում է, որ «Չար ոգին պետք է չդարձվի թատերական հայտնի սատանա: Ժամանակի անհաճո ոգին պետք է արթնացվի և իրականանա հնչեղության մեջ՝ ոչ թե զգվելի այլ դժոխային [...]: Վերջին քայլերգը պետք է այդպես նախատեսված լինի: Այն պետք է ճառագի երգեհոնի ձայնի միջոցով»¹⁴⁸: Երգեհոնի կատարած դերն այս թինգզվիլում կարելի է նկարագրել ռոմանտիզմի գեղագիտության միջոցով՝ ըստ որի երգեհոնի խոր և վերամբարձ հնչյունները կարծես հոգիների կայսրությունից են ցած իջնում: Սա մի գործիք է, որը կրոնական ջերմեռանդություն է արթնացնում և հետևաբար իր բնությունը սակրալ է:¹⁴⁹ «Երկինքներից» հնչելով և «դժոխայինին»

¹⁴⁶ „Die Mutter: Aus seinen Wunden bricht ein Glanz. // Sein Geist strahlt aus der Dornenkron. // Unsterblich stirbt der Mutter Sohn“. **Euringer** Richard, Deutsche Passion 1933, S. 46:

¹⁴⁷ „Ein Volk am Werk. Es ist vollstreckt. // Es macht mein Geist, der euch erweckt“. Նույն տեղում:

¹⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 8:

¹⁴⁹ *Դարեր շարունակ եկեղեցին երգեհոնի միջոցով տիրել է «ձայների ուժին»: Նացիստական վարչակարգի ղեկավարները քաջատեղյակ էին այս ուժից և չարաշահում էին իրենց նպատակների օգտին: Հատուկ Նյուրնբերգի Ռայխի կուսակցության համագումարի համար մի հասկայական համերգային երգեհոն է կանգնեցվում, որը պետք է ապահովեր միջոցառման «օման» ցանկալի ճառագումը:*

հակադրվելով՝ երգեհոնի ձայնն այստեղ խորհրդանշում է երկնայինը, դրախտայինը, ինչպես Ահեղ դատաստանից հետո ստեղծվում է նոր երկինք ու նոր երկիր և սատանայի ու Աստծո վերջին մարտից հետո հաստատվում է Նոր Երուսաղեմը, որը «երկնքից է իջնում»¹⁵⁰: Այդպես էլ «չար» և «բարի» ոգիների պայքարից հետո առաջանում է Երրորդ ռայխը և երկինքն ու երկիրը կապվում են իրար երգեհոնի ձայնի միջոցով, որը «*հեռվից, սրբազան կերպով, ռիթմիկ և հարմոնիկ միանում է երկրային շքերթի երգին*»:¹⁵¹ Այսուհետև «երանելի են» ոչ միայն «բեռից ազատված կատարյալները», այլ «երանելի են» նաև «կենդանի մարդիկ, քանզի այժմ նրանց ժամանակն է». «*Մայր. Երանելի են կատարյալները՝ բեռից ազատված: // Երանելի են ողջերը, քանի որ նրանցն է ժամանակը*»:¹⁵²

Առաջին և վերջին տեսարանների հակադրության կարևորության մասին հեղինակն ինքն է նշում. «*Բեմի՛ առաջին տեսարանից դեպի վերջինը անցումը պետք է հստակ մշակվի: Փոխվում է միայն գույնը. Առաջինն ընկղմված է գորշի մեջ, վերջինում վարդագույնով լուսանում է*»:¹⁵³: Գունային ֆոնի, ինչպես նաև օրվա ժամերի միջոցով ուժեղանում է վերը նշված հակադրությունների ազդեցությունը հանդիսատեսի վրա, քանի որ «գույնն ազդում է տեսողական ընկալման վրա և դրա միջոցով նաև հոգեկան տրամադրության վրա»¹⁵⁴: Մուգ մոխրագույնը ճնշող ազդեցություն ունի (օրինակ՝ «մոխրագույն» օրեր, որ, թերևս ցանկալի տրամադ-

Anachronismus Orgel, МК 1998, http://www.orgelexperte.de/?page_id=34
– 01.05.2014.

¹⁵⁰ Նոր Կտակարան, Յայտնություն Յովնանու, 21, 10:

¹⁵¹ **Euringer** Richard, *Deutsche Passion* 1933, S. 47.

¹⁵² „Die Mutter: Selig die Vollendeten, schwerebefreit. // Selig die Lebendigen; denn ihrer ist die Zeit“. Նույն տեղում:

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 7:

¹⁵⁴ **Göme**, **Иоганн Вольфганг фон, К учению о цвете**. Մեջբերումը՝ ըստ **Серов**, Н.В., Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма. СПб, ФПБ-ТОО «БИОНТ», 1997, <http://psyfactor.org/lib/aestcolor.htm> - 23.04.2014.

րություն չեն ենթադրում)¹⁵⁵ և հոռետեսական է (օրինակ դարձվածքերի մեջ, ինչպես *Alles grau in grau malen*¹⁵⁶, որ նշանակում է որևէ իրավիճակ ներկայացնել հոռետեսաբար): Դրան հակառակ՝ վարդագույնը լավատեսության գույնն է (օրինակ՝ ամեն բան վարդագույն ակնոցով տեսնել, այսինքն՝ չափազանց լավատես լինել), այն բնության զարթոնքի գույնն է, մեր համատեքստում նաև լուսաբացի: Մեղմ գույն է և ուրախություն է առաջացնում: Այն մարմնավորում է կարգուկանոն, իդեալիզմ և կարեկցանք, տալիս է ներքին ազատություն և ապահովություն է ներշնչում հատկապես մարդու հոգեկան ճնշվածության դեպքում¹⁵⁷: Բոլորը այս զգացողություններն էին, որ Երրորդ Ռայխի հանդեպ պետք է առաջանային և ամրապնդվեին վերջին տեսարանում, իսկ ամբողջ թինգզփիլը ճնշված ժողովրդի և իշխող վարչակարգի բախումն է, որը վերջնական լուծում է ստանում «փրկչի» օգնությամբ:

Եթե «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլում ժողովուրդը «չար ոգու» (Նեռի) տիրապետությունից անցում է կատարում «բարի ոգու» (Աստծո) իշխանության, ապա «Ֆրանկենբուրգյան զառախաղում» նա ճանապարհորդություն է կատարում դժոխքից դեպի դրախտ և դրախտում հանդիպում իր «փրկչին» և առաջնորդին:

«Ֆրանկենբուրգյան զառախաղն» ունի հանդիսատեսին ուղղված նախերգանք ու վերջերգ: Նախերգանքում հանդիսատեսին դիմելու միջոցով ներկաները սկզբից ևեթ ընդգրկվում են գործողության մեջ:

Թինգզփիլի «սկզբում» հանդիսատեսը տեղեկանում է կայանալիք դատավարության մասին, որն Աստծո կողմից է կազմակերպվելու, Աստծո ամենազորության և

¹⁵⁵ Farbwirkungen auf der psychischen Ebene, http://www.farbenundleben.de/farbwirkung/farbwirkung_psychisch.htm#rosa – 15.05.2014.

¹⁵⁶ Բառացի՝ ամեն գորշ գորշով նկարել, <http://www.phraseo.de/phrase/7718545/> - 15.05.2014.

¹⁵⁷ Farben und ihre Wirkung auf unsere Psyche und unseren Körper, http://www.wellness-und-entspannung.de/content/balance_harmonie/index.php?cat=3&subcat=50&article=226 – 15.05.2014.

արդարադատության մասին: «Ի փառս Աստծո և անունից // գերմանական ժողովրդի, ում ձայնը խոսում է. // Դու՛ք հազարավորներդ, որ հավաքվել էք այստեղ, // լսե՛ք խաղը, որ խաղ է և դատավարություն: // Մեծ է Տերը, երբ նա մի ազգի օժտում է, // և նրա ներողամտությունը շարունակվում է անսահման, // սակայն փչի՛ր նրա վրա, ում նա հրավիրում է // արդարադատության ամբիոնի առաջ: // Ոչ մի բան երկնքում չի տեղաշարժվի՝ // լուսինը չի պտտվի, և ոչինչ խաղաղ չի մնա, // խոտը չի աճի, բունը չի պտղավորվի, // և անկատար ոչինչ չի մնա, եթե նա չկամենա: // Ով ցանկանում էր թաքնվել նրա ցասումից, // ով ցանկանում էր խույս տալ նրա դատավճռից: // Նա հանցավորներին կանչում է իրենց դազադներից // և կանչում խեղճերին, ում հետ դժբախտություն է պատահել: // Նա ժամանակներին իրեն վկաներ է կանչում // և հենց ժողովրդին կարգում դատավոր, // նա ստիպում է հզորներին իրենց առաջ խոնարհվել // և ճնշվածներին դարձնում է մեղադրողներ: // Ուստի, ընդունեք ներկայացումը որպես խորհրդանիշ, որը պարտադրում է: // Անցյալը դառնում է ներկա: // Դատավորները կանգնած են, սակայն ձեր կամքն է դատում, // և ձեր բերանը դատապարտում է և ներում»¹⁵⁸:

¹⁵⁸ „Zum hohen Ruhme Gottes und im Namen // des Volkes der Deutschen, dessen Stimme spricht: // Ihr Tausende, die hier zusammenkamen, // hört dieses Spiel, das Spiel ist und Gericht. // Groß ist der Herr, wenn er ein Volk Begnadet, // und seine Langmut währt unendlich weit; // doch wehe über jene, die er ladet // vor die Tribüne der Gerechtigkeit. // Es wird kein Ding am Himmel sich begeben, // kein Mond sich drehen und keiner stehen still, // kein Gras geht auf, kein Stock trägt seine Reben, // und nichts bleibt unerfüllt, wenn er nicht will. // Wer wollte sich vor seinem Zorn verbergen, // wer wollte seinem Urteilspruch entgehen. // Er ruft die Frevler auf aus ihren Särgen // und ruft die Armen, denen Leid geschehn. // Er ruft die Zeiten auf zu seinen Zeugen // und setzt die Völker selbst zu Richter ein, er läßt die Mächtigen sich ihnen beugen // und läßt die Unterdrückten Kläger sein. // So nehmt das Spiel als Gleichnis, das verpflichtet. // Zur Gegenwart wird die Vergangenheit. // Die Richter stehn, doch euer Wille richtet, // und euer Mund verurteilt und verzeiht“. **Möller**, Eberhard Wolfgang, Das Frankenburger Würfelspiel In: **Rühle**, Günther. Zeit und Thetater: Diktatur und Exil: 1933- 1945, Band 3, Propyläen Verlag Berlin, 1974, S. 339.

Նախերգանքը հետաքրքիր կառուցվածք ունի: Այն հանդիսատեսին, այսինքն՝ գերմանացի ժողովրդին, դիմում է հենց ժողովրդի անունից: Փաստորեն ժողովրդի ձայնը դիմում է ժողովրդին՝ շահելով վերջինիս վստահությունը, քանի որ ձայնը, նրանցից մեկն է, իրենց ամենամոտ գտնվող ձայնը, որին հուզում են նույն խնդիրները, հետևաբար նրա խոսքը իրենց շահերից է բխում: Նախերգանքը, Տիրոջ մասին պատմելով, հանդիսատեսին նախապատրաստում է նրա հետ հանդիպմանը: Այս նախապատրաստման շնորհիվ «վերջում» աստվածային միջական կերպարի հետ հանդիպումը, բնական է, պետք է ավելի սպասված, հետևաբար ավելի ազդեցիկ և բերկրալի լիներ: Վերջերգն ամփոփում է եղելությունը և հաստատում, որ «Սև գրահով կերպարը» Աստված էր, որը մոտեցել է գերմանացի ժողովրդին, տեսել նրա տառապանքը և օգնության ձեռք մեկնել:

«Ահա կայացավ խաղը և ամբողջականացավ մի փոքրիկ // պատկեր բռնի աշխարհի, որը բացվեց դատավորների համար: // Շատ այլաբանություններ պետք է հարթվեն, սակայն մեկն // այժմ հարթվել է և մնացած բոլորի համար իրականացվել: // Ուժեղը մշտապես ոտնատակ է տալիս թույլին, // մշտապես գիշերն իջնում է սայթաքածների վրա: // Ավելի ուժեղ վկաները վերակենդանացնում են արդար գործը, // իսկ կենսալին ապրում է մոռացված գերեզմանի վրա: // Փակվի՛ր, հիշողությա՛ն դամբարան: Վերցրու՛ քո հերոսներին // կրկին հետ քո խաղաղված ընդերքը: // Տե՛ս, արտերի և արյունոտ դաշտերի վրա // ծաղկում է մի նոր ազգ՝ անպարտելի և մեծ: // Եվ այն, ինչ նախորդներին՝ դժբախտներին երբեք չի վիճակվել, // որ Աստված իրենց մոտենա, որպեսզի տեսնի նրանց վերքերը, // դա պատահում է այսօրվաններին»¹⁵⁹: Ահեղ

¹⁵⁹ „Also vollzog sich das Spiel und vollendet ein kleines // Bild der gewaltigen Welt, das sich den Richtern enthüllt. // Viele Gleichnisse sind zu begleichen, doch eines // ist nun beglichen und für alle anderen erfüllt. // Ewig schreitet das Kräftige über das Schwache; ewig senkt sich die Nacht auf das Gestürzte hinab. // Stärkere Zeugen erstehn der gerechten Sache, // und das Lebendige lebt überm vergessene Grab. // Schließe dich, Gruf der Erinnerung. Nimm deine Helden // wieder zurück in deinen befriedeten Schoß. // Siehe: über den Äckern und blutigen Felden // grunt ein neues Geschlecht, unüberwindlich und groß. // Und was den Vorderen nich, den

դատաստանից հետո, այսպիսով, ստեղծվում է «նոր ազգ՝ անպարտելի և մեծ», քանի որ գտնվում է արդարադատ Աստծո հովանավորության ներքո: Ինչպես «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգշփիլի դեպքում, պետք է անվերապահորեն լինի նրա կողմնակիցը «դրախտին» արժանանալու համար:

«Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» սկսվում է մեղադրանքով, ավարտվում՝ պատժով և պատմության «մութ» էջի ավարտով, որից հետո ամեն չարիք դառնում է անցյալ և թաղվում «հիշողության դամբարանում», իսկ նացիստական Գերմանիայի հաստատումով սկսվում է գերմանական պատմության «նոր և լուսավոր» էջը:

Տիրոջ և հանդիսատեսի (ժողովրդի) հանդիպումը տեղի է ունենում նաև Դիտրիխ-Էկարտ-Բյունեի համապատասխան ճարտարապետության օգնությամբ: Այս թինգ հրապարակի հանդիսասրահը աստիճաններով կապվում է դատավորների հարթակին: Աստիճանը վերևի և ներքևի՝ կոսմիկական տարբեր գոտիների կապի միֆոլոգիական պատկերն է, ավարտուն տեսքով այն հատում է կոսմիկական երեք գոտիները՝ կապելով աստվածների, մարդկանց և մեռյալների կամ չար ոգիների աշխարհները՝ համապատասխանաբար դժոխքը և դրախտը: Երկրի վրա՝ միջին աշխարհում (հազվադեպ երկնքում), գտնվում է աստիճանի սկիզբը՝ սահմանելով շարժման ուղղությունը դեպի վեր՝ երկինք կամ ներքև՝ ստորգետնյա աշխարհ: Աշխարհի ամբողջական պատկերի մեջ՝ երկրի վրա, գտնվում է աստիճանի կենտրոնը: Ոչ հազվադեպ կոսմիկական աստիճանի պատկերը ծագում է գլխավոր ծեսի մեջ՝ հարմարեցված կոսմիկական կենտրոնին, երբ սահմանային իրավիճակում (կազմակերպված կոսմիկական աշխարհի անկման վտանգը դեպի քաոս) պահանջվում է ստեղծել կապ երկրի և երկնքի միջև, որպեսզի երկրի նոր կառուցվածքի համար օգտագործվեն երկնքի կոսմիկական ուժերը: Աստիճանով դեպի վեր շարժման հետ մասնավորապես կապվում է մարդու մասին միֆոլոգները, որ երկինք է ընկել

Glücklosen niemals beschieden, // daß sich der Gott ihnen naht, um ihre Wunden zu sehn, // das wird den Heutigen nun, die ihr da wandelt im Frieden, // heiligen Verständnisse voll und true den Getreuen, geschehn".
Նույն տեղում, էջ 377:

աստիճաններով: Աստիճանով դեպի ներքև շարժումը կապվում է աստվածության՝ երկնքից երկիր գալստյան հետ¹⁶⁰:

Հանդիսատեսը, փաստորեն, խոսքի միջոցով կապվելով դատավորներին, շարժում է կատարում «դժոխքից» դեպի «դրախտ», իսկ ահեղ դատաստանից հետո ստեղծվում է «երկրի նոր կառուցվածքը»: Միանալով դատավորներին՝ հանդիսատեսն ամբողջ ընթացքում շարժում է կատարում դեպի վեր՝ դեպի երկինք՝ ընդառաջ գնալով Տիրոջը, որն էլ իր հերթին ցած է իջնում երկնքից, և նրանց հանդիպումը տեղի է ունենում նացիստական Գերմանիայում:

Փաստրեն՝ թինգշփիլում նացիստական Գերմանիայի հաստատումը ներկայացվում է որպես անցում «չարի» տիրապետությունից կամ դժոխքից դեպի «բարու», «Տիրոջ» դրախտային տիրապետություն, և այդ հակադրության ու կրոնի հետ զուգահեռի միջոցով ուժեղանում է քարոզչության ազդեցությունը:

Гоар Паносян

ПРОБЛЕМА «НАЧАЛА» И «КОНЦА» В ТИНГШПИЛЕ

(на примере произведений «Страсти Германии 1933» Р.Ойрингера и «Франкенбургская игра в кости» Э.В.Меллера)

На основе анализа «начала» и «конца» в тингшпиле автор показывает, как нацисты представляли создание Третьего рейха, ставя перед собой цель превратить народ в своих последователей. Анализ основан на двух тингшпилях: «Страсти Германии 1933» Р.Ойрингера и «*Франкенбургская игра в кости*» Э.В.Меллера. Анализ «начала» и «конца» позволяет сделать вывод о том, что в тингшпиле создание нацистской Германии представлено как переход от господства «зла» или ада к «добру», небесному господству «Бога». Данное противопоставление, а также религиозные параллели усиливают эффект пропаганды.

Gohar Panosyan

¹⁶⁰ **Мифы народов мира**, энциклопедия, том 2, издательство „Советская Энциклопедия“, Москва 1992, стр. 50-51.

THE ISSUE OF «THE BEGINNING» AND «THE END» IN THINGSPIELE (R. EURINGER'S «PASSION OF GERMANY 1933» AND E.W. MOELLER'S «THE FRANKENBURGER DICE-PLAY»)

Through the analysis of “the beginning” and “the end” of thingspiele, the article shows how the Nazis present the establishment of Third Reich in order to turn the people into their followers. The analysis is based on two thingspiele; “Passion of Germany 1933” by R. Euringer, and “The Frankenburger Dice-Play” by E.W. Moeller. The analysis of “the beginning” and “the end” allows to draw the conclusion that in thingspiele the installment of Nazi Germany is presented as a transition from the domination of “the evil” or hell to the “good”, heavenly domination of “the God.” This contrast, along with religious parallels, increases the effect of propaganda.

**ԶՐՈՒՅՑԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՀՆԱՐՔ Թ.ՖՈՆՏԱՆԵՒ «ՇԹԵԽԼԻՆ» և Գ.ԳՐԱՄԻ
«ԱՆԵԶՐ ԴԱՇՏ» ՎԵՊԵՐԻ ՊՈՆՏԻԿԱՅՈՒՄ**

Գերմանական գրականության մեջ Թեոդոր Ֆոնտանեի գրական երկերը առանձնանում են իրենց բարձր գեղարվեստական ոճով: Հատկապես նրա վեպերը, որոնք աչքի են ընկնում գրույցների բազմազանությամբ և գունագեղությամբ, անկրկնելի ու բացառիկ են ոչ միայն ռեալիզմի դարաշրջանի, այլև 20-րդ դարի գերմանական գրականության ողջ համատեքստում:

Թերևս արկածային գրականություն փնտրողին կարող դուր չգալ Ֆոնտանեի ստեղծագործական ոճը, քանզի փոթորկուն իրադարձությունների, հետաքրքիր հանգուցա- լուծումների կամ սիրային գեղեցիկ պատմության փոխարեն հեղինակը մատուցանում է վեպի ծավալի և բովանդակության մեծ մասը կազմող երկար գրույցների մի անվերջանալի շղթա: Կարելի է կարծել, որ Ֆոնտանեի վեպերում դեպքերի և գործողությունների բացը լրացնում են գրույցները, և որ դրանք օգնում են փարատել ձանձրույթը, ինչպես այն մարդիկ, որոնք սովորաբար կարճում են ճանապարհը կամ երկար ձմեռային երեկոները ծայր առած գրույցների միջոցով: Եթե ընդունենք այս տեսակետը, պետք է նաև ընդունենք, որ նման պարագայում Ֆոնտանեն չէր լինի գերմանական գրականության կարկառուն ներկայացուցիչներից մեկը, նրա տաղանդի առջև չէին խոնարհվի գերմանական գրականության մյուս մեծությունները, ինչպիսիք են Թոմաս և Հայնրիխ Մաները, Գյունթեր Գրասը և, ի վերջո, չէր լինի այն հազարավոր ընթերցողների և գրականագետների սերն ու համակրանքը, որը մինչ այսօր շարունակում է վայելել Թեոդոր Ֆոնտանե գրողը:

Այս հողվածում կփորձենք վերհանել գեղարվեստական գրույցի առանձնահատկությունները Ֆոնտանեի «Շթեխլին», ինչպես նաև նրա գրական ավանդույթը շարունակող Գյունթեր Գրասի «Անեզր դաշտ» վեպերում, ուսումնասիրել և առանձնացնել այն

բոլոր գործառույթները, որոնք կրում է զրույցը որպես վեպի կառուցման միջոց:

Ֆոնտանեն որպես ռեալիստ գրող, այն կարծիքին էր, որ լավ վեպը պետք է ծառայի ժամանակի և հասարակության քննադատությանը: Նրա արձակ ստեղծագործության շարքերը լրացնում են հիմնականում սոցիալական վեպերը, որոնք ցայտուն կերպով ներկայացնում են հասարակությունը և քննադատում այս կամ այն հասարակական իրողությունը: Անդրադարձը հասարակական կյանքին վառ արտացոլված է նաև Ֆոնտանեի «Ժամանակի վեպում», որը, սակայն, ավելի հեռուն է գնում՝ իր ուսումնասիրության առարկան դարձնելով հենց ժամանակը: Բացի բովանդակային առանձնահատկություններից «Ժամանակի վեպին» հատուկ է նաև կառուցվածքային յուրահատկությունը. վեպի հիմքում ընկած են զրույցները, որոնք ետ են մղում պատումը հեղինակի խոսքի միջոցով և ստեղծում երկխոսությունների մի յուրօրինակ աշխարհ:

Ֆոնտանեի պոետիկայի առանցքը կազմող գեղարվեստական զրույցը ժամանակի ընթացքում մշտապես եղել է գրականագետների ուշադրության կենտրոնում: Վոլֆգանգ Փրայզեդանցը¹⁶¹, Վ.Մյուլլեր-Չայդելը¹⁶², Յուլիուս Պետերսենը¹⁶³ բազմիցս անդրադարձել են հատկապես «Շթեխլին» վեպի կառուցվածքային առանձնահատկություններին, սակայն նրանց ուսումնասիրությունները ուղղված են եղել Ֆոնտանեի գրական երկերի մակրոկառուցվածքին, իսկ ահա «Շթեխլինի» միկրոկառուցվածքը, այն է՝ վեպում զրույցների կառուցվածքը, պարբերականությունը և դրանց գործառույթները ավելի խորը ուսումնասիրությունների կարիք ունեն: Հատկապես մեծ է Պետեր Հագուբեկի ավանդը Ֆոնտանեի «Ժամանակի վեպի» շուրջ լայն ուսումնասիրությունների հարցում, որը ոչ միայն մանրամասնորեն հետազոտության է ենթարկում գեղարվեստական զրույցը որպես վեպի կառուցման միջոց, այլ նաև քննարկում և անց է կացնում այդ

¹⁶¹ Preisedanz, Wolfgang: Theodor Fontane. Darmstadt 1973

¹⁶² Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975

¹⁶³ Petersen, Julius: Fontanes Altersroman. In: Euphorion 29, 1928

գրույցները նաև վեպի ողջ պրիզմայի միջով՝ շեշտը դնելով նաև հեղինակի պոետիկայի և պատումի առանձնահատկությունների վրա: Հայնզրականագիտության շրջանակներում, ցավոք, Ֆոնտանեն բավականաչափ գիտական ուշադրություն դեռևս չի վայելում, ուստի սույն ուսումնասիրությունը միտված է մասամբ լրացնելու այդ բացը:

Գեղարվեստական գրույցը Ֆոնտանեի ստեղծագործություններում քննարկող ուսումնասիրությունները հիմնականում կատարվել են 20-րդ դարի երկրորդ կեսից հետո, այսինքն՝ «Շթեխլինի» լույս տեսնելուց հետո գրեթե կես դար անց: Այս հանգամանքը փաստում է նաև այն, որ «Շթեխլինը»՝ որպես «Ժամանակի վեպ», մեծ հետաքրքրություն է սկսել վայելել ժամանակակից գրականության շրջանակներում և նոր գրականագիտական տեսությունների լույսի ներքո: Առհասարակ, գեղարվեստական գրույցը ավելի լայնորեն սկսում է ուսումնասիրվել 20-րդ դարում: Որպես օրինակ կարող ենք նշել Ռոբերտ Փեթչի՝ 1934 թվականին լույս տեսած աշխատությունը,¹⁶⁴ որտեղ էպիկական և դրամատիկական երկխոսություններն ղիտվում են որպես առանձին հասկացություններ: Զրույցը, ըստ Փեթչի, ծառայում է երկու նպատակի՝ նվազեցնել պատումը և բնութագրել կերպարներին: Այսինքն, որքան շատ են գրույցները, այնքան քիչ է պատումը, և հակառակը: Կերպարներին բնութագրմանը ծառայում են լեզվական միջոցները, բարբառները, մասնագիտական բառապաշարը, որոնք միաժամանակ օգնում են նաև տիպականացնել կերպարներին իրենց խոսքի միջոցով:

1969 թվականին Գերհարդ Բաուերը հրատարակում է իր աշխատությունը¹⁶⁵ երկխոսության պոետոլոգիական խնդիրների մասին: Նա նաև կատարում է երկխոսության ձևերի դասակարգում և տարբերակում՝

¹⁶⁴ Petsch R. Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel. Nabu Press 2013

¹⁶⁵ Bauer G. Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt. 1969.

- Փոխկապակցված երկխոսությունը, որի հիմքում ընկած է երկուստեք փոխընթացումը

- Բաց, տարերային զրույցը, որի ժամանակ, ինչպես վեճի ընթացքում, վտանգվում է զրուցակիցների հաղորդակցությունը

- Դիալեկտիկական կամ փորձարարական զրույցը, որի հիմնական նպատակը որևէ հարցի քննարկումն է և վերջնական հայտարարի գալը

- Անբռնազբոսիկ, թեթև զրույցը (*Konversation*)՝ որպես ժամանցի ձև

Թեև Բաուերի կողմից արված այս դասակարգումը բազմաթիվ քննադատությունների առիթ է հանդիսացել, այնուամենայնիվ, երկխոսության վերջին տեսակը չափանիշ և խթան է հանդիսացել Ֆոնտանեի, այնուհետև Գ.Գրասի գրական երկերում զրույցի ուսումնասիրության համար: Ըստ Բաուերի՝ զրուցակցությունը (*Konversation*) հատուկ է մարդկանց փոքրիկ խմբերին, որոնք սիրում են խոսել «դեսից-դենից»: Այստեղ ոչ այնքան կարևոր է զրույցի առարկան, բովանդակությունը, որքան զրույցը վարելու ձևը: Առաջնային են դառնում այնպիսի լեզվական հմտությունները, որոնք թույլ են տալիս սահուն անցում կատարել մի թեմայից մյուսը, թեթև մթնոլորտ ստեղծել երկխոսության համար և որ ամենակարևորն է, կարճել ժամանակը, որովհետև նման զրույցների հիմնական նպատակը ժամանցն է, ուստի նաև հավանական է, որ մի քանի անգամ կրկնվի խոսակցության թեման: Հասկանալի է, որ այստեղ հիմնական «զենքը» լեզուն է, ճիշտ կառուցված խոսքը, զրույց վարելու հմտությունը:

Բաուերի այս աշխատությունը քննադատվել է մասնավորապես այն պատճառով, որ այն հիմնված չէ լեզվաբանական ուսումնասիրությունների մեթոդների և արդյունքների վրա: Նման քննադատական մոտեցումը միգրացե ընդունելի կլինէր այսօրվա տեսանկյունից, քանզի լեզվաբանությունը՝ որպես առանձին գիտակարգ, ավելի ուշ է հաստատվել՝ Բաուերի աշխատությունից տասնամյակներ անց: Թեպետ այսօր նույնպես հազվադեպ են խաչվում լեզվաբանության և գրականագիտության ճանապարհները: Պարզ է, որ գրականության մեջ գրավոր խոսքը ենթարկվում է այլ

օրինաչափությունների, տարբեր են կենդանի խոսքի և գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ մտացածին կերպարների խոսքի խնդիրները և նպատակները: Բացի այդ, լեզվաբանությունը լեզուն ուսումնասիրում է որպես առանձին կատեգորիա, ուստի անհնարին է դառնում խոսքի ուսումնասիրությունը միջերկխոսության հարթության վրա: Իհարկե, լեզվաբանությունը կարող է ուսումնասիրել երկխոսության լեզուն, սակայն այս ուսումնասիրությունը միտված կլինի գուտ լեզվաբանական հատկանիշներին, ինչպիսիք են շարահյուսական և ձևաբանական հատկանիշները:

Ինչպես նշվեց, գերմանական գրականության համատեքստում Ֆոնտանեի «Շթեխլին» վեպը համարվում է նորարարական այն առումով, որ այստեղ առաջին անգամ երկխոսությունը կիրառվում է որպես վեպի կառուցման հիմնական միջոց, որը նախատիպ է դառնում 20-րդ դարի գերմանական գրականության համար: Բավական է հիշել Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպում սատանայի հետ զրույցը, որն իր խոհափիլիսոփայական և բարդ հոգեբանական բնույթով թերևս կարող է մրցել մեկ այլ՝ Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրները» վեպում ընթացող զրույցի հետ:

Ճիշտ է, վեպը, որտեղ գերիշխող է դառնում գործող անձանց խոսքը, բնորոշ է ուշ շրջանի գրականությանը, սակայն հետադարձ հայացքը թույլ է տալիս նկատել, որ նման վեպի առաջին նշանները նշմարելի են նաև ավելի վաղ: Եվրոպական գրականության հիմքում՝ որպես առաջին երկխոսության նմուշներ, ընկած են պլատոնյան զրույցները, որոնք, որպես կանոն, իրենց բովանդակության հիմքում կրում են ճշմարտության որոնումները:¹⁶⁶ Նման զրույցը շատ հաճախ վերածվում է մենախոսության, որովհետև մշտապես գերիշխող է դառնում միայն մեկ զրուցակից, որն էլ վարում և եզրափակում է զրույցը, իսկ մյուս զրուցակիցները պարզապես լսողի դերում են հանդես գալիս: Եթե Պլատոնի մոտ *logos* հասկացությունը նույն նշանակությունն ունի՝ ճառ և զրույց, ապա ժամանակի ընթացքում նրանց իմաստները

¹⁶⁶ Hasubek P. Das Gespräch in Th.Fontanes Roman “Der Stechlin”. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, S. 18

առանձնացվում են, ընդ որում ճառը և ճարտասանության արվեստը ավելի մեծ կարևորություն են ստանում, քան գրույցը: «Սոկրատեսյան դիալոգը», որը որպես առանձին ժանր է դիտարկվում Բախտինի կողմից¹⁶⁷, հիմնված լինելով Սոկրատեսի՝ «մանտիկայի» սկզբունքի վրա, երկխոսության միջոցով սադրանք է ստեղծում գրուցակցի համար՝ ստիպելով նրան բացել իր մտքերը: Հավելենք նաև, որ հին հունական և հռոմեական գրականության մեջ հայտնի են Արիստոտելի, Ցիցերոնի, Պլուտարքոսի երկխոսության շուրջ ուսումնասիրությունները, Դիոգենես Լաերտացու կողմից ներկայացված 14 երկխոսության ձևերի մասին աշխատությունը¹⁶⁸:

Միջնադարը՝ ի դեմս սխոլաստների հերքում է պլատոնյան գրույցը որպես ճշմարտության հասնելու միջոց: Բացարձակ ճշմարտություն ընդունելով Սուրբ Գիրքը՝ միջնադարյան մշակույթը հատկապես կարևորում է քրիստոնեություն դավանող ուսուցողական գրույցը՝ որպես հավաստի և ճշմարիտ գիտելիքի մատուցման հիմնական ձև: Միջնադարը մերժում է ցանկացած այլ միջոց, որը կարող է բանալ ճշմարտության ուղին, ուստի հատկանշական է, որ բանավեճը, իմաստասիրական գրույցները, արգելված լինելով հանդերձ, մինչև ուշ միջնադար անստեղծվում են: Միայն 14-րդ դարից սկսած հետզհետե սկսում է զարգանալ աստվածաբանական բանավեճը, որը ծավալվում և այլ ձևեր է ստանում հումանիզմի և Վերածննդի դարաշրջանում: Զրույցը եվրոպական գրականության մեջ աստիճանաբար դառնում է կոլեկտիվ սկզբունքի գրավական, այն միավորում է մարդկանց ընդհանուր թեմաների շուրջ և հագեցնում առօրյա հաղորդակցության «քաղցր»: Ուլրիխ ֆոն Հուլենի «Զրույցների գրքույկ» (1521), Հանս Սաքսի «Երկխոսություններ» (1524) աշխատությունները վկայում են, որ գեղարվեստական գրույցը գերմանական և, առհասարակ, եվրոպական գրականության մեջ կրկին սկսում է ուշադրության կենտրոնում հայտնվել:

¹⁶⁷ Տե՛ս՝ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1979.СС. 122-130

¹⁶⁸ Hasubek, Peter, ebd., S. 21

17-րդ դարի Ֆրանսիայում՝ պալատական ոճի զարգացմանը զուգահեռ, ձևավորվում է գրույցի այնպիսի մի տեսակ, որը հետագայում իր ազդեցությունն է թողնում նաև բարոկկոյի դարաշրջանի Գերմանիայի հասարակական և մշակույթային կյանքի վրա: Այսպես, օրինակ, ֆրանսիական արքունիքում ընդունված էին գրույցի կանոններ, որոնք խստորեն պահպանվում էին: Արգելվում էր ընդհատել գրուցակցին, շեղել խոսակցության ընթացքը որևէ ակնարկով, ընդունված չէր գրույցի ընթացքում ցուցաբերել հուզականություն: Աստիճանաբար՝ մեծ քաղաքների ստեղծմանը զուգահեռ, սկսում է փոխվել նաև գրուցակցության աշխարհագրությունը. գրույցն իր շուրջն է համախմբում մարդկային ավելի մեծ խմբերի: Հարկ է նշել, սակայն, որ Լուսավորության դարաշրջանում գրույցը կենցաղում շարունակում է անհասանելի մնալ, քանի որ գրույցի համար փիլիսոփայությանը, գիտությանը կամ քաղաքականությանը վերաբերող արդի թեմաները սահմանափակում էին գրուցակիցների ներգրավվածությունը, քանզի պահանջում էին որոշակի գիտելիքներ և տեղեկատվություն, որին այդ ժամանակ շատ քչերն էին տիրապետում:

Գեղարվեստական գրույցի ակունքներ կարելի է փնտրել նաև 17-րդ և 18-րդ դարերում: Նշենք Գրիմելսհաուզենի «Ռաթսշյուրբել կամ հարուստ դառնալու արվեստ» (1672) կամ «Արկածային Միսլիցիսիմուսը» (1679), Յոհան Բերսի «Գերմանական ձմեռային գիշերներ, ամառային կարճ օրեր» (1682), Գելերթսի «Շվեդ կոմսուհի ֆոն Գ.-ի կյանքը» (1747-48) երկերը: Այստեղ գրույցը հանդես է գալիս մասնավորապես երկխոսության տեսքով, ընդ որում գրուցակիցներից մեկը մշտապես լսողի դերում է հանդես գալիս, ուստի նման գրույցները հաճախ վերածվում են մենախոսության: Վիլանդի՝ 1758 թվականին լույս տեսած «Արասպես և Պանթես» վեպ-երկխոսության (*Dialogroman*) մեջ գրույցը ավելի բազմանշանակ գործառույթ է կատարում. այն ավելի համապարփակ է դարձնում հեղինակի պատումը, թույլ է տալիս մեծ ծավալով պատմողության նյութը սեղմել, դարձնել ավելի հակիրճ:

Առավել ուշագրավ է Ֆրիդրիխ Թդաուգոթ Հազեի «Գուստավ Ադլերման» վեպը (1779), որտեղ մի փոքր այլ են գրույցի նպատակները և թեմաները: Եթե Վիլհանդը իր վեպի գործողությունների համար ասպարեզ է ընտրում անտիկ դարաշրջանը, ապա Հազեն իր ուսումնասիրության նյութը դարձնում է իր ժամանակի հասարակության նկարագիրը: Հազեի մոտ խոհափիլիսոփայական բնույթի երկարաշունչ գրույցներն իրենց տեղը զիջում են անընդհատ փոխվող գրուցակիցների միջև ընթացող կարճ և թեթև գրույցներին: Զրույցների խայտաբղետությունը, որը հատուկ է հասարակության մեծ և փոքր խմբերին, երբ վերջիններս հավաքվում են և ժամանակ անցկացնում, գրական երկերում կարծես թե ստեղծում են տվյալ ժամանակահատվածին հատուկ միջավայր: Հազեն, այսպիսով, փորձում է ընկալելի դարձնել իր ժամանակը: Հատկանշական է նաև այն փաստը, որ Հազեն իր պլոթեն կառուցում է մեծ մասամբ գրույցների միջոցով, նախապատվություն է տալիս կերպարների խոսքին՝ ետին պլան մղելով գործողությունները: Ինչպես տեսնում ենք, Հազեի այս վեպը մոտենում է 19-րդ դարի հասարակական վեպին և հատկապես «ժամանակի վեպին», որտեղ ժամանակի և հասարակության պատկերը արտացոլված են կերպարների հարուստ և բազմաբովանդակ գրույցների մեջ:

Զրույցը գերմանական գրականության մեջ անցել է ձևավորման երկար ճանապարհ և ընթացել է վեպի ժանրի ձևավորմանը զուգընթաց: Այս երկու ժանրերի սահմանազատումը նախադրյալներ է ստեղծել նաև «գրույց» և «երկխոսության» եզրույթների տարբերակման համար: Եթե երկխոսությունը դրամայում միտված է արտահայտել ներքին ապրումները և հուզականություն ու արտահայտչականություն հաղորդել կերպարների խոսքին, ապա գրույցը վեպում լրացնում կամ փոխարինում է պատումը, մեծացնում և բազմակողմանի է դարձնում ուսումնասիրության դիտանկյունը: Ուստի զարմանալի չէ, որ հատկապես գրույցն է դառնում սոցիալական վեպի «այցեքարտը», քանի որ այն համախմբում է մարդկանց որևէ թեմայի շուրջ, ստեղծում սոցիալական խումբ: Այսուհետ նրանք հասարակության անդամներ են, և այլևս դժվար է նրանց

պատկերացնել այդ կուլեկտիվից դուրս, հասարակությունից անջատ: Կարելի է ասել, որ ստեղծվում է շղթա՝ գրույց – կուլեկտիվ – հասարակություն – սոցիալական վեպ հարաբերակցությամբ: Այսինքն, սոցիալական վեպի կառուցման համար հատկապես մեծ է գրույցների դերակատարությունը, քանզի այդ գրույցները թույլ են տալիս ստեղծել այնպիսի մի մթնոլորտ, որտեղ զգալի է դառնում ժամանակի կենդանի շունչը: Հայտնի փաստ է, որ հնում թագավորները ծպտված շրջվել են քաղաքում և ականջ դրել մարդկանց խոսակցությանը՝ իմանալու, թե ինչ է խոսում իր ժողովուրդը իր մասին: Ռեալիստ գրող Ֆոնտանեի համար արդիական է՝ իր ընթերցողներին ստիպել ականջ դնել հասարակ մարդկանց գրույցներին և առօրեական մանրուքների մեջ փնտրել կենդանի ժամանակը արտապատկերելու ուղիները: Ինքը՝ Ֆոնտանեն, մի առիթով ասել է. «*Այն ամենը, ինչ կարելի է իմանալ որևէ դարաշրջանի և նրա մարդկանց մասին [...] պետք է փնտրել այլ տեղ. վեց անեկդոտներում ավելի շատ բան կգտնես ձեր Ֆրիցի մասին, քան պետական փաստաթղթերում*¹⁶⁹: Այս սկզբունքը նա կիրառում է նաև իր «ժամանակի վեպում», որտեղ պատմական, քաղաքական, մշակութային և սոցիալ-տնտեսական իրողությունների մասին խոսում են կերպարները, իսկ ընթերցողը՝ «ծպտյալ թագավորը», ուշի ուշով ականջ է դնում նրանց գրույցներին: «*Միայն գրույց, երկխոսություններ, որոնց ընթացքում մեզ են հառնում մարդկային խառնվածքները և դրանց հետ նաև պատմությունը: Ես, իհարկե, գտնում եմ, որ դա ոչմ միայն ամենարնդունված, այլև ամենաճիշտ ձևն է «ժամանակի» վեպ գրելու համար*»,¹⁷⁰ - սրանք Ֆոնտանեի խոսքերն են «Շթեխլինի» մասին, որոնք այս վեպի վերլուծության համար կարևոր նշանակություն ունեն. վեպի նյութը կառուցվում է մասնավորապես գրույցների հիման վրա ոչ թե այն պատճառով, որ այստեղ առհասարակ բացակայում է նյութը, և հեղինակը, կարծես թե, ասելիք չունի, այլ միայն այս կերպ կարելի է ներկայացնել, ըստ

¹⁶⁹ Fontanes Brief an Hermann Wichmann, 2. Juni 1881. In: HFA IV/3, S. 131

¹⁷⁰ Theodor Fontanes Briefe. Zweite Sammlung. Hrsg. von Otto Pniower und Paul Schlenther. 2 Bände. Berlin. 1910. S.428

Ֆոնտանեի, կենդանի ժամանակը: Մինչդեռ «Շթեխլինում» արծարծվող թեմաները շատ են, որոնք ընդգրկում են հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտները՝ պետություն, քաղաքականություն, կրոն, կրթություն, մշակույթ, շոշափվում են նաև օտարի և հայրենիքի թեմաները: Պատմությունը և քաղաքականությունը այստեղ մեծ անդրադարձ են գտնում, ինչը նաև որոշ դեպքերում տարակարծություններ է առաջացնում՝ պատմավեպ է սա արդյոք, թե քաղաքական վեպ: Գլխավոր հաղթաքարտը «ժամանակի վեպի» համար նրա կառուցվածքն է՝ հիմնված կերպարների խոսքի վրա: Ճիշտ է, հասարակական վեպին նույնպես բնորոշ է գրույցների բազմազանությունը, սակայն այստեղ գրույցները լրացնող տարր են հանդիսանում գործողությունների համար, իսկ «ժամանակի վեպում» գրույցներն են կազմում վեպի բուն գործողությունը: «Շթեխլինը» չի կարող համարվել պատմական կամ քաղաքական վեպ, որովհետև այստեղ պատմությունը կամ քաղաքականությունը չէ վեպի նյութը, այլ այն, թե ինչպես են այդ իրողությունները անդրադառնում ժամանակի պատկերի վրա: Ահա թե ինչու են այստեղ առավել գերադասելի գրույցները, այս կերպ է առավել ցայտուն դառնում մարդկային գործոնը, որովհետև այն փաստը, որ հեղինակի փոխարեն խոսում են իր հերոսները, ռազմավարություն է՝ ընտրված հենց հեղինակի կողմից: Ֆոնտանեն, այսպիսով, ցանկանալով հնարավորինս չեզոք դիրքում մնալ, ընտրում է իր ասելիքը բարձրաձայնելու այս եղանակը: Զրույցները Ֆոնտանեի համար և՛ կառուցվածքային, և՛ բովանդակային առումով կարևորագույն նշանակություն են ստանում: Նրան հաջողվում է բազմաթիվ գրույցների հարուստ բովանդակությամբ ստեղծել ժամանակի խայտաբղետ մի պատկեր, և ապա իրական դարձնել այդ պատկերը գրույցների միջոցով, որոնք վեպում անկախանում են իրենց հեղինակից և ստեղծում իրենց աշխարհը: Այդ աշխարհում վեպի հերոսները ապրում են իրենց առօրյա հոգսերով և ոչնչով չեն տարբերվում իրական մարդկանցից: Ֆոնտանեն ամենայն մանրամասնությամբ հոգացել է, որ իր հերոսները լինեն այնպիսին, ինչպիսին որ կարող են լինել նման հանգամանքներում ապրող մարդիկ, այլ ոչ թե այնպիսին, ինչպիսին ինքն է ուզում տեսնել նրանց, բացառությամբ թերևս

գլխավոր հերոս Դուբալավի, որը վեպում Ֆոնտանեի ես-ն է մարմնավորում: Ֆոնտանեի ռեալիզմի հիմնախնդիրներից մեկն էր և շատ հաճախ նա քննադատում էր այս կամ այն հեղինակին, որն իր ուսումնասիրության նյութն ընտրել էր անցյալից: Նա նաև թերահավատ էր պատմության ճշմարտացիության և գիտական օբյեկտիվության հանդեպ: Ուստի նա խոսում է այն իրականության մասին, որում ինքն է ապրում, ստեղծում է այնպիսի կերպարներ, որոնք կենդանի են իրենց իրականության մեջ: Այս նպատակի համար առավել կարևոր է կերպարների խոսքը, որը շատ բան է բացահայտում վերջիններիս մասին: Օրինակ, բարձր խավի ներկայացուցիչները իրենց խոսքում օգտագործում են ֆրանսերեն կամ անգլերեն բառեր՝ ի ցույց դնելով իրենց կրթությունը, իսկ հասարակ մարդկանց խոսքը ժողովրդախոսակցական և բարբառային մակարդակի վրա է: Հղում անելով Գյոթեի «Հերման և Դորոթեա» վեպին՝ Ֆոնտանեն գրում է. «*Այսպես կարող է Գյոթեն խոսել, բայց ոչ Դորոթեան: Պֆալցի մարզում ծնված հասարակ աղջիկը չի կարող այդպես խոսել*»¹⁷¹: Այսպիսով, գրույցը «ժամանակի վեպում» երկու նպատակի է ծառայում՝ ի ցույց դնել կերպարներին որպես հասարակության անդամներ և վերհանել ժամանակի կենդանի պատկերը: Վերը նշվեց, որ կերպարների խոսքը նվազագույնի է հասցնում հեղինակի սուբյեկտիվ միջամտությունը: Ֆոնտանեի մոտ հաճախ կարելի է հանդիպել բնության և որևէ տեղանքի մանրամասն նկարագրության, սակայն շատ հազվադեպ է հեղինակը որպես պատմող ներկայացնում իր կերպարներին: Դրա փոխարեն վեպի կերպարներն են խոսում են մեկը մյուսի մասին, և նրանց գրույցներից ենք մենք ստանում կերպարների բնութագիրը: Շատ հաճախ նման գրույցները, երբ խոսքը գնում է որևէ բացակա անձի մասին, նախապատրաստական բնույթի են: Օրինակ, Լորենցենը հաճախակի է դառնում գրույցի առարկա, և՛ նախքան նրան տեսնելը, և՛ ընթերցողը, և՛ վեպի մյուս հերոսները, որոնք այնքան շատ են լսել այդ յուրօրինակ քահանայի մասին, անհամբերությամբ սպասում են նրա հետ ծանոթությանը: Ֆոնտանեի կողմից կիրառվող այս առանձնահատուկ տեխնիկան, հիրավամբ, ստեղծում է փաստերի և երևակայության մի գեղեցիկ

¹⁷¹ Aus dem Nachlaß von Theodor Fontane. Berlin 1907, S. 221

խաղ, հատկապես, երբ խոսքը գնում է իրական անձանց մասին: Օրինակ, Բիսմարկը մշտապես գտնվում է զրույցների կիզակետում: Նրա կերպարը որպես պատմական անձ մեզ է հառնում ոչ թե պատմագրական փաստերի միջոցով, այլ նրա հետ միևնույն ժամանակաշրջանում ապրող հասարակ մարդկանց շուրթերից: Թեև Բիսմարկը որպես գործող անձ երբեք չի հայտնվում վեպում, բայց նրա մասին զրույցներն այնքան շատ են, որ նա երբեք էլ չի հեռանում վեպից՝ ստեղծելով իրականության պատրանք:

Հատկանշական է ևս մեկ հանգամանք. «Շթեխլինում» բացակայում են մենախոսությունները և կերպարների բարձրաձայն մտորումները: Ներքին հոգեվիճակը, հուզումները և թաքուն մտքերը երբեք բարձրաձայն չեն արտասանվում, և այստեղ առավել քան երբևէ նկատելի է «ամենագետ» հեղինակի բացակայությունը: Երբ լռում են կերպարները, լռում է նաև հեղինակը՝ որպես ունկնդիր, որը կարող է հետևել զրույցին, բայց երբեք չմիջամտել: Նման օրինակ, երբ կերպարները անկախանում են իրենց հեղինակից, մենք գտնում ենք Դոստոևսկու ստեղծագործություններում: Դոստոևսկու կերպարները անկանխատեսելի են, նրանք կարող են ընդվզել իրենց հեղինակի դեմ, հակառակվել նրան: Ֆոնտանեի դեպքում հեղինակն ինքն է ազատ թողնում նրանց՝ որևէ կերպ չմիջամտելով զրույցին իր մեկնաբանություններով: Ֆոնտանեի ոչ մի ստեղծագործության մեջ, բացառությամբ մի քանի դեպքերի, չի կիրառվում մենախոսություն: Երբեմն-երբեմն զրույցը կարող է վերածվել մենախոսության, երբ, օրինակ, զրուցակիցներից մեկը անընդհատ լռում է, բայց միևնույն է, այդ զրուցակիցը կա և նրան է ուղղված խոսքը, այլ ոչ թե ընթերցողին: Միակ դեպքը, որտեղ կերպարը միայնակ է և խոսում է իր մտքերի, հույզների մասին, նամակագրությունն է, թերևս նամակն ինքնին հաղորդակցության միջոց է, այսպես ասած լուռ երկխոսություն երկու կողմերի՝ նամակագրի և հասցեատիրոջ միջև, ուստի այս դեպքում ևս մենք ականատես ենք զրույցի:

Իրենց անկախությամբ հանդերձ՝ զրույցները «Շթեխլին» վեպում ենթարկվում են հեղինակի խաղի կանոններին: Թույլ տալով իր կերպարներին խոսել՝ Ֆոնտանեն, միաժամանակ, ուղղորդում է նրանց, ընթացք տալիս զրույցների հոսանքին և

ստեղծում գրույցի բունվելու պայմաններ: Ֆոնտանեի գրույցները որպես յուրորինակ սիմֆոնիա, կառուցվածքային որոշակի օրինաչափությունների են ենթարկվում: Օրինակ, վեպում հստակ գործում է նախագրույց-գրույց-հետգրույց մոդելը: Նախագրույցը, որպես կանոն, ընթանում է տիրոջ և սպասավորի միջև, որին հաջորդում է որևէ հյուրի հետ գրույցը, իսկ վերջինիս հեռանալուց հետո՝ հետգրույցը: Այդ շղթան պարբերաբար կրկնվում է: Ինքնին հետաքրքիր է հետգրույցը, որը շատ հաճախ բամբասանքի է վերածվում:

Ֆոնտանեն ռեժիսորի հմտությամբ կարողանում է ստեղծել գրույցների համար պատեհ պայմաններ և գրույցներին մասնակցության համար դերեր ընտրել: Օրինակ, նա ընտրում է որևէ մի հավաքույթ կամ ճաշկերույթ, որին ներկա են լինում մեկ տասնյակ մարդիկ: Այս մարդկանց նա բաժանում է զույգերի սեղանի մոտ նստելու համար և նրանց ներքաշում գրույցների սարդոստայնի մեջ: *«Ես Լորենցենին և Ռեքսին իրար կողք կնստեցնեմ. տեսնենք, թե ինչ կստացվի: Միգուցե նրանցից ինչ-որ մեկը մյուսին դարձի բերի: Ավելի շուտ, Ռեքսը՝ մեր քահանային»*:¹⁷² Դուբսլավը նման կերպ փորձում է առձակատել այս երկու կերպարներին՝ որպես հակառակ հայացքների տեր մարդկանց: Մեկ այլ օրինակ կարող է ծառայել նաև հեռագրի մասին գրույցը. *«Ահա այսպես է լինում հեռահար գրության դեպքում. որոշ դեպքերում այն օգնում է, որոշ դեպքերում էլ վնասում, իսկ ահա բարեկրթությունը հաստատ տուժում է դրանից: [...] Այժմ պետք է կարճ կապել [...]: Այ, օրինակ, «պարոն» բառը դուրս է եկել գործածությունից: [...] Այսօր տաղանդ է համարվում այն մարդը, ով կարողանում է խնայել հեռագրելիս»*,¹⁷³ - սրանք Դուբսլավի խոսքերն են, որոնց ի պատասխան բուրժուա Գունդերմանն ավելացնում է. *«Այո, պարոն Շթեյլին, այսպիսին են ժամանակները: Մրանք նորարարություններ են, որոնց մասնակից է լինում, ցավոք, նաև պետությունը: Ինչ է սա, եթե ոչ ամենաթողություն: Մրանով պետությունը ջուր է լցնում սոցիալ-դեմոկրատների ջրաղացին»*:¹⁷⁴:

¹⁷² Fontane, Th. Der Stechlin. Philipp Reclam jun. Stuttgart .1978. S. 23

¹⁷³ Ebenda, S. 26

¹⁷⁴ Ebenda, S. 25

Առաջին հայացքից այս գրույցը կարող էր սովորական թվալ, եթե այն չլիներ Ֆոնտանեի ստեղծագործության մեջ: Ֆոնտանեն հատուկ խնամքով է գրուցընկերների ընտրում իր կերպարների համար, նրանց դիվանագետի խորաթափանցությամբ ներքաշում գրույցների մեջ: Պատահական չէ, որ հեռագրի մասին խոսում են հին ազնվականը և բուրժուան: Եթե Դուբսլավը հեռագրությունը որպես բացասական երևույթ է դիտարկում միայն այն պատճառով, որ այն մարդկանց ստիպում է հրաժարվել քաղաքավարության կանոններից, ապա Գունդերմանը, որը հարմարավետության համար ընդունում է հեռագրի մուտքը կենցաղ, օգտվում է հարմար առիթից՝ քաղաքականացնելու թեման՝ հերթական անգամ թափելով իր մաղձը սոցիալ-դեմոկրատների վրա: Այսինքն, առաջին հայացքից անմեղ թվացող այս գրույցի ենթատեքստը ավելի խորն է, քան կարող է թվալ: Եվ նման օրինակները բազմաթիվ են:

Ինչպես տեսնում ենք, «Ժամանակի վեպում» գրույցը հարուստ գործածություն է ստանում: Գերմաներենում «Զրույց» հասկացության մի քանի տարբերակումից՝ երկխոսություն (*Dialog, Gespräch*), գրույց (*Gespräch*), թեթև գրուցակցություն, զբաղմունքի ձև (*Konversation, Plauderei, Causerie*), Ֆոնտանեի համար նախապատվելի է գրույցի երրորդ տեսակը՝ գրուցակցությունը որպես հասարակությանը բնորոշ երևույթ: Նրա կերպարների գրույցների հիմնական նպատակը տեղեկատվությունը կամ որևէ խնդրի լուծումը չէ, ուստի դրանց ընթացքում թեթև մթնոլորտ է տիրում: Բացառիկ դեպքերում միայն գրույցը կարող է վերածվել բանավեճի, որը, սակայն, շատ շուտ էլ ավարտվում է՝ բանավիճող երկու կողմերից և ոչ մեկին չպարզնելով հաղթության բերկրանք: Ավելին, բանավիճող գրուցակիցները, որոնք ուզում են ի ցույց դնել իրենց կարողությունները և իրենց տեսակետը համոզել, անհարմար իրավիճակներում են հայտնվում և ինչ-որ տեղ հեզնանքի ենթարկվում հեղինակի կողմից: Օրինակ, դոկտոր Վրշովիցի շեշտված առոգանությունը, որը էլ ավելի ցայտուն է դառնում բորբոքված ժամանակ, նրան ծիծաղելի է դարձնում, մեկ այլ դեպքում Վոլդեմարը նույնպես տհաճ իրավիճակի մեջ է հայտնվում՝ շփոթելով Միլլես (Millais) և Միլլե (Millet) նկարիչների անունները: Բանավեճերը վեպում միայն մեկ նպատակի են

ծառայում՝ հակասական կարծիքների միջոցով խոսել այդ ժամանակաշրջանին հատուկ արվեստի և մշակույթի միտումների մասին:

Ֆոնտանեի ամենասիրած ստույթներից մեկը հնչում է իր գլխավոր հերոսի՝ Դուբալվի շուրթերից. «*Շատախոս մարդը ամենամաքուր մարդն է*»¹⁷⁵: Ի դեպ, *rein* (մաքուր) բառը գերմաներենում երկու իմաստ է արտահայտում՝ մի դեպքում այն նշանակում է մաքուր, անբիծ, մյուս դեպքում՝ իսկական, գտարյուն: Ֆոնտանեն չի ասում «ամենալավ» մարդը, ուստի կարող ենք ենթադրել, որ նա կարող է նկատի ունենալ «մաքուր» բառի երկրորդ իմաստը՝ ըստ որի լեզուն, խոսքը զուտ մարդկային հատկանիշներ են, ինչը նաև լեզվաբանության և լեզվափիլիսոփայության դրույթներից մեկն է հանդիսանում: Ֆոնտանեի համար խոսելը որպես մարդաբանական հատկանիշ դառնում է կարևորագույն միջոց իր «ժամանակի վեպը» կառուցելու համար: Չենք կարող նաև անտեսել այն փաստը, որ նրա ստեղծագործություններում ամենադրական և պարզ մարդիկ խոսելու հակում են ունենում, ինչպես, օրինակ, Դուբալվը, որը, ինչպես և իր հեղինակը, *Causeur* էր՝ գրույցների մեծ սիրահար: «*Նա սիրով լսում էր ազատ կարծիք, մանավանդ, երբ այն դիպուկ և կտրուկ էր լինում: Հատկապես սիրում էր, երբ այդ կարծիքը չէր համընկնում սեփական տեսակետի հետ: Պարադոքսները նրա կիրքն էին: «Ես այնքան խելոք չեմ, որ ինքս կարողանամ ստեղծել պարադոքսներ, փոխարենը շատ եմ սիրում, երբ այդ ուրիշներն են անում. Այդտեղ միշտ ինչ-որ բան է թաքնված լինում: Անատարկելի ճշմարտություններ չկան, ու եթե լինեին, ապա շատ ձանձրալի կլինեին»:* Սիրում էր, երբ իրեն ինչ-որ բան էին պատմում, և սիրով էր գրույցի բռնվում»¹⁷⁶: Ֆոնտանեի Դուբալվը մարմնավորում է ամենասովորական մարդու կերպարը, որը սիրում է կյանքը և ապրում է առօրյա մանրուքներով: Առհասարակ, ամբողջ վեպը ստեղծում է առօրեականության մի մթնոլորտ, որտեղ ապրող մարդիկ իրենց մանր ու մեծ հոգսերով ապաստան են գտնում գրույցների մեջ, միաձուլվում իրենց նման մարդկանց հետ և կիսում նրանց հետ իրենց ժամանակը: Այդ

¹⁷⁵ Ebenda, S. 22

¹⁷⁶Fontane, Theodor: Der Stechlin. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1978, S. 6

Ժամանակը, որը նաև Ֆոնտանեի ժամանակն է, հազեցած է մեծ ու բեկումնային իրադարձություններով և պատմում է 19-րդ դարի Գերմանիայի մասին: Նրա կերպարները խոսում են իրենց ժամանակաշրջանի մասին, կենդանի են դարձնում ժամանակը և դրանում տիրող իրականությունը: Ֆոնտանեն, այսպիսով, կարողացել է ստեղծել չկրկնվող գեղարվեստական ոճ, որը հետագայում կիրառելի է դարձել հաջորդ սերնդի գրականության համար: Նման օրինակ կարող է ծառայել 20-րդ դարի մեծանուն գերմանացի գրող, Նոբելյան մրցանակակիր Գյոթթեր Գրասի «Անեզր դաշտ» վեպը, որը, իր հիմքում կրելով գրույցի կիրառման գեղարվեստական մեթոդը, շարունակում է Ֆոնտանեի ավանդույթը:

«Անեզր դաշտ» վեպի գործողությունը սկիզբ է առնում 1889 թվականի դեկտեմբերին՝ Բեռլինյան պատի փլուզումից անմիջապես հետո, և ավարտվում 1991-ի ամռանը, որը նշանավորվում է Թեոդոր Վուտկեի՝ նույն Ֆոնտիի անհետանալով: Վեպի պատմողները, այսինքն՝ Պոցդամի՝ Թեոդոր Ֆոնտանեի արխիվի աշխատակիցները, սկսում են իրենց գրառումները Ֆոնտիի անհետանալուց հետո: Ֆոնտիին, որի բացակայությունը նրանք զգում են, հիշատակելու ցանկությունը առիթ է հանդիսանում պատմելու ժամանակի իրադարձությունները, որոնք հանգամանորեն ներթափանցում են վեպի գործողության մեջ, համընկնում են ընթերցողի ներկայի հետ և դեռևս թարմ են նրա հիշողության մեջ: Այս հանգամանքը հատկանշական է ժամանակը լուսաբանող վեպի (*Zeitroman*) համար: Որպես այդպիսին էր նա ընկալվել այն քննադատների կողմից, որոնք «Անեզր դաշտը» դասում են բացառապես «անցումային վեպի» շարքին: Մակայն այս մոտեցումը հակասում է վեպում արտացոլված պատմական համայնապատկերին, քանի որ գործողության մոտ երկու տարվա ժամանակահատվածում զետեղված են Գերմանիայի պատմության ավելի քան 150 տարիները՝ սկսած 1848 թ. նախահեղափոխական տարիներից և նույն թվի գերմանական մարտյան հեղափոխությունից, ռայխի հիմնադրման փուլից, գերմանական կայսրության, Առաջին համաշխարհային պատերազմի, «Երրորդ Ռայխի» և Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներից

մինչև նախկին ԳԴՀ-ն և վերամիավորումը: Պատմական այս ժամանակահատվածի իրադարձությունները ներթափանցում են գործողության ներկան երկու գլխավոր հերոսների լայնածավալ պատմական հիշողության շնորհիվ, որը պայմանավորված է Ֆոնտիի և նրա լրտես Լուդվիգ Հոֆթալերի, այսինքն նույն Թալիոֆերի կերպարների «անմահությամբ»։ «Լուդվիգ Հոֆթալերը, որի նախորդ գրական կյանքը «Թալիոֆեր» վերնագրով հայտնվել էր արևմտյան գրատոնավաճառում, գործունեության էր անցել անցյալ դարի 40-ական թթ. սկզբին, սակայն այն չէր ավարտել այնտեղ, որտեղ նրա կենսագիրը դրան վերջակետ էր դրել, այլ 20-րդ դարի 50-ական թթ. Կեսերից շարունակում էր օգուտ քաղել իր «ընդարձակ հիշողությունից»՝ ըստ երևույթին , շատ անավարտ մնացած դեպքերի պատճառով, որոնց թվին էր պատկանում նաև Ֆոնտիի դեպքը»¹⁷⁷: Այդ է պատճառը, որ Հոֆթալերը Ֆոնտիի «ցերեկային և գիշերային սուվերի» անվանումն է ստանում: Տարբեր հեռանկարներից բխող հուշերը գլխավոր հերոսները փոխանակում են իրենց զրույցներում: Գործողության հիմնական ընթացքում գլխավոր հերոսները զբոսնում են Բեռլինով մեկ և զրուցում 19-րդ և 20-րդ դդ., ԳԴՀ-ի և Պրուսիայի, 1848 թ. և 1989 թ. Հեղափոխությունների, 1871 թ. և 1989/90 թթ. Միավորումների, ինչպես նաև «Անմահի» (Թեոդոր Ֆոնտանեի) և այլ ժամանակակից և ոչ ժամանակակից գրողների կյանքի և ստեղծագործությունների մասին:

Ինչպես նշվեց, վեպին ուղղված հիմնական քննադատությունն այն էր, որ այնտեղ «ոչինչ չի պատմվում», գործողությունը բացակայում է: Սակայն նման պնդումը, անշուշտ, անհիմն է, քանի որ դժվար թե հնարավոր լիներ հաստատել այն, որ վիպական ժանրի պատմության մեջ մշտապես միայն պատմություններ են պատմվել: Ընդհակառակը, համաշխարհային գրականության մի շարք խոշորագույն վեպերի հիմքում ընկած են հենց զրույցները, օրինակ, Թոմաս Մանի «Կախարդական լեռը» վեպում կամ Ջեյմս Ջոյսի ստեղծագործություններում: Կամ անդրադառնանք նույն Ֆոնտանեի «Շթեխլին» վեպին, որի գործողությունն իր նամակներից մեկում գրողը հետևյալ սեղմ

¹⁷⁷ Grass, G. Ein weites Feld. Göttingen 1995. S. 11

նախադասությամբ էր բնութագրել. «Մի ծերունի մահանում է, և երկու երիտասարդ ամուսնանում են»¹⁷⁸: Ուշագրավն այն է, որ Ֆոնտանեի այս վեպի դեմ ուղղված քննադատության հիմքում նույնպես ձանձրալիության փաստն էր: Մակայն այսօր ժամանակակից գրականության հանրագիտարանում կարելի է «Շթեխլինի» մասին կարդալ հետևյալը. «Գործողության առումով շատ աղքատ, ամբողջովին զրույցի վրա հիմնված վեպը /.../ սկզբում քիչ ուշադրության էր արժանացել, սակայն այն այսօր համարվում է Ֆոնտանեի լավագույն երկերից մեկը»¹⁷⁹: Այն, ինչ Ֆոնտանեն գրել է իր «Շթեխլինի» մասին, ընդհանուր առմամբ, նաև վերաբերում է նրա ուշ շրջանի ամբողջ ստեղծագործությանը: Տարեց Ֆոնտանեն, այսինքն, «Ջենի Թրայբել», «Փոզենփուլս» և «Շթեխլին» վեպերի հեղինակը, հրաժարվում է ամեն տեսակի «վիպականից»: Ինչպես վկայում է նրա նամակներից մեկը, այժմ գրողի ուշադրության կենտրոնում «ամենաչնչին բաների <...> ճշգրիտ և մանրախնդիր նկարագրությունն է, ինչպես նաև վերջինիս գեղարվեստական ռճավորումը՝ թվացյալ ամենապարզ, բայց և այդ պատճառով ամենաբարդ միջոցներով, մասնավորապես պարզության, թափանցիկության և ամբողջում տեսանելիության»¹⁸⁰: Փաստորեն, Ֆոնտանեի ուշ շրջանի ստեղծագործության մեջ գործողությունը երկխոսության միջոցով փոխարինվում է իրադրության մեկնաբանությամբ:

Այս նույն սկզբունքն ընկած է նաև Գրասի «Անեզր դաշտ» վեպի հիմքում: Գրասը համարում է, որ վերականգնման ժամանակահատվածից (1814-15) ի վեր երկրում ոչ մի փոփոխությունների հանգեցնող իրադարձություն տեղի չի ունեցել:

¹⁷⁸ Briefentwurf an Adolf Hoffmann 12.5.1897. In: Fontane, T.: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. Von Walter Keitel und Helmut Nürnberger. München, Haser, 1970 ff. Hier Werke II, S. 424

¹⁷⁹ Մեջբերումը ըստ՝ Bachorski, H. J.: Wie der politische Furor einmal den literarischen Verstand vollends unterpflügte. Die Primärrezeption von Günter Grass „Ein weites Feld“. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbands. Heft 4/2000. S. 440.

¹⁸⁰ Fontane, Th.: Briefe. Zweite Sammlung. II, S. 334.

Հետևաբար հասկանալի է դառնում, որ նա յուրաքանչյուր գործողությանը թվացյալ գործողության իմաստ է հաղորդում և վերջին հաշվով ընդհանրապես ժխտում գործողությունը: Մրա մասին է վկայում Ֆոնտիի՝ թոռնուհուն գրված նամակը. «*Դու գիտես, սիրելի՛ զավակ, որ իմ հետաքրքրությունը խոշոր, փողային երաժշտությամբ ուղեկցվող իրադարձություններից դուրս է: /.../ Քանի որ անգամ ողբերգական իրողությունների ժամանակ, ինչպիսիք են փոխիրաձգությունը կամ սպանությունը, /.../ համապատասխան արյունազեղ իրադարձությունները շատ քիչ տեղ են զբաղեցրել իմ գործերում: Սակայն ինձ համար պատմության ընթացքը մշտապես բնորոշել է ամենուրեք, անգամ հեռավոր Ամերիկայում առկա, հաճախ միայն կամաց բարսիտող մեղքը: Ինչ է գործողությունը: Հաճախ միայն աթոռների թեթև տեղափոխություն և ուրիշ ոչինչ:¹⁸¹ Ֆոնտիի դստեր հարսանյաց տոնակատարության ժամանակ հին Դաշնային Հանրապետությունում ապրող Ֆոնտիի կրտսեր որդի Ֆրիդել Վուտկեն պահանջում է «մեղքի անողոք բացահայտում»¹⁸²: Ընդ որում, մեղքի տակ նա հասկանում է Գերմանիայի բաժանումը և ԳԴՀ-ի տնտեսական անկումը: Դրան Ֆոնտին այսպես է պատասխանում. «*Ամեն բան չափազանց ճիշտ է: Սակայն մեղքը անեզր դաշտ է, և միավորումն էլ ավելի անեզր է, ուր մնաց՝ - ճշմարտությունը*» /295-296/: Ինչպես հեղինակի մյուս երկերում, այստեղ ևս հիմնականը մեղքի թեման է: Մրանից հետևում է, որ Գրասը, ի տարբերություն իր քաղաքական ճառերի, չի կարող և չի ցանկանում միանշանակ լուծում տալ, այլ դրդում է ընթերցողին խորհել այն բանի մասին, որ մեղքը պետք չէ փնտրել միայն նախկին ԳԴՀ-ում, այլ ավելի շուտ՝ պատմական գործընթացի ընթացքում: Հենց այդ պատճառով էլ նա կրկնապատկում է իր գլխավոր հերոսի կյանքը զուգադրելով այն Ֆոնտանեի կյանքին և գործունեությանը, որի արդյունքում պատմվող ժամանակահատվածը ձգվում է 150 տարի:*

Ամփոփելով, կարող ենք ասել, որ եթե Ֆոնտանեի ստեղծագործության մեջ գերակշիռ մաս են կազմում գրույցները

¹⁸¹ Grass G. Ein weites Feld. Göttingen 1995. S. 535-536.

¹⁸² Grass G. Ein weites Feld. S. 295.

հասարակական մեծ և փոքր խմբերի միջև, որոնք ստեղծում են համապատասխան միջավայր և արտացոլում են իրենց ժամանակը, ապա Գրասի վեպում հիմնականում առկա է երկխոսություն երկու գործող անձանց միջև, որոնք վերլուծության են ենթարկում ոչ միայն իրենց ժամանակը, այլ պատմական անցյալը՝ այսպիսով մերձեցնելով երկու դարաշրջաններ: Քննելով գեղարվեստական գրույցի կիրառումը Թ.Ֆոնտանեի և նրա ավանդույթը շարունակող գերմանացի մեծանուն գրող՝ Գ.Գրասի ստեղծագործություններում՝ մենք հայտնվում ենք գեղարվեստական նոր լուծումներով հագեցած և նորանոր բացահայտումներ խոստացող գրական երկերի «անեզր դաշտում»:

*Елена Этарян
Армине Мкртчян*

**БЕСЕДА КАК ПРИЕМ В ПОЭТИКЕ РОМАНОВ
«ШТЕХЛИН» Т. ФОНТАНЕ И «БЕСКРАЙНЕЕ ПОЛЕ» Г. ГРАССА**

Данная статья посвящена рассмотрению беседы как основного поэтического средства построения «романа времени». В рамках статьи рассматриваются роман немецкого писателя-реалиста 19 века Теодора Фонтане «Штехлин» и роман «Бескрайнее поле» лауреата Нобелевской премии Гюнтера Грасса. Беседы в романе Фонтане воссоздают общественную картину 19 века, а в романе Грасса превалируют диалоги между двумя главными героями, благодаря которым перед взором читателя простирается историческая картина немецкой истории за последние 150 лет.

*Elena Etaryan
Armine Mkrtychyan*

**CONVERSATION AS A DEVICE IN THE POETICS OF T.
FONTANE'S "DER STECHLIN" AND G. GRASS'S "TOO FAR
AFIELD"**

In the given paper conversation is viewed as major poetic means of organizing the "novel of the time". The study is based on the novel of "The Stechlin" by the 19th century realist writer Theodor Fontane and also the sensational novel "Too Far Afield" by Nobel prize winner Gunter Grass. The conversations in the novel by Fontane build up the picture of social life of the 19th century while in the novel by Grass the conversations which are

mainly between the major characters open up the picture of the German History of the last 150 years .

**ВТОРАЯ ВЕРСИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ДРАМЫ
«ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО АНТОНИЯ» В СТАНОВЛЕНИИ
ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ГЮСТАВА
ФЛОБЕРА**

Флобер называл философскую драму «Искушение святого Антония» «трудом всей своей жизни».¹⁸³ В основу ее сюжета положен один из эпизодов жития Антония Великого – в нем повествуется об искушениях, каким подвергал основателя монашества дьявол, являясь перед ним в разных обликах.

Своим рождением драма обязана картине Брейгеля Младшего Адского. Художник изобразил искушения отшельника как его диалог со Смертными грехами на фоне бесконечного шествия древних богов и чудовищ. Флобер нашел в картине пластическое воплощение ментальных процессов, тот «вихрь образов», что возникал в его сознании, движение внутренней, истинной для него жизни.¹⁸⁴ В юношеской повести «Мемуары безумца» (1838) Флобер писал: «Моя жизнь – не события, моя жизнь – это мысль».¹⁸⁵ И в трех версиях «Искушения святого Антония», жизнь писателя представлена в драматической форме как история его мысли.

Первая версия драмы (1849) была создана в то время, когда Флобер принял равное обету решение быть писателем, подчинить всю свою жизнь законам искусства. В первом «Искушении» он стремился изобразить превращение смертного человека в творца, его занимала проблема рождения художественного образа. Святой Антоний выступает в драме как символическая фигура художника, погруженного в самопознание и творчество.

В юности Флобер следовал романтической традиции.

183 Флобер Г. Письма; Статьи. В 2-х томах. Т.2 М.1984. С 108

184 Там же, с. 84.

185 **Флобер Г.** Мемуары безумца. Проза 1835-1842 годов / Перевод с французского Г. Модиной. М.: Текст, 2009. с. 64-65

Творчество он представлял стихийно-интуитивным процессом, и всякого творца называл Поэтом. Первую версию «Искушения» он предназначал для печати, но критика друзей, прозаика Максима Дю Кана и поэта Луи Буйе, заставила его отказаться от этого намерения.

Над второй версией «Искушения святого Антония» Флобер работал после путешествия на Восток. Во время восточного странствия (1849-1851) в сознании писателя формируется иное представление о творце. Теперь Поэту он противопоставляет Художника, способного «изображать всеобщее в природе и мире».¹⁸⁶ По возвращении из путешествия, формулируя принципы объективного письма, он скажет: «Я продвинулся в эстетике, или, по крайней мере, утвердился на давно избранном пути», и подчеркнет: «Я *знаю*, как надо писать».¹⁸⁷ Вторая версия драмы была закончена в 1856 году. Сцены из нее были опубликованы Теофилом Готье в журнале «L'Artiste».¹⁸⁸

В 1872 году Флобер вновь возвращается к истории Антония Великого. К этому времени он определил искусство как познание истины посредством прекрасного.¹⁸⁹ В третьей версии писатель занят выяснением границ человеческого познания и самой возможности истинного знания о мире. Эта версия была издана при жизни Флобера, в 1874 году.

Философская драма о святом Антонии, в отличие от знаменитых романов Флобера, редко привлекала внимание исследователей. «Сто лет забвения "Искушения святого Антония"», – назвал Андре Дюбюк опубликованную в 1974 году

186 **Flaubert G.** L'Éducation sentimentale // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2001. P. 1040.

187 **Flaubert G.** Correspondance / édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980. Т. II. с. 29. (Подчеркнуто Флобером)

188 **Flaubert G.** La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1856, décembre. P.19-22; 39-40; Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1857, janvier, P. 67-74; Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1857, février, 1857. P. 114-119

189 **Флобер Г.** Письма; Статьи. В 2-х томах. Т.1. М., 1984.с. 388

статью.¹⁹⁰ И в настоящее время, несмотря на блестящие работы французских литературоведов,¹⁹¹ она остается «самым не изученным, не читаемым и самым таинственным из всех произведений Флобера».¹⁹²

Исследователи, как правило, чаще обращались к третьему, варианту драмы, значительно реже к первому, а самостоятельность второй версии подвергалась сомнению. В ней видели исправленную драму 1849 года,¹⁹³ чаще не упоминали о ней,¹⁹⁴ а порой отрицали ее существование.¹⁹⁵

Первые публикации ранних версий драмы не позволяли составить точного представления о них.¹⁹⁶ Издатели исключили из текста неясные по смыслу строки и ремарки, какими Флобер

190 **Dubuc A.** Un centenaire oublié, La Tentation de saint Antoine // Les Amis de Flaubert. 1974. N. 45. P. 9-17.

191 **Bem J.** Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La Tentation de saint Antoine. Neuchâtel: A la Baconnière, 1979; **Bruneau J.** Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845. P. Armand Colin, 1962; **Gothot-Mersch C.** Introduction // Flaubert G. La Tentation de saint Antoine / édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch. P. Gallimard, 1983.P.10-45; **Séginger G.** Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. Paris: Honoré Champion éditeur, 1997; **Seznec J.** Nouvelles études sur La Tentation de saint Antoine. London: The Warburg Institute, University of London, 1949.

192 **Bruneau J.** Préface// Kim Yong-Eun. La Tentation de saint Antoine. Version de 1849. Génèse et structure. Chuncheon: Kangweon University Press, 1990. P. 11-19.

193 **Séginger G.** Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. P. Honoré Champion éditeur, 1997. P. 61-64

194 **Digeon C.** Le Dernier Visage de Flaubert. Paris: Aubier-Montaigne, 1946.; **Bruneau J.** Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845. – Paris: Armand Colin, 1962 ; **Rey P.** Préface // Flaubert, Gustave. La Tentation de saint Antoine. P. Pocket, 1999. P. 7-21

195 **Bowman F.** Gisèle Séginger. Le Mysticisme dans la Tentation de Saint Antoine // Romantisme. 1987.№ 55.P. 126-127.

196 **Flaubert G.** La Tentation de Saint Antoine. Appendice versions de 1849 et de 1856//Flaubert Gustave. Œuvres complètes. P. Louis Conard, 1910. 18 vol. T. VIII. 496 p.

мог бы, по их мнению, «пожертвовать».¹⁹⁷ Рукописи были восстановлены Жизелью Сежанжер в 2013 году, их публикация открыла возможности сопоставительного изучения ранних версий «Искушения святого Антония».¹⁹⁸

Обе они имеют трехчастную композицию и сходную последовательность ключевых сцен, в то время как в драме 1874 года, более лаконичной, действие разворачивается в семи сценах, и порядок эпизодов в ней иной. Исследователи, не признавая самостоятельности второй версии, не могли не отметить ее отличия от первой. В 1856 году Флобер существенно сократил текст. Причину сокращений, как правило, объясняли несовершенством стиля первого «Искушения».¹⁹⁹

Однако стиль первой версии невозможно назвать невыразительным или грубым. Ее поэтика определена смыслом драмы, ставшей выражением творческой индивидуальности Поэта. Сущность искушений состоял в соблазне отказаться от творчества, признать неразрешимыми сомнения в том, что профанный субъект может стать существом сакральным – Поэтом. Живописность первого «Искушения» связана одной из главных проблем, организующих его смысловое пространство: проблемой рождения художественного образа. Ремарки и монологи первого «Искушения», демонстрируют бесконечность творческого воображения Поэта и одновременно составляют своеобразный архив образов, сюжетов, мотивов – набросков к новым книгам.

Работая над второй версией, Флобер руководствовался новыми эстетическими принципами, теми, что сложились во

197 **Flaubert, G.** La Première et la Deuxième Tentation de saint Antoine 1849 et 1856 // Œuvres complètes de Gustave Flaubert. - T. IX. – Paris: Club de l'Honnête homme, 1973. P 14

198 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // Gustave Flaubert. Oeuvres complètes. T.II (1845-1851). P. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013; **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // Gustave Flaubert Oeuvres complètes. – T.III (1851-1862. P. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. P. 21- 150.

199 **Séginger G.** Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. – Paris: Honoré Champion éditeur, 1997.P.294

время его путешествия на Восток. Эти эстетические принципы излагает он в письмах 1850-х годов.

В это время отношение категорий «Прекрасное» и «Истина» приобретает в его эстетике характер гносеологический. Художественный текст он воспринимает как некий организм, обладающий телесной (форма) и духовной (мысль) сторонами. Гармония формы и воплощенной в ней мысли представляется ему условием единства истинного и прекрасного в искусстве. Рассматривая текст как единство «телесного» и «духовного», Флобер видит в нем качества физические и моральные. В зависимости от стиля произведение может обладать силой, мощью, крепостью, либо оказывается слабым, безжизненным.²⁰⁰ Сила невозможна без точности. Точное слово – критерий совершенного стиля.²⁰¹ В юности Флобер называл слово «далеким и слабым эхом мысли».²⁰²

Теперь гармония мысли и слова представляется ему возможной и необходимой. Ясную мысль можно воплотить в точном слове. Ложный пафос, мелодраматизм, дидактика и сентенциозность, лишают произведение силы. Потому бесстрастность художника – не только основа его творческой свободы, но первое условие воплощения истины в искусстве.²⁰³

В это время Флобер осознает себя не только художником, но художником-прозаиком. С прозой связывает он будущее литературы. Проза есть «новая система речи» и прозаический стиль должен достичь возможного совершенства.²⁰⁴

Ритм – первое требование, какое предъявляет Флобер к стилю прозы. Он прямо связывает ритм с точностью выражения мысли и экспрессией, то есть с теми свойствами стиля, какие

200 **Флобер Г.** Письма; Статьи. В 2-х томах. Т.1. . 1984.СС.129, 219-231, 240, 243, 399-400.

201 **Séginger G.** Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. – Paris: Honoré Champion éditeur, 1997. P. 220, 284

202 **Флобер Г.** Мемуары безумца. Проза 1835 – 1842 годов / Перевод с французского Г. Модиной – М.: Текст, 2009. с. 69

203 **Флобер Г.** Письма; Статьи. В 2-х томах. Т.1. М, 1984. с. 265, 339

204 Там же, сс.201, 256.

создают его «силу». С этим представлением о стиле Флобер работает над второй версией «Искушения святого Антония».

Трансформация драмы вызвана не изъятиями стиля первого «Искушения», но переменами в самосознании автора. В стремлении к большей объективности он исключает из второй версии эпизоды, связанные с глубоко личным переживанием творческого процесса. Увлеченность проблемами художественной формы сказалась в появлении новых смысловых акцентов. В первой версии Дьявол убеждал Антония в непреодолимых противоречиях духа и материи, с тем, чтобы уверить его в невозможности творчества. Автор драмы 1856 года убежден в том, что точная мысль может быть облечена в точную форму, и Дьявол, не отрицает этого, но теперь он внушает отшельнику сомнение в возможности понять сам принцип гармонии субстанции и формы: «Ведь прежде, чем найдешь истоки, необходимо открыть первопричину, внешний принцип, понять несотворенного Творца», – говорит он.²⁰⁵ Однако нельзя понять Природу творящую, не понимая Природы сотворенной, и наоборот, а потому обе остаются необъяснимыми, и принцип творчества оказывается непостижимым. Так, мотив искушения в драме 1856 года приобретает новый оттенок: сомнение в возможности овладеть совершенной формой. Словно преодолевая его, писатель переписывает текст, с тем, чтобы, не утратив выразительности, добиться большей точности в выражении мысли.

Он значительно сокращает ремарки и акцентирует внимание на монологах персонажей. Сами монологи становятся лаконичнее. Ритмически они организованы не менее четко, нежели монологи первой версии. Однако это иной ритм. Например, в монологе Лжепророчицы Каппадокийской их первой версии отчетливый ритм возникает, благодаря анафорам, лексическим и синтаксическим повторам и ярким ассонансам: «Я погрузалась в пропасти вулканов, главу склоняла в пасти

205 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // Gustave Flaubert Oeuvres complètes. T.III (1851-1862. P. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. P. 102-103.

львов и так познала дух! Он в реве плоти, в сиянии огня, в неистовых порывах ветра! Вот он! Вот он! Упали стены городов, травую поросли руины, священник позабыл молитвы и бросился за мной в пустыню. Пусть нас с тобой умчит мой зверь, закружит смерч любви, я в бездну страсти увлеку тебя, и поцелуи, словно искры мощного пожара твои ланиты опалят, и всей душой внимать ты станешь невнятной песне леса: в ней с шорохом крыла голубки сплетается шипение змеи».²⁰⁶

Во второй версии Флобер, сократив монолог Лжепророчицы, не отказался от выразительных возможностей повторов, но замена причастий глаголами и сложных предложений простыми формирует ритм более динамичный: Дух – это пламя, плоть, дух – ураган! Он в них предстанет, только призови неистово! Мне верь! И вихрь моей любви тебе откроет бездны! Ко мне! Ко мне!²⁰⁷

С переменной ритма изменились интонации искусителей. Властно звучат бывшие прежде лирическими речи Грехов и Ересей. Эти энергичные, властные речи обращены к иному герою. Сокращая и перерабатывая живописные вступления к видениям отшельника, Флобер позволил ему больше действовать. Так, в сцене «Купания Дианы» описание не только сокращено, но перемежается репликами Антония. Видения возникают не по велению Дьявола, как это было в первой версии. Теперь Антоний читает Библию, и в его воображении оживает ветхозаветная сцена искушения Иуды Фамарью, а за ней – сцена охоты и купания Дианы. Пейзажные детали, бывшие в первой версии ремарками, становятся частью воспоминаний отшельника, характеризуют его ощущения.

Второй Антоний более сдержан в жестах и словах. Первый часто падал на колени, осенял себя крестным знаменем, вздыхал на все лады, кричал от страха, замирал в ужасе, закрывал уши ладонями, чтобы не слышать речей Гностиков,

206 Ibid., Т. II P. 384

207 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // Gustave Flaubert Oeuvres complètes. Т. III (1851-1862). P. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. P. 43

метался, пытаюсь вырваться из хора Офитов и, боясь поддаться соблазняющим речам Аполлония Тианского, слезно просил: «Помилуйте! Оставьте! Уходите».²⁰⁸

Во второй версии Флобер удалил из реплик Антония значительную часть междометий, риторических вопросов, и отшельник стал более уверенным в себе. Он изумленно, со страхом слушает рассуждения Ересей, но не преклоняет колен пред Тертуллианом и гонит Аполлония Тианского словами: «Я не желаю слушать! Ступайте прочь!».²⁰⁹

Иначе ведет себя отшельник в сцене полета с Дьяволом. В первой версии Антоний, оказавшись высоко над землей, страшится бездны: «Я гибну, душа из тела рвется, а плакать страшно: вдруг с рыданиями умчится жизнь!».²¹⁰ Антоний во второй версии не испуган, но изумлен и восхищен: «Какой простор! Какая красота! Летят планеты, бесшумными снежинками кружатся звезды».²¹¹ Большую силу духа обнаруживает второй Антоний в финале драмы. Здесь он созерцает шествие древних Богов, а Дьявол и Логика внушают ему неизбежность гибели и языческих идолов, и Ветхозаветного Творца, и Бога Нового Завета. Первый Антоний, собрав все силы, гонит Логику: «Прочь, ты не нужна мне! Нет! Не нужен разум, мысли не нужны! Оставь меня, проклятая, и скройся с глаз моих навеки!» Тут же он падает на колени и, скрестив на груди руки, произносит: «Помилуй, Господи! Прости мне прегрешения! Прими меня! <...> Иисусе, помоги, спаси меня, Иисусе! Я мал, а ты велик!».²¹²

Реплика второго Антония, обращенная к Логике, энергичней и короче: «Прочь от меня! Ты – смерть духовная!».²¹³ И в ответ на слова Дьявола: «Нет тебе спасения! Не снизойдет божественная милость на грешника, столь низко павшего!».²¹⁴

208 Ibid, p. 409

209 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine... p. 56

210 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // P.498

211 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine... p.100

212 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // P. 571

213 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine... p. 140

214 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // P. 645

Антоний уверенно провозглашает: «Иисусе, сын Божий, Бог Сын, Бог Отец, Бог Дух Святой – вы едины!».²¹⁵ Во второй версии драмы Антоний так силен, что Логика искушает его всезнанием, Гордыня – высшей гордыней, а Дьявол сетует: «Грехи состарились и одряхлели, Им не под силу обратить тебя ко мне».²¹⁶

Искуситель не только признает силу Антония, но предлагает ему занять его место: «Взгляни, истории настал конец, мир уподобился дворцу с гнилою крышей и рушится. Погибли Боги! Вавилон воскрес! Зло торжествует! ... Ты разве не желаешь стать владыкой безмерной красоты? Ты Дьяволом желаешь стать?».²¹⁷

Преодолевая искушение, отшельник взывает к Спасителю, и в итоге принимает свою судьбу, как принимает ее первый Антоний. Но первый делает это с большей покорностью: «Поступи со мной по воле твоей, я сын и раб твой!».²¹⁸ Второй произносит только: «Да будет воля твоя!».²¹⁹

Антоний второй версии – субъект более мыслящий, в отличие от первого, более чувствующего, Антония. Это не поэт, преодолевающий смятение, но художник, способный обуздать гордыню. Сопоставление первой и второй версий «Искушения святого Антония» показывает, что содержание драмы в целом осталось прежним: испытания отшельника, как и в первой версии, символизируют становление творческой личности. Стиль второго «Искушения» по-прежнему живописен. И все же в 1856 году над «Искушением святого Антония» работает другой Флобер – не поэт, но художник, прозаик, уверенный в своем призвании, ясно представляющий себе идеал стиля. Работая над второй версией, Флобер стремился придать монологам и репликам персонажей энергию, видениям Антония, психологическую достоверность, а всей драме – силу, какую

215 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine... p. 140

216 *Ibid.*, p. 144

217 *Ibid.*

218 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // P. 577

219 **Flaubert G.** La Tentation de saint Antoine... , p. 145

считал главным критерием совершенного стиля. Драма, завершенная в 1856 году, ставшая обобщением важного этапа в становлении творческой индивидуальности Флобера, заслуживает статуса самостоятельной версии «Искушения святого Антония».

Galina Modina

**THE SECOND VERSION OF FLAUBERT'S
PHILOSOPHICAL DRAMA THE TEMPTATION OF ST ANTHONY
IN TERMS OF FORMATION OF HIS CREATIVE PERSONALITY**

The paper deals with one of Flaubert's least read works in French and Russian literary criticism – the second version of “The Temptation of Saint Anthony”. The analysis of the style and major episodes allows considering the second version “The Temptation” to be the history of forming the creative individuality of Flaubert.

Է.ՌՈՍՏԱՆԻ «ՌՈՄԱՆՏԻԿՆԵՐԸ» ՊԻԵՄԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ և
ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1891 թվականին նշանավորֆրանսիացիդրամատուրգԷդմոն Ռոստանն իր նամակներից մեկում գրում է. «Մի օր, կտեսնեք, ես կգրեմ իսկապես հիանալի չափածո մի պիես: Եվ այդ մի պիեսը բավարար կլինի հռչակավոր դատնալու և դասականների շարքերը դասվելու համար»:²²⁰ Այդ ծրագրի իրականացման համար առաջին մեծ փորձ է համարվում 1892 թվականին «ուրախ ստեղծագործական տենդով»²²¹ գրված երեք գործողությամբ «Ռոմանտիկները» չափածո կատակերգությունը: Այն բեմադրվեց 1894 թվականիմայիսի 21-ին, *Comédie française* թատրոնում, հայտնի դերասաններ

ԼըԲարգիի,

ԴըՖերոդիիևօրիորդՌայշենբերգիկատարմամբ, ինչը «մեծ պատիվ էր այդքան երիտասարդիեղինակիհամար»²²²: Նույն՝ 1894 թվականին Ռոստանն արժանացավ Տուարակ մրցանակին, որն ամեն թատերաշրջանում շնորհվում էր *Comédie française*-ի համար գրված լավագույն ստեղծագործության համար: Կարելի է ենթադրել, որ այս ընտրության մեջ կարևոր դեր խաղացին ֆրանսիացի մեծդերասաններԿոնստանԿոկլենիևՍառաԲերնարիդրական կարծիքները:

Պիեսիհաջողությանն արձագանքող բազմաթիվ քննադատների մի մասը դիտարկում էր հիմնականում բեմադրությունը: Այսպես՝ դարաշրջանի մեծ բեմադրող Ա. Անտուանը, գրելով, որ «*Էդմոն Ռոստանի "Ռոմանտիկները" Comédie française-ի մեծ հաջողությունն է*», միայն հպանցիկ է նկատում, որ պիեսն «*ինքն էլ շատ հաճելի գործ է*»:²²³

²²⁰Շստ. **Ripert E.** Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1968P.38

²²¹**Bourdon G.**La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre. 1903. N 3.P.38

²²²**Anderson J.G.** Modern language teaching. Vol. IX. – London. Adam and Charles Black. 1913 – P. 26

²²³**Lautier A., Keller F.** Edmond Rostand, son oeuvre. – P., 1924. - P.13

Այդ ժամանակաշրջանի փարիզյան թերթերում Ռոստանին նվիրված հոդվածներում հիմնականում քննարկվում էր, թե որ ուղղության ավանդույթներն է շարունակում թատերագիրը: Այսպես Էմիլ Ֆագեն նմանություն էր նկատում «Ռոմանտիկների» և Ա. Դը Մյուսեի «Ինչ են երագում օրիորդները» պիեսի միջև, իսկ Լուի Օգմարի կարծիքով Ռոստանը ստեղծագործում է Հյուգոյի և Բանվիլի ոճով:²²⁴Իրականում՝ Ռոստանն իր այս պիեսում փորձում է միավորել ռոմանտիկական դրամայի ժանրային գծերը «լավ սարքած պիեսի» դպրոցի ոճով գրված զավեշտախաղի գծերի հետ: Պետք է նշել, սակայն, որ, ի տարբերություն ռոմանտիկական դրամայի, Ռոստանի պիեսի նպատակն է *ծաղրել* աշխարհի մասին կեղծ ռոմանտիկական պատկերացումը: Պատահական չէ, որ թե՛ վերնագրում, թե՛ ողջ պիեսի ընթացքում նա գործածել է ոչ թե *romantique*, այլ *romanesque* (վիպական) բառը՝ ընդգծելով պիեսի երիտասարդ հերոսների իդեալականացված աշխարհընկալման գրքային բնույթը: Այդ հիմնական խնդրի բացահայտման վրա էլ կառուցվում է գործողությունը, որը սկզբում գրեթե կրկնում է «Ռոմեո և Ջուլյետի» սյուժեն. հարևաններ Բերգամենն ու Պասկինոն ատում են միմյանց, իսկ նրանց զավակները՝ Պերսինեն ու Սիլվետան սիրում են իրար և գաղտնի հանդիպում տարածքներն իրարից բաժանող պատի մոտ: Սյուժեի զարգացումը խթանելու համար Ռոստանը գործածում է «*բարդացման*» հնարը՝ խճճելով առանց այն էլ բարդ իրավիճակը. Բերգամենը որդուն հայտնում է հին պատի տեղը նորի կառուցման և նրան իր ընտրությամբ ամուսնացնելու որոշման մասին: Պասկինոն իր հերթին խոստանում է դատեր ապահովության համար պատի երկայնքով երկայթյա ցիցեր տնկել:

Եթե առաջին երեք գործողությունները նմանակում են «Ռոմեո և Ջուլյետի» սյուժեն, ապա չորրորդում կատարվում է «լավ սարքած պիեսի» դպրոցի ներկայացուցիչներից փոխառնված *կտրուկ շրջադարձի* հնարը. Հանդիսատեսն իմանում է, որ Բերգամենն ու Պասկինոն իրականում ընկերներ են, նրանց նպատակն է ամուսնացնել զավակներին և միավորել իրենց տարածքները, բայց, իմանալով Պերսինեի և Սիլվետայի

²²⁴ЛуковВ.А. ЭдмонРостан. Самара. 2003. С.63

ռոմանտիկական հակվածության մասին (օրինակ՝ Պերսինեի բացականչությունը «*Եթե ամուսնանամ, ապա միայն ռոմանտիկ կերպով*»²²⁵, որոշում են Ստրաֆորելի օգնությամբ կազմակերպել Սիլվետայի առևանգումն ու Պերսինեի միջոցով նրա հրաշալի փրկությունը: Պերսինեն ու Սիլվետան ընկնում են ծուղակը, հավատում են «առաջնակարգ» առևանգմանն ու հայրերի հաշտությանը: Հեղինակի ծուղակն է ընկնում նաև հանդիսատեսը, որը գիտակցում է կատարվածի իր սխալ ընկալումը:

Պիեսի **կերպարային համակարգի** հիմնական առանձնահատկությունն այն է, որ հերոսները ոչ այնքան ինքնուրույն կերպարներ են, որքան **գաղափարներ**: Երիտասարդ Պերսինեն ու Սիլվետան ներկայացնում են այն մարդկանց, ովքեր ռոմանտիկան կյանքից առավել են դասում, իսկ նրանց հայրերի համար հակառակը՝ հաշվարկը ռոմանտիկայից վեր է: Ստրաֆորելը, ով օգնում է ծնողներին իրենց ծրագրերի իրականացման գործում, ներկայացնում է այդ երկու դիրքորոշումների ծայրահեղությունները. որպես «ռոմանտիկ» նա ավելի համարձակ և հնարամիտ է, քան Պերսինեն և Սիլվետան, բայց միաժամանակ աշխարհին նայում է ավելի սթափ, քան Բերգամենն ու Պասկինոն:

Այսքանով սահմանափակվում է գործող անձանց ցանկը (մնացած անձինք հանդես են գալիս միայն որպես բեմանկարի մի մաս): Պիեսում Ռոստանը թողնում է հերոսների այն նվազագույն քանակը, որը հնարավորություն է տալիս բացահայտել իր առջև դրված խնդիրը՝ միաժամանակ պահպանելով Շեքսպիրի պիեսի նմանակման բնույթը: Ավելացնենք նաև, որ պիեսում չկան բացասական, ոչ էլ ամբողջովին դրական կերպարներ. Ռոստանը բոլորին վերաբերվում է համակրանքով, հեզմական ժպիտով:

Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Ռոմանտիկներ» պիեսի **կառուցվածքը**: Հիշեցնենք, որ ըստ «լավ սարքած պիեսի» կանոնների, առաջին գործողությունը հատկացվում է էքսպոզիցիային («Ռոմանտիկներում» երիտասարդ հերոսներն անմիջապես «տեղեկացնում» են իրենց գործողությունների մասին՝

²²⁵Ростан Э. Пьесы. М. Изд-во «Правда». 1983. С. 31 (թարգմ. հեղինակի)

«Ռոմեո և Ջուլյետից» հատվածներ կարդալով), իսկ դրա ավարտին ձևավորվում է ամբողջ ստեղծագործության հանգույցը: Պիեսի ընդհանուր հանգուցալուծումն ընկալվում է միաժամանակ որպես առաջին գործողության կուլմինացիա: Այսպիսին է Է. Մկրիբի «Մի բաժակ ջուր» և «Ադրիեն Լըկուվրյոր», Է. Օժյեի և Վ. Սարդուի բազմաթիվ պիեսների կառուցվածքը:

Ռոստանի նորարությունը «Ռոմանտիկները» պիեսում կայանում է նրանում, որ առաջին գործողության ավարտն արդեն ստեղծում է պլոտի լիարժեք ավարտի տպավորություն. Պերսինեն և Միլվետան կարող են միավորել իրենց ճակատագրերը, իսկ նրանց հայրերը՝ իրենց տարածքները: «Լավ սարքած պիեսի» դպրոցի ավանդույթների համաձայն այստեղ կարելի էր ավարտել: Ըստ Լը Դոմի՝ «*պիեսը կարող էր ավարտվել հենց այստեղ: Բայց հեղինակի քմահաճությունը կամ էլ դրամատուրգիական տեխնիկայի զարգացման հանդեպ նրա հետաքրքրությունը հուշեցին այլ կուլմինացիա*»:²²⁶ Այդ կուլմինացիան երկրորդ և երրորդ գործողություններում պայմանավորված է առաջին գործողության վերջում աննշան թվացող դրվագով.

Բերգամեն

Թու ղթ: Սա ի նչէ:

Եվ Ձեր ստորագրություն նր...

Ստրաֆորել (խոնարհվելով)

Պարոն, սա հաշիվն է:²²⁷

«Ռոմանտիկների» երկրորդ գործողությունը սկսվում է առաջին գործողության սկզբին հակադիր տեսարանով. պատը քանդված է, սակայն ծնողների մեջ հակասություններ են ծագել: Նույն գործողության մեջ հանդիպում ենք դրամատուրգիայում լայնորեն կիրառվող «**ականջ դնելու**» հնարին: Հիշենք «Համլետը» (Պոլոնիուսը վարագույրի հետևում), «Տարսյուֆը» (Օրգոնը սեղանի տակ), «Էռնանին» (Դոն Կառլոսը պահարանում և դամբարանում), «Ժլատ ասպետը» (Ալբերը կողքի սենյակում) և այլն: Սակայն, ի տարբերություն վերը նշված օրինակների, «Ռոմանտիկներում»

²²⁶ **Le Daum H.** Introduction // **Rostand E.** Les Romanesques. Boston, 1924. P. XV

²²⁷ **Ростан Э.** Пьесы. М. 1983. С. 46

սիրահարների խոսակցությունը լսող հայրերը ոչ մի նոր բան չեն իմանում: Ռոստանի նպատակը՝ ինտրիգի բարդացումը չէ, այլ ռոմանտիկայի, գրքայնության, անտեղյակությանն առօրյա, սթափ գիտակցության հակադրությանընդմեջ:

Կառուցվածքի կարևոր տարր է հանդիսանում նաև **պատահականությունը**, որն, **ինտրիգի** հետ միասին, «լավ սարքած պիեսի» կմախքն է կազմում:

Ինտրիգը ենթադրում է նախապես մտածված միջոցներով նպատակին հասնելը, իսկ պատահականությունն անկանխատեսելի հանգամանք է, որը կարող է օգնել կամ խանգարել ինտրիգի զարգացմանը: «Ռոմանտիկներում» Ռոստանը ժխտում է «լավ սարքած պիեսի» գլխավոր սկզբունքը՝ պատահականության հաղթանակը. նա ընդգծում է, որ Պերսիսենն և Միլվետան միմյանց ճանաչեցին և սիրեցին ոչ թե պատահականության թելադրանքով, այլ ծնողների կամքով. Սիրահարների գաղտնիքը վերածվեց պաշտոնական նշանադրության ոչ թե պատահաբար, այլ ծնողների և Ստրաֆորելի խորամանկ քայլերի շնորհիվ. Ստրաֆորելի հաշիվը, որից Միլվետան իմանում է առևանգման իրողությունը, նրա ձեռքում հայտնվում է ոչ հանգամանքների բերումով, այն նրան են հանձնում ծնողները՝ որպես իրենց խոսքերի ապացույց: Ստրաֆորելի հաշիվը նույն դերն է խաղում, ինչ Սկրիբի մի բաժակ ջուրը, այն տարբերությամբ, որ Սկրիբի պիեսում այդ բաժակն ընդգծված պատահականությամբ շրջադարձային դեր խաղաց Եվրոպայի ճակատագրում, իսկ «Ռոմանտիկներում» Ստրաֆորելի հաշիվը՝ որպես սթափ հաշվարկի խորհրդանիշ, միանգամայն տրամաբանորեն է կապված պիեսի հիմնական խնդրի լուծման հետ:

Ռոստանի պիեսում հանդիպում ենք մեկ այլ՝ այսպես կոչված «**ճոճանակի**» հնարի, երբ կարճ ժամանակահատվածում գործողությունը նոր ընթացք է ստանում, որն այդուհանդերձ ոչ մի կերպ չի ազդում պիեսի ավարտի վրա: Այսպես՝ Միլվետան, չիմանալով, որ Պերսիսենն արդենամեն ինչ գիտի, որոշում է անտեղյակ ձևանալ, և գործողությունը ծավալվում է հակառակ ընթացքով, սակայն որոշ ժամանակ անց կրկին գործածվում է

«ճոճանակի» հնարը: Գործողությունը նորից հակառակ ընթացք է ստանում. սիրահարները, հասկանալով, որ դրամայի փոխարեն նրանք մինչ այժմ կատակերգություն են խաղացել (*Մենք տիկնիկներ էինք, որոնք ջանասիրաբար պարում էին /Չվարձացող հայրերի ձեռքերում*²²⁸), փոխադարձ թշնամանքով են լցվում: Ռոստանին բնորոշ է կատակերգականի և դրամատիկականի այդպիսի համատեղումը: Ճշմարտությունն իմանալուց հետո Պերսինեի և Սիլվետայի բաժանումը լիովին արդարացված կլիներ, սակայն նորից օգտագործվում է «ճոճանակի» հնարը.

Միլվետա

*Նրանց համար կլինեինք մենք առավել ծիծաղելի,
Եթե դադարեցնեինք սիրել միմյանց.*²²⁹

Եվ հերոսները բաժանվում են՝ իրար սիրո խոսքեր ասելով: Պերսինեն, ռոմանտիկական հիասթափված հերոսների (մասնավորապես՝ Մյուսեի Օկտավի) օրինակով, որոշում է փախչել, իրական կյանքն իր բոլոր հաճույքներով վայելելու նպատակով: Ռոստանն ընդգծում է, որ Ճշմարտությունն իմանալը չանդրադարձավ Պերսինեի աշխարհընկալման վրա, նա մնաց նույն անուղղելի ռոմանտիկը: Բերգամենն ու Պասկինտն կրկին որոշում են իրենց տարածքները բաժանել պատով, որն էլ կառուցում է քարշարի կերպարանափոխված Ստրաֆորելը:

Չգեստափոխությունը, որը, որպես պայմանական հնար, հատուկ է ռոմանտիկական դրամային (օր. Հյուգոյի «Մարիոն Դելոր», «Էռնանի», «Արքան զվարճանում է» և այլն), Ռոստանի պիեսում օգտագործվում է Սիլվետային ռոմանտիկական մոլուցքից «բուժելու» նպատակով: Ինչպես և Պերսինեն, Սիլվետան, իմանալով ճշմարտությունն իր առևանգման մասին, չի ազատվում գրքային պատկերացումներից, նա ավելի է տարվում դրանցով՝ նամակագրական կապի մեջ մտնելով անձանոթի հետ, ով հենց Ստրաֆորելն է: Վերջինս համոզված է, որ տնից հեռացած Պերսինեն շատ արագ կաթափվի իրական կյանքի հետ բախվելու արդյունքում, իսկ Սիլվետային նա որոշում է պատրանքներից ազատել գրոտեսկի հասցված ռոմանտիկայի միջոցով՝

²²⁸Ibid, стр. 71

²²⁹ibid

ներկայանալով նրան որպես «ասպետ դ'Աստաֆյորկվերչիտա՝ քանաստեղծ, երագող և մարկիզ»: Վերադարձած Պերսինենն նորովի է պատկերացնում ռոմանտիկականը՝ դրա իրական աղբյուրը գտնելով միայն բնության մեջ, մինչդեռ Միլվետան հանգում է այն մտքին, որ շրջապատող աշխարհի գեղեցիկն ու ռոմանտիկականը կարող են տեսնել միայն քանաստեղծական հոգի ունեցողները.

Միլվետա

Պոեզիան հավերժ ապրում է սիրահարների սրտերում[...]

Մեր սրտերում պետք է փնտրենք մենք երագները երկնային.²³⁰

Վ.Լուկովն իրավացիորեն նկատում է, որ կլասիցիստական դրամատուրգիային հատուկ հիմնական խնդիրը զգացմունքին պարտքի հակադրումը, «Ռոմանտիկներում» փոխարինվում է զգացմունքին շահի հակադրումով, բայց գալիս է, մեր կարծիքով, թերի եզրակացության, որ պարտքի փոխարինումը շահով ավելի մոտ է նեոռոմանտիզմին, քանի որ լիովին «համապատասխանում է XIX դարի երկրորդ կեսի հասարակական կյանքի բնույթին: Կատակերգության մեջ ներկայացված է ռոմանտիկական պատրանքների և գործնականության ոգու բախումը: Մինչդեռ, ըստ Ռոստանի, այդ նոր բախումն անլուծելի չէ, այդ իսկ պատճառով նրա գրչի տակից դուրս է գալիս ոչ թե ողբերգություն, այլ թեթև, ուրախ կատակերգություն»²³¹:

Հիմնականում ընդունելով այս կարծիքը՝ չենք կարող չնշել, որ վերոնշյալ բնութագրումը նեոռոմանտիզմին հատուկ չէ: Նեոռոմանտիկական դրաման, բնականաբար, պայմանավորված է հասարակական կյանքի խնդիրներով, սակայն չի կարող «համապատասխանել» դրան: Հակառակը՝ նեոռոմանտիկները ձգտում էին հեռանալ իրականությունից և իդեալները փնտրել հերոսական անցյալում, իսկ Ռոստանի պիեսում ծաղրի են ենթարկվում հենց ռոմանտիկական պատրանքները, նրանց անհամապատասխանությունն իրական կյանքին: Այդպես որ «Ռոմանտիկները», մեր համոզմամբ, չի կարելի համարել նեոռոմանտիկական դրամա:

²³⁰ Ibid, стр. 94

²³¹ Лукнов В.А. Эдмон Ростан. Самара. 2003.С.83

Ավելացնենք, որ նեոռոմանտիկների համար «պատրանքների և գործնականության ոգու բախումն» անլուծելի է, իսկ Ռոստանն իր պիեսում հեշտությամբ հաշտեցնում է պատրանքներն ու պրակտիցիզմը: Այդ պատճառով էլ նա ընտրում է կատակերգության ժանրը, որտեղ հերոսների ռոմանտիկայի հանդեպ միամիտ հավատքը բախվում է իրական, ոչ գրքային կյանքին: Սակայն, ըստ ժանրի օրենքների, այդ բախումը բարեհաջող լուծում է գտնում. ռոմանտիկայով տարված կերպարները պետք է հաշվի առնեն իրականությունը, մյուս կողմից անհրաժեշտ է ապրելակերպի մեջ ռոմանտիկա մտցնել: Այս միտքը Ռոստանը հաստատում է կարևոր գործոն հանդիսացող **պատի** միջոցով, որը նա անվանել է «*համր գործող անձ*»:²³² Պիեսի ավարտին պատը քանդելը կնշանակեր քանդել պատրանքը, իսկ պատը կանգուն թողնելը նշանակում է գիտակցաբար պահպանել պատրանքը բարեկեցիկ կյանքով ապրող քաղքենիների անհրաժեշտ չափաբաժնով: Այդ «չափավոր ռոմանտիզմը» բուրժուական երազանք է, և հենց այդ եզրահանգման են գալիս պիեսի երիտասարդ հերոսները: Ի տարբերություն XIX դարասկզբի ռոմանտիկական պիեսների հերոսների՝ նրանք մարտահրավեր չեն նետում բուրժուական հասարակությանը, այլ հաշտվում էրա հետ:

«Ռոմանտիկները» պիեսը գերում է նախ և առաջ իր փայլով և նրբագեղությամբ, նուրբ հեզնանքով, հոգու ռոմանտիկական մղումների և ազնվաբարո, վեհ արարքների մասին թախծալի երազանքով: Ռոստանի այդ կատակերգությունը քնարական է, այդ իսկ պատճառով «*ներելի են հերոսների զվարճալի խենթություններն ու ակնհայտ են նրանց զգացմունքների մաքրությունն ու անկեղծությունը*»:²³³

Tatevik Танзян

²³²**Bourdon G.** La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre . – 1903. – № 33. – P. 146.

Բուրդոնի վկայությամբ՝ պիեսի առաջին տարբերակը վերնագրված էր «Պատը»

²³³**Михайлова А.Ор.** Cit. С. 2

ЖАНРОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ Э.РОСТАНА «РОМАНТИКИ»

В статье рассматриваются жанровые и композиционные особенности пьесы Э.Ростана «Романтики», применение в ней художественных приемов: типичных для классического театра (подслушивание), для «хорошо сделанных пьес» (резкий поворот действия и «усложнение»), авторских («качели»), а также – введение «стены» как «немного действующего лица».

Tatevik Tanguyan

GENRE AND COMPOSITIONAL FEATURES OF E. ROSTAND'S "THE ROMANTICS"

The article discusses genre and compositional features of "The Romantics" by Edmond Rostand, the usage of artistic techniques in the play that are typical for classical theater (eavesdropping), for "well-made plays" (abrupt turn of actions and "complications"); as well as the introduction of the "wall" as "a silent actor."

**ԷԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ՝ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԸՆԴՈՒՄԵՆՏԱԿԱՆ ԱՐՏԱՍԱՆԱԾ ԵԼՈՒՑԹԸ**

19-րդ դարի ֆրանսիացի նշանավոր դրամատուրգ Էդմոն Ռոստանը (1868-1918) հայտնի է հանրությանը նախ և առաջ որպես «Սիրանո դը Բերժըրակ» (1897) հերոսական կատակերգության հեղինակ, թեև ունի ոչ պակաս հայտնի մի շարք այլ գործեր՝ «Ռոմանտիկները» (1894թ.), «Հեռավոր արքայադուստրը» (1895թ.), «Սամարացի կինը» (1897թ.), «Արծվի ձագը» (1900թ.), «Շանտեկլեր» (1910թ.): Իսկ գրականագիտության համար մեծ արժեք է ներկայացնում Ռոստանի՝ Ֆրանսիական Ակադեմիա մուտք գործելիս արտասանած ելույթը, որը, հանդիսանալով ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի կարևորագույն փաստթուղթ և իր մեջ ամփոփելով այդ ուղղության բոլոր հիմնական դրույթները, այդուհանդերձ ցայսօր բավականաչափ ուսումնասիրված չէ: Բացառություն են կազմում միայն «Եվրոպայի տեղեկագրում» Զ. Վենգերովայի հոդվածը²³⁴ և Վ. Լուկովի մենագրությունը²³⁵, որտեղ հանգամանորեն քննվում են Ռոստանի ելույթի որոշ էական դիրքորոշումներ:

1901 թ-ի մայիսի 30-ին մահացած դրամատուրգ Անրի դը Բոնրնիեի փոխարեն Ֆրանսիական ակադեմիայի անդամ ընտրվեց Էդմոն Ռոստանը: Ակադեմիայի ավանդույթի համաձայն ելույթը պետք է վերաբերեր դը Բոնրնիեին, ում տեղը (№13) զբաղեցրեց Ռոստանը: Պոետն ինքը չէր առաջադրել իր թեկնածությունը, քանզի կարծում էր, որ իրեն, որպես Դրեյֆուսի կողմնակից, այդ հնարավորությունն ընձեռված չի լինի: Սակայն «Արծվի ձագը» դրաման Ակադեմիայի կողմից ընդունվել էր որպես Ռոստանի «ճկուն» դիրքորոշման ապացույց, իսկ քաղաքականության մեջ չխառնվելը՝ որպես դրեյֆուսյան շարժման հետ իր կապերի թուլացման նշան:

²³⁴Венгерова З. Edmond Rostand. Discours de reception a l'Academie francaise, le 4 juin 1903. Vicomte de Vogue. Reponse au discours de E. Rostand // Вестник Европы. – 1903. – Т.V. – С. 420-427

²³⁵ Луков В. А. Эдмон Ростан. Самара. 2003. - С. 172-187

Ռոստանին ընդունելու օրը Ակադեմիայի դահլիճում հավաքվել էին գրականության, արվեստի, գիտության ներկայացուցիչներ: Նիստը, ժամանակակիցների վկայությամբ, ամենահիշարժաններից էր: *«Բազմաթիվ հանդիսականների առջև,..... պարոն Մելշիոր դը Վոզելի ներկայությամբ, ով պետք է պատասխաներ Ակադեմիայի նորընտիր անդամին, կանցլեր պարոն դը Հերեդիայի և Ակադեմիայի մշտական քարտուղար պարոն Գաստոն Բուասիեի՝ Էդմոն Ռոստանը, սլացիկ և նրբաոճ իր կանաչ ֆրակով, կարդաց Անրի դը Բորնիեի մասին իր հիանալի էլույթը, որը հռետորին արժանացրեց դրամատիկ բանաստեղծի հնչեղ հաղթանակներին հավասար ծափողջունների»*²³⁶:

Անրի դը Բորնիեի (1825-1901թ.) անունը ներկայումս գրեթե մոռացված է, թեև նրա «Ռոլանդի դուստրը» ողբերգության (1868թ.) հաջողությունը նեոռոմանտիկական գեղագիտության ձևավորման առաջին ապացույցներից է: Բորնիեն առաջիններից էր, ով գիտակցաբար փորձում էր թատրոն վերադարձնել ռոմանտիկական չափածո դրամայի ավանդույթները: Նրա այդ տեսակետը բարձր գնահատանքի արժանացավ և՛ պահպանողական, և՛ ազատական քննադատների կողմից: Այսպես՝ Շառլ Միմոնը գրել է. *«Պարոն Անրի դը Բորնիեն նորարար է, ով իր արվեստի թեմաներն ու ձևերը փնտրում է անցյալում, ոչ թե ապագայում: Նա հանձն է առել վերակենդանացնել ողբերգությունն ու այն տեղափոխել ազգային պատմության ոլորտ»*²³⁷: XX դարում Ա.դը Բորնիեի ստեղծագործությունը դիտվում է Ֆ.Կոպեի, Վ.Սարդուի, Է.Ռոստանի ստեղծագործության հետ նույն՝ նեոռոմանտիկական համատեքստում:

Այսպիսով, ակադեմիական աթոռում իր նախորդի ավանդական գովաբանության անհրաժեշտությունը չէր հակասում ֆրանսիական նեոռոմանտիկական թատրոնի խնդիրների ձևակերպմանը: Պատմելով Բորնիեի մանկության, պատանեկության, հասունության մասին՝ Ռոստանը միաժամանակ

²³⁶ http://www.cyranodebergerac.fr/rostand_cyrano_contenu

²³⁷ Simond C. Henri de Bornier // Bornier H. Un cousin de passage. Comment on devînt beau. – P., 1891. – P. 1

իր ուշադրությունն է կենտրոնացնում *նոր* դարաշրջանի ռոմանտիկական հերոսի բնույթի վրա: Բորնիեի տարբեր դրամատիկ ստեղծագործությունների վերլուծությունը Ռոստանին հնարավորություն է ընձեռում ձևակերպելու գեղարվեստական ստեղծագործության իր հայեցակարգի որոշակի դիրքորոշումները: Ուսումնասիրելով «Լյութերի հարսանիքն» (*Le mariage de Luther*) ու «Դանթե և Բեատրիչե» (*Dante et Béatrix*) գործերը՝ Ռոստանը ցույց է տալիս գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության կախվածությունը դարաշրջանի տրամադրությունից, «Ռուլանդի դուստրը» դրամայի վերլուծությունը թույլ է տալիս առաջ քաշել *պանաշի* գաղափարը, հերոսականության և հայրենասիրական թեմայի հայեցակարգը:

Առաջ քաշելով իր ծրագրի՝ ըստ էության տեսական դրույթները Ռոստանը դիմում է զուտ գեղարվեստական միջոցներին. նա բանաստեղծ է ոչ միայն մասնագիտությամբ, այլև աշխարհի հանդեպ հատուկ բանաստեղծական հայացքով: Այսպես՝ աշխարհի մասին իր պատկերացումը Ռոստանը ներկայացնում է Ա.դր Բորնիեի ծննդավայր՝ Ֆրանսիայի հյուսիսում գտնվող Լյունել (Էրո) քաղաքի բանաստեղծական պատկերի միջոցով: Լյունելի կերպարը Ռոստանի պատկերմամբ կոչված է մարմնավորելու այն գաղափարը, որ աշխարհի նույնիսկ ամենաառօրեական երևույթներում առկա է բանաստեղծական, ռոմանտիկական կողմը, և, հետևաբար, երազայինն ու իրականը գոյություն ունեն ոչ թե տարբեր աշխարհներում, այլ միահյուսված են մեկ՝ իրական-երազային աշխարհում: Այս աշխարհընկալումն արտացոլված է Ռոստանի «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում, իսկ հետագայում նաև նրա մյուս պիեսներում:

Պատմական Բորնիեն բավականին մռայլ անձնավորություն էր, բայց Ռոստանն ակադեմիկոսի անձի օբյեկտիվ գնահատականը փոխարինում է գեղարվեստական կերպարով՝ օգտագործելով կենսագրական փաստերի վրա հիմնված գրական կերպարի ստեղծման միջոցները:

Ռոստանն իր ստեղծագործության մեջ օգտվել է հերոսների պատկերման երկու սկզբունքից՝ բնավորության շարժունություն «Սիրանո դը Բերժրակ» կատակերգությունում և բնավորության

միօրինակություն, անշարժունություն «Արծվի ձագը» պիեսում, և Բորնիեի կերպարը ներկայացնելիս նա դիմում է երկրորդ սկզբունքին: Պատահական չէ, որ այդ կերպարն ունի դուքս Ռեյխշտադի որոշ գծեր: Իր ստեղծագործության մեջ առաջին անգամ հենց այդ պիեսում է Ռոստանը մանրամասնորեն մշակել «հայրերի աշխարհի» և «զավակների աշխարհի» հարաբերակցությունը՝ որպես ռոմանտիկական կերպարների երկու տիպ:

Ռոստանի գրչի տակ Բորնիեի պատմությունը նմանվում է «Արծվի ձագի» պատմությանը. որդին չափազանց թույլ է կրկնելու համար հոր հերոսական արարքները, նրա կյանքն անգույն է, բայց հոգին՝ հերոսական: *«Հավատացնում եմ ձեզ,- գրում է Ռոստանը,- որ երբ այդ խաղաղ պաշտոնյան դանդաղ քայլով անցնում էր կամրջով, իր երազանքներում նա արքայադուստրեր էր ազատում ու կանգնեցնում կատաղած ձիերին»*²³⁸:

Նման ձևակերպումը շատ կարևոր է մարդու՝ ռոստանյան հայեցակարգը հասկանալու համար, քանզի այն, ըստ Ռոստանի, միահյուսում է մարդկային բնույթի երկու կարևոր գծերը՝ հերոսությունն ու երազելու կարողությունը: Փոփոխվելով՝ այդ գծերը ստեղծում են մարդկային տեսակների շարք:

Առաջին տեսակ է համարվում հենց **հերոսը**, ով գործում է հատկապես բարոյական սխրանքներ: Նման հերոսներին կարելի է գտնել Բորնիեի լավագույն «Ռոլանդի դուստրը» դրամայում:

Այս պիեսը «Ռոլանդի երգը» ֆրանսիական հերոսական պոեմի երևակայական շարունակությունն է: Դրա վերջաբանը հիշեցնում է Լոպե դե Վեգայի «Սևիլիայի աստղը» պիեսի վերջին տեսարանը, իսկ պիեսն ամբողջությամբ գրված է կոմունյան «Միդի» նմանությամբ:

Ռոստանն իր ելույթում և, ընդհանրապես, իր գրեթե բոլոր գործերում մեծ տեղ է հատկացնում **պանաշին**, արիության յուրօրինակ ոգուն: Պանաշը Ռոստանի համար դառնում է **«հին»** հերոսությունը **«նորից»** տարբերող չափանիշ, և, հետևաբար, դառնում է դրամատուրգի նեոռոմանտիկական հայեցակարգի կարևորագույն դրույթներից մեկը:

²³⁸Ibid.- P. 15-16

Ռոստանի գեղագիտության մեջ պանաշի հակատիպը նշանակող հասկացությունը «*պարծենկոտությունն*» է (*la blague*): Առաջին անգամ Ռոստանը պանաշին հակադրում է «*ժամանակակից պարծենկոտությունն իր նողկալի ծիծաղով*»²³⁹ «Ստանիսլավի քոլեջի աշակերտներին» իր բանաստեղծության մեջ:

Այդ հասկացությունը կրկին հայտնվում է Ռոստանի ելույթում: Նրա բնութագրմամբ՝ պանաշն ազնվագարմ «կեցվածք» է²⁴⁰, և դրամատուրգը փորձում է այն անջատել «պարծենկոտությունից», հոգևոր լեցունությունը՝ հոգևոր աղքատությունից:

Ռոստանի հերոսական կերպարների շարքն ավարտվում է «*հոգով հերոսի*» կերպարով, ինչպիսին էլ, համաձայն դրամատուրգի, հենց Անրի դը Բորնիեն է: Այդ կերպարը «հերոս պանաշի» հետ միասին «նոր» ռոմանտիկական հերոսի հայեցակարգի կարևոր բաղկացուցիչ մասն են կազմում:

Ռոստանը հերոսականի գաղափարն իրականությունից տեղափոխում է երևակայության դաշտ: Անհրապույր արտաքինի և հերոսական հոգու հակադրությունը Ռոստանը համարում է Բորնիեի ռոմանտիկ դառնալու միակ պատճառը: Հակադրությունների անքակտելիության գաղափարը, շատ կարևոր էր Ռոստանի համար. նրա համոզմամբ հերոսականն առօրեականից դուրս գոյություն չունի: Միաժամանակ իրական և երևակայական կյանքով ապրելու մարդկային ունակության պատկերացումը դառնում է Ռոստանի ելույթում շարադրված արվեստի հայեցակարգի հիմնական դրույթը:

Ռոստանն իր ելույթում մեծ ուշադրություն է դարձնում արվեստի, հատկապես թատրոնի խնդիրներին: «*Թատրոնն իր պատմության մեջ պահում է այն արևոտ և խենթ օրը, երբ աթենացիները պարսիկների ներկայացումից հետո խմբվում են տաճարների մոտ ու թակում դռները՝ բացականչելով “Հայրենիք, հայրենիք...” Անհրաժեշտ է, որ ժամանակ առ ժամանակ ժողովուրդը կրկին լսի իր խանդավառության ձայնը, քանզի այդ ձայնով նա կարող է որոշել, ինչ բարոյական վիճակում է գտնվում:*

²³⁹ Rostand E. Le Cantique de l'Aile. P.1922. P. 102

²⁴⁰ www.edmond-rostand.com/discours

Եվ հատկապես մենք, որ այլևս չունենք ոչ հրապարակ, ոչ էլ որևէ այլ հավաքատեղի, ինչպես և կհիշենք համախմբվածության վեհ պահերը, անհամբեր ուժերի թրջոթոնները: Այժմ միայն թատրոնում է, որ կողք-կողքի նստած մարդիկ կարող են զգալ միմյանց հոգու թևերը»²⁴¹:

Ռոստանն իր ելույթում առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել հատկապես արվեստում արժարժվող խնդիրներին: Նա բոլորովին չի ընդունում այն հեղինակներին, ովքեր իրենց «վեր են դասում» որոշ թեմաների մասին գրելուց. «Մի թե որոշ սյուժեներ չափազանց գեղեցիկ են, կամ էլ չափազանց վեհ: Ո՞վ է ասել նման բան: Ուրեմն նա բանաստեղծ չէ»²⁴²:

Արվեստի հիմնական խնդիրներից մեկը նա համարում է հանդիսատեսի երևակայությունն արթնացնելը, պատրանքին հավատալուն սովորեցնելը. «Թատրոնը մեծ առեղծված է, և մեր մեղավորությունը չէ, որ մարդիկ մոռացել են, թե ինչ սրբություն այն ունի, որ նրանք այլևս չեն զգում այն պահերի գեղեցկությունը, երբ ... ներկված կտորը դառնում է երկինք, իսկ շպարված մարդը՝ աստված: Պիեսներ չեն գրում այն դժբախտների համար, ովքեր հիշում են դերասանի անունը ...»²⁴³:

Թատրոնում երևակայության՝ որպես պատրանքային իրականության հաստատման կարևորագույն միջոց, Ռոստանը համարում է բանաստեղծական դրամայի ժանրը: Իր ելույթի ամենասկզբում Ռոստանը հայտարարում է, որ իր համար զգալիորեն հեշտ կլինեն հանդես գալ ոչ թե ելույթով, այլ պիեսով, որը, սակայն, կհակասեր Ակադեմիայի ավանդույթներին: Նա նաև ավելացնում է. «... և դուք, պարոնայք, կհամաձայնեք ինձ հետ, որ պիեսը, որտեղ կա նման անձմարտացիություն, կարող է գրվել միայն բանաստեղծությամբ»²⁴⁴:

Ռոստանի համոզմամբ նեոռոմանտիկական թատրոնի հիմքում ընկած է «անձմարտացիությունը», երազանքը, միայն առօրեական վիճակից հեռանալով, միայն բանաստեղծական

²⁴¹ ibid

²⁴² ibid

²⁴³ ibid

²⁴⁴ ibid

աշխարհում կարող է զարգանալ իրականության պատրանք, որին կհավատա հանդիսատեսը:

Մինչդեռ, հանդիսականի **երևակայության** արթնացումն ինքնանպատակ չէ, այն, ըստ Ռոստանի, կոչված է լուծելու արվեստի մեկ այլ հիմնական խնդիր՝ հանդիսատեսի **բարոյական դաստիարակությունը**: Երկու խնդիրներն էլ ներդաշնակորեն լուծվում են, երբ բեմի վրա մարմնավորվում է վեհ երազանքը:

Ելնելով **վեհ զգացմունքներն** արթնացնող ծրագրից՝ Ռոստանը ձևակերպում է նեոռոմանտիկական թատրոնի հիմնական գծերը. *«Բրական միտքը երևակայությանը թներ է տալիս, իսկ այն ինչ թեթն է, հոգին է: Ահա թե ինչու է անհրաժեշտ թատրոն, որտեղ, ոգևորելով քնարերգությամբ, բարոյախոսելով գեղեցկությամբ, մխիթարելով նրբագեղությամբ, բանաստեղծներն ակամա հոգու դասեր են տալիս: Ահա թե ինչու է անհրաժեշտ բանաստեղծական, նույնիսկ հերոսական թատրոն»*²⁴⁵:

«Բորնիեի պատվին ելույթի» շրջանակները հնարավորություն չէին տալիս Ռոստանին բաց **բանավեճի** մեջ մտնել գրական տարբեր ուղղությունների հետ: Մինչդեռ անկհայտ է, որ ոչ թե Բորնիեի դրամաներն, այլ ավելի շուտ «Սիրանո դը Բերժրակի» և «Արծվի ձագի» փորձն է կազմում նրա տեսական որոնումների հիմքը:

Բորնիեին նվիրված ելույթում, այսպիսով, ներկայանում է հենց Ռոստանի սկզբունքների որոշակի համակարգը: Սակայն ավելի կարևոր է այն, որ Ռոստանը, ընդհանրացնելով մյուս ֆրանսիացի նեոռոմանտիկների, հատկապես Բորնիեի, ձեռքբերումները, կարողացավ ձևակերպել ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի ընդհանուր պահանջները: Այդ տեսանկյունից Ռոստանի ելույթն օբյեկտիվորեն կարելի է համարել նեոռոմանտիզմի մանիֆեստ:

Татевик Тангян

**РЕЧЬ Э.РОСТАНА ПРИ ВСТУПЛЕНИИ ВО
ФРАНЦУЗСКУЮ АКАДЕМИЮ**

²⁴⁵ ibid

Анализируется речь французского драматурга Эдмона Ростана при вступлении во Французскую академию. Изложенные в речи, посвященной жизни и творчеству неоромантика Анри де Борнье, принципы и задачи нового искусства, в частности – театра, идея *панаша*, позволяют считать речь Ростана манифестом французского неоромантизма.

Tatevik Tanghyan

E.ROSTAND'S SPEECH WHEN ENTERING FRENCH ACADEMY

The article analyzes the speech by French playwright Edmond Rostand when entering the French Academy, dedicated to the life and work of neo-romantic Henri de Bornier. The principles and objectives of new art, outlined in the speech, in particular, of theater, the idea of Panache, allow us to consider Rostand's speech a manifesto of French neo-romanticism.

ԺՈՋԵ ՂԵ ՍՈՋԱ ՍԱՐԱՄԱԳՈՅԻ ԱՂՄԿԱՀԱՐՈՒՅՑ ՎԵՊԸ

Պորտուգալացի երևելի գրող Ժոզե Ղե Սոզա Սարամագոն²⁴⁶ (1922-2010) գրական գործունեությամբ զբաղվել է երիտասարդ տարիներից, սակայն նրան հաջողվել է լայն ճանաչում ձեռք բերել միայն 60 տարեկանում: Սարամագոյին հաճախ են համեմատում Խորխե Լուիս Բորխեսի, Խուլիո Կորտասարի և Գաբրիել Գարսիա Մարկեսի հետ, չնայած գրողն ինքն իրեն առավել հոգեհարազատ էր համարում Միգել Սերվանտեսին և Նիկոլայ Գոգոլին:

1991-ին գրական ասպարեզում հայտնվում է նրա «Ավետարան ըստ Հիսուսի» աղմկահարույց ստեղծագործությունը, ուր հեղինակը միանգամայն այլ՝ շրջադարձային մոտեցում է ցուցաբերում և փորձում նոր տեսանկյունից դիտարկել Փրկչի կյանքին ու վախճանին վերաբերող հարցերը: Սարամագոյին հետաքրքրում է մարդու և Աստծո պայքարը: Նրա Հիսուսն ավելի շատ մահկանացու է, քան նոր ուսմունքի հիմնադիր: Առաքյալները ևս առավել նման են ուղեկիցների, քան հետևորդների: Իսկ Հուդայի մատնությունը տեղի է ունենում Հիսուսի իմացությամբ ու թույլտվությամբ: Նա անգամ գովաբանում է վերջինիս այդ ստորագույն քայլը, քանի որ պետք է իրականանար այն, ինչ նախատեսված էր: Հռոմեացի զինվորներով շրջապատված Քրիստոսն էլ լոկ մի պահ է ցանկանում հարություն տալ ինքնասպան եղած Հուդային, քանի որ անմիջապես հիշում է, որ ինքը Հրեաստանի թագավորն է, իսկ թագավորները հրաշքներ չեն գործում... Այսպիսով, կարելի է ասել, որ Սարամագոյի Հիսուսը կերտված է գնոստիկ Ավետարանի սկզբունքների համաձայն:

Գնոստիկ կամ իմացաբանական Ավետարանը, որը հայտնի է «Հուդայի Ավետարան» խորագրով, գրվել է մ. թ.ա. 300-400 թթ. հին եգիպտական լեզվով՝ *դպտիերենով*, այնուհետև վերջին ժամանակներում թարգմանվել մի շարք լեզուներով: Այն 1978-ին

²⁴⁶ Իսկական անուն-ազգանունը՝ Ժոզե Ղե Սոզա. Սարամագո կեղծանունը պորտուգալերենում վայրի շաղգամի ժողովրդական անվանումն է:

պատահաբար հայտնաբերել է մի ազարակատեր եգիպտական Մինյա քաղաքի մոտ գտնվող անապատում: 2000 թ. նշյալ Ավետարանը հայտնվեց Չվեյցարացի Ֆրիդա Նուբերգեր Չակուսի ձեռքերում, որի շնորհիվ ԱՄՆ-ի Ազգային աշխարհագրական ընկերության գիտնականները համակցված քննության միջոցով կարողացան վերծանել այն:

«Գնոստիկ» բառն ունի հունական ծագում և նշանակում է ճանաչողություն: Գնոստիկներն ստեղծել էին գաղտնի հասարակություն, որն ուներ աստվածաշնչյան երևույթների իր յուրատեսակ հասկացողությունը. նրանք գտնում էին, որ մարմինն ախտածին է, իսկ փրկության կարելի է հասնել միայն աստվածային ծագման սեփական ընկալմամբ: Սակայն, ըստ գնոստիկների, փրկվել կարող են միայն ընտրյալները: Իրենց հայեցակարգային ընկալման մեջ նրանք ավելի հեռուն էին գնում՝ հայտարարելով, որ բոլոր քրիստոնյաները խաբված են, և ճշմարիտ են միայն իրենք՝ գնոստիկները:

Հենց այդ պատճառով էլ Սարամագոյի վեպը, անտարակույս, չէր կարող վրիպել Վատիկանի ուշադրությունից: Ավելին, եկեղեցին սույն երկն անվանում է «պարսավազիր Նոր Կտակարանի դեմ», սակայն շուտով զարմանալիորեն հենց այս ստեղծագործության համար վիպասանը՝ որպես «երևակայության, հեզնանքի վրա հիմնված քարոզների» լավագույն ստեղծող, արժանանում է Նոբելյան մրցանակի:

Սարամագոյի երկը Նոր Կտակարանի բավական համարձակ մեկնաբանումն է. նրա Քրիստոսն ավելի շուտ մարդ է, քան Աստված, որին հատուկ են մարդկային ամենատարբեր կրքերը, զգացմունքներն ու երկմտանքները: *«Ինձ համար Հիսուս Քրիստոսը պարզապես մարդ է եղել»*, - ռուսական լրագրերից մեկին տված հարցազրույցի ժամանակ հայտարարում է Ժոզե Սարամագոն: *«Մարդ, որը հաջողակ էր կամ անհաջողակ, և որը դարձավ Աստծո ընտրելին, որին նա հավատում էր: Ես, օրինակ, չեմ հավատում Աստծո գոյությանը: Իսկ նրան Տեր Աստվածն ընտրել էր առաքելության համար, որն էլ, ինչպես գիտենք, հանգեցրեց նրա մահվանը»*:²⁴⁷

²⁴⁷ Независимая газета. 2001. 15 июня

Ժողովը Սարամագոյի վեպը գրական շրջաններում ևս տեղիք է տվել բավական հակասական, նույնիսկ իրարամերժ կարծիքների: Այսպես, օրինակ, Օլեյա Նիկոլանան վեպը քննում է սոսկ քրիստոնեական կրոնի տեսանկյունից և հայտարարում. «Քրիստոնեական մշակույթում Աստվածաշնչի մեկնաբանումը կարող է իրականացվել միայն վերջինիս հանդեպ ակնածանքի ու հոգացողության դրսևորմամբ»:²⁴⁸ Իսկ Դմիտրի Ստախովն ընդգծում է, որ վեպում էականը «Սարամագոյի՝ ոչ թե Աստծո դեմ պայքարի փորձերն են, այլ՝ այն ուժի առկայությունը, որը վեր է Աստծուց»:²⁴⁹

Սարամագոյին որոշ վերապահումներով ընդունված է անվանել մոզական ռեալիզմի ներկայացուցիչ, թեև նրա ստեղծագործություններին բնորոշ են նաև մարդկային հավասարության ու խոր հումանիզմի դրսևորումները: Մոզական ռեալիզմը հիմնականում ի հայտ է գալիս երևակայական դրվագներում:

«Ավետարան ըստ Հիսուսի» երկն առանձնանում է Ժ.Սարամագոյի բազմաբնույթ ստեղծագործություններից, քանի որ այն աստվածաշնչյան հայտնի իրողությունների բավական համարձակ ու ինքնօրինակ պատկերումն է և, ինչպես հիշատակվեց, ժամանակին առաջացրել է բավական լայն ու տարաբնույթ արձագանքներ: Ուշագրավն այն է, որ այստեղ գլխավոր հերոսն ավելի շատ հեղափոխական է, քան Աստծո խոսնակ: Հեղինակի հավաստմամբ՝ նա եկել է ոչ թե իրականացնելու մարգարեների կանխագուշակությունները, այլ խախտելու դրանք:

Վեպն սկսվում է Քրիստոսի խաչելությունը պատկերող որմնանկարի ծավալուն ու մանրակրկիտ նկարագրությամբ, որին հաջորդում է հյուսն Հովսեփի և Մարիամի նորաստեղծ ընտանեկան կյանքի հովվերգական պատկերումը: Արձակագիրն ամենայն մանրամասնությամբ տալիս է հրեական այդ համեստ ընտանիքի բնութագիրը և կտրուկ անցումով անդրադառնում Հիսուսի կերպարին:

Հիսուսը միայն Աստծո Որդին չէ: Ըստ հեղինակի՝ նա ամենից առաջ հյուսն Հովսեփի անդրանիկ զավակն է, որի լույս աշխարհ

²⁴⁸ Новый мир. 1999. № 1

²⁴⁹ Дружба народов. 2004. № 8

գալու խնդրում Աստված ունեցել է մասնակի դերակատարություն: Բավական հետաքրքրական է նաև այն, որ Մարիամին իր գավակի ծննդյան լուրը հայտնում է ինչ-որ մուրացիկ, որը հայտնվում է դռան շեմքին ու ողորմություն խնդրում: Ի պատասխան Մարիամի սրտացավ արարքի՝ նա վերջինիս հայտնում է իր որդու ծննդյան մասին և հավելում. «Այն, ինչ ունի սկիզբ, ունի և ավարտ»:²⁵⁰ Ընթերցողը նույն մուրացիկին այլակերպություններով հանդիպում է թե՞ քարանձավում, ուր նա Մարիամին մասամբ բացահայտում է անդրանիկ գավակի ընտրյալ լինելու գաղափարը, թե՞ տառապող մոր երագում, երբ Մարիամը տեղեկանում է Հիսուսի և Աստծո հանդիպման մասին իր որդու պատմած եղելության ճշմարտացիությանը: Նույն մուրացիկն է հանդիպում և Հիսուսին, որը, իմանալով իր ծննդյան պատճառով մանուկների սպանդի մասին և անցնելով հոգեկան անլուր տառապանքների միջով, ակամա հայտնվում է իր ծնված քարանձավում: Մարամագոյի մեկնությամբ՝ այս մուրացիկը, որն անգամ հաճախ սեփական արտաքինն է փոխում՝ անասելի հսկա կերպարանքից վերածվելով սովորական մահկանացուի, սկզբում ներկայանում է իբրև հրեշտակ, ապա, չգիտես ինչու կամ ինչպես, վերածվում է Հովվի, որը տարիներ շարունակ առաջնորդում ու դաստիարակում է Հիսուսին: Վիպական հյուսվածքում հետագայում պարզվում է, որ նա հենց ինքը՝ Սատանան է, որը ոչ թե թշնամաբար պայքարել, այլ համագործակցել է Աստծո հետ: Այս ցնցող բացահայտումը վիպասանը կատարում է Աստծո և Հիսուսի երկրորդ հանդիպման ժամանակ, երբ նավակի առաջամասին նստած՝ երկնքի Տիրակալը Քրիստոսին բացում է իր մտադրություններն ու տեղեկացնում նրան գալիքի մասին՝ ընդգծելով, որ Որդին չունի այլընտրանք. պարտավոր է սուկ հպատակվել իր կամքին:

Աստված տեղեկացնում է Հիսուսին, որ նրան սպասում է հետմահու ճանաչում ու փառք, որը, սակայն, ձեռք է բերվելու անմեղ զոհերի կյանքի գնով: Ասվածն առավել համոզիչ դարձնելու համար Արարիչը Քրիստոսին ցույց է տալիս արյան գետեր ու անգամ մանրամասն նկարագրում Փրկչի հետևորդներին սպասվող

²⁵⁰ Сарамаго Ж. Евангелие от Иисуса. (пер. А.Богдановского). М. Махаон. 1998.С. 16

անագորոյն մահվան տեսարանները: Այս լուրը հոգեցունց ազդեցություն է ունենում Քրիստոսի վրա: Իբրև հասարակ մահկանացու՝ Հիսուսն ընդվզում է նման հեռանկարի դեմ:

Նմանատիպ տեսարան կա նաև Մարամագոյին ժամանակակից ամերիկացի վիպասան Նորման Քինգսլի Մեյլերի (1923-2007) «Ավետարան ըստ Ռրդու» վեպում: Նշելի է, որ մեյլերյան Քրիստոսը միանգամայն այլ կերպ է ընդունում նման տեսիլքն ու հաշտվում է սեփական ճակատագրի հետ: Հովհաննես Մկրտչի ձեռքով Հորդանան գետում օծվելուց հետո Հիսուսն ասում է. *«Զգացի, որ կորցրածիցս շատ բան հետ եկալ: Ես վերագտա ինձ՝ աղքատ, բայց լալ մարդ: Ապա զգացի ավելին. ես փառքի տեսիլք ունեցա: Երկնքի դռները բացվեցին, և տեսա միլիոնավոր, ո՞չ, միլիարդավոր հոգիներ»*:²⁵¹

Սարագամոյի վեպում անհրաժեշտ է մատնանշել ևս մեկ կարևոր հանգամանք. Աստված ունի արտաքին նկարագրություն. *«Դա բարձրահասակ ծերունի էր՝ կրծքով մեկ փռված մորուքով, բաց գլխով, լայն երեսով ու մեծ բերանով, որի հաստ շրթունքները չէին շարժվում, երբ նա խոսում էր: Նա հագնված էր, ինչպես հարուստ՝ հրեա. հագին ուներ վառ կարմիր տունիկա, իսկ վերևից՝ երկնագույն, ոսկեկար երկարաթև թիկնոց, հասարակ և ամուր սանդալներ՝ կոշիկ, որ նախատեսված է քայլելու, այլ ոչ թե գեղեցկության համար, և անմիջապես կարելի էր ասել՝ նա, ով նման կոշիկ է հագնում, տեղում նստած չի մնում: Իսկ թե ինչ գույն ունեին նրա մազերը՝ ճերմակ՝ սև՝, շագանակագույն՝, դժվարանում ենք ասել. այդ տարիքում պետք է որ ճերմակած լինեին, բայց գուցե նա նրանցից է, ովքեր մինչև խոր ծերություն չեն ճերմակում»*:²⁵²

Թերևս առաջին անգամ գրականության մեջ Աստված ձեռք է բերում արտաքին նկարագիր, հայտնվում մարդկային կերպարանքով, թեպետ Հիսուսի հետ առաջին հանդիպման ժամանակ անապատում նա սուկ փոշու սյուն էր: Իսկ Մեյլերի վեպում Աստված իր Ռրդու հետ գրուցում է միայն իբրև ականջում հնչող ձայն կամ ներսից թելադրված ինչ-որ անբացատրելի

²⁵¹ Mailer N. The Gospel According to the Son. Ballantine Books. New York, 1997. P. 37

²⁵² Сарамаго Ж. Указ.соч. С. 297

զգացողություն: Նա անընդհատ Քրիստոսի կողքին է, և հրաշքները, որ վերջինս գործում է իր Հոր օգնությամբ, ուղղված են մեկ նպատակի՝ մարդկությանն ապացուցել, որ հայտնվել է իրենց Փրկիչը: Մինչդեռ պորտուգալացի գրողն ընթերցողի դատին է ներկայացնում նույն հրաշքների հպանցիկ դրվագները, սակայն նրա Հիսուսն այդ ամենն անում է ինչ-որ տեղ անգիտակցաբար: Աստված որոշ առումով հետապնդում է փառասիրական նպատակներ. նրան բնավ չի հետաքրքրում այն պարագան, որ մարդիկ սիրեն ու ընդունեն Փրկչին. Որդին անհրաժեշտ է նրան միայն մարդկանց հանդեպ անսահման իշխանություն ձեռք բերելու, այլ աստվածությունների հաղթելու և երկրի վրա սեփական ու միակ գերիշխանությունը հաստատելու համար:

Վեպի հիմնաքարը փոթորկալից ծովի կենտրոնում Աստծո և Հիսուսի հանդիպումն է, որը նախանշում է Քրիստոսի հետագա ճակատագիրը: Աստծուց տեղեկանալով հետագա սպասվելիք արհավիրքների մասին, որոնց պատճառն ակամայից ինքն էր լինելու, քանի որ այդ ամենը պայմանավորվելու էր հավատի խնդիրներով, մարդկության Փրկիչն ընդունում է իր սեփական որոշումը. պետք է խաչվել ոչ իբրև Աստծո որդի, այլ Հրեաստանի թագավոր: Սակայն, ավա դ, Աստծո որոշումներն անբեկանելի են, և մահկանացուներին վիճակված է խաղալիքների նման ի կատար ածել Բարձրյալի ծրագրածը: Ահա հոգեվարքի վերջին վայրկյաններն ապրող Հիսուսի աչքի առջև երկինքը երկփեղկվում է, և հայտնվում է Աստվածն ինքը. *«Նա հագնված էր այնպես, ինչպես նավակում եղած ժամանակ և, երբ խոսում էր, Նրա որոտընդոստ ձայնը սիռովում էր երկրի վրա. Դու իմ սիրասուն Որդին ես, որի հանդեպ բարեհաճ է հոգիս»:* Այդժամ Հիսուսը հասկացավ, որ իրեն խաբեությամբ են բերել այստեղ, ինչպես գառնուկին զոհասեղանի մոտ, որ ի սկզբանե հաշվարկված է եղել, որ իր կյանքը պետք է ավարտվեր հենց այսպես, և վերհիշելով արյան ու տառապանքների գետը, որն սկիզբ էր առնելու իրենից և ընդարձակվելու էր, մինչև որ հեղեղեր ամբողջ աշխարհը, նա աղաղակեց դեպի երկփեղկված երկինք, որտեղից ժպտում էր Աստված. *«Ներե՞ք նրան, մարդի՞կ, քանզի չգիտի, թե ինչ է անում»*²⁵³

²⁵³ Նույն տեղում, էջ 365

Այս դրվագում ևս տեսանելի է ակնհայտ տարբերություն Սարազամոյի և Մեյլերի կերտած Քրիստոսի գեղարվեստական կերպարների միջև: Պորտուգալացի գրողի մտահղացմամբ՝ Փրկիչը խաչելության վրա ճշում է ոչ թե հոգեվարքի ցավերից, այլ խաբված լինելու անասելի ծանր զգացումից, քանի որ չի ցանկանում գործիք լինել այն Աստծո ձեռքին, որը երկրի վրա տենչում է հաստատել իր միանձնյա իշխանությունն ու որպես իր այդ խորամանկ ծրագրի իրականացնող՝ ընտրում է Որդուն: Ուստի Հիսուսն ակամա գոհ է: Իսկ ամերիկացի վիպասանի մոտ Քրիստոսը մինչև իր կյանքի վերջին ակնթարթը հավատում է իր երկնային Հորը, որին համարում է միակն ու ճշմարիտը, և անգամ չի վիրավորվում վերջինիս սեփական Որդու անասելի տառապանքներին ի պատասխան անողորմելի լռություն պահպանելու փաստից: Նրան հուզում է միայն մարդկության հավատի կորստյան և սիրո բացակայության թեման:

Աստծո կամքի կատարման անխուսափելիության մասին է վկայում նաև Հիսուսի առաջին հանդիպման մասին պատմող դրվագը: Ի տարբերություն բուն աստվածաշնչյան պատմության, որն ընկած է Մեյլերի վեպի հիմքում, Սարամագոյի երկում Քրիստոսը գնում է անապատ՝ որոնելու կորած գառնուկին, այլ ոչ թե՛ հանդիպելու Սատանային: Ի դեպ, նա այդ ուղին բռնում է Հովվի՝ նույն ինքը՝ Սատանայի պահանջով: Անապատում նա հանդիպում է Աստծուն, ինչը հակասում է թե՛ աստվածաշնչյան մեկնաբանությանը և թե՛ Մեյլերի վեպի համանուն դրվագին: Այդ հանդիպման ժամանակ Հիսուսն առաջին անգամ գիտակցում է Բարձրյալի կամքի անխախտելիությունը. նա ստիպում է մանուկ Քրիստոսին իր ձեռքով սպանել և Աստծուն զոհաբերել իր իսկ փայփայած գառնուկին: Սա հոգեկան առաջին տվայտանքն է, որ Հայրը պարտադրում է Որդուն: Վերադարձին Հիսուսն ապրում է երկրորդ հարվածը. Հովիվը վռնդում է նրան ու դատապարտում անիմաստ թափառումների: Սակայն վիպական հետագա գործողությունները բացահայտում են այս բավական դժվարըմբռնելի և տարօրինակ իրողությունը. նավակում զրույցի ժամանակ Հովիվ-Սատանայի ներկայությամբ Աստված խոստովանում է Հիսուսին, որ ինքը համաձայնության է եկել վերջի-

նիս հետ, և դա ամեննին էլ պատահական չի եղել: Խոստովանենք, որ շատ համարձակ է հայտարարելը, թե Աստված և Սատանան գործում են մեկտեղ, անգամ փոխհամաձայնությամբ: Մինչդեռ Նորման Մեյլերի վեպում Հիսուսի և Սատանայի հանդիպումը աստվածաշնչյան պատմության ճիշտ վերարտադրությունն է, անշուշտ, գրական որոշակի հնարքներով համեմված: Այստեղ վիպասանն ակնհայտորեն ներկայացնում է Երկնային Թագավորի ու Տարտարոսի Տիրակալի հակադրությունը և այն արտահայտում է Սատանայի՝ հետևյալ, ինչ-որ տեղ դառը ծաղրանքով արտաբերած բառերով. «*Երբ հաջորդ անգամ խոսես Նրա հետ, ասա՞, որ ես ողջունում եմ Իրեն: Քանի որ, գիտե՞ս, Հայրդ ու ես շատ ենք առևտուր արել և բավական վեճեր ենք ունեցել, այնպես որ տենչում ենք Միմյանց մասին որևէ խոսք լսել*»:²⁵⁴ Բացի այդ՝ մեյլերյան Քրիստոսը հանդիպում է Սատանային ոչ թե նրա մոտ աշխատելու, այլ բանավեճի բռնվելու համար, որպեսզի առավել թրծված կամքով ձեռնամուխ լինի մարդկության փրկության գործին:

Ինչպես արդեն նշել ենք, Ժոզե Սարամագոն գրական աշխարհում հայտնի է որպես մոգական ռեալիզմի ներկայացուցիչ, ուստի այս վեպը չէր կարող անմասն մնալ նման գերբնական, ինչ-որ տեղ անհավատալի իրողությունների նկարագրումից: Բավական պերճախոս են կավե գավաթի հետ կապված դրվագները. այդ գավաթում Մարիամն ուտելիք է տալիս մուրացիկին, որը ծպտված հրեշտակ էր: Ի պատասխան հրեուհու բարության՝ մուրացկանը գավաթը լցնում է սովորական հողով, որից սկսում է անհավանական պայծառության լույս սփռվել: Որպես ճշմարիտ հրեա՝ Նովսեփը հրավիրում է սինագոգի ավագներին՝ լուծելու այդ առեղծվածը: Իմաստունները, սակայն, ևս անկարող էին բացահայտել տարօրինակ խորհրդի բուն էությունն ու այն պարզապես թաղում են տան բակում: Տարիներ անց, երբ Հիսուսը՝ իբրև հասուն երիտասարդ, հեռանում է հայրական տնից ու բռնում իր առաքելությունն իրականացնելու ուղին, հայտնվում է նույն հրեշտակն ու արմատախիլ անելով գավաթում աճած ծառը՝ անհետանում: Տնից հեռանալիս էլ Հիսուսը բազմաթիվ գավաթներից ընտրում է կավե նույն սև գավաթը: Սակայն գավաթի խորհուրդն

²⁵⁴ Mailer N. The Gospel According to the Son. P. 47

իր գազաթնակետին է հասնում միայն վեպի վերջնամասում, երբ խաչելության վրա հայտնված Հիսուսի արյունը շիթ առ շիթ ծորում է նրա ոտքերի մոտ դրված հենց այդ գավաթի մեջ: Ըստ վիպասանի հղացման՝ հոգեվարքի ճիրաններում տառապող Հիսուսը կարողանում է տեսնել այն մարդուն, որը քացախի մեջ թաթախված սպունգով թրջում է նրա՝ ծարավից տոչորվող շուրթերը, սակայն չի տեսնում խորհրդանշական կավե սև գավաթը: Դա Հիսուսի կյանքի խորհրդանիշն է, որն սկզբում պայծառ լույսով ողողում է հյուսնի համեստ խրճիթը, ապա հայրական տան բակում դառնում բարձր ծառ, որը հովանի է անում ամբողջ ընտանիքին, իսկ վերջում՝ հայտնվում է խաչի վրա մահացող Փրկչի ոտքերի տակ՝ տրամաբանական ավարտի հասցնելով նրա անցած ուղին:

«Ավետարան ըստ Հիսուսի» վեպում գլխավոր կերպար է նաև հյուսն Հովսեփը: Եթե մեյլերյան վեպում հյուսնը պարզապես Քրիստոսի հայրն է, որը նրան դաստիարակում է սեփական օրինակով՝ քաջ գիտակցելով, որ նա Աստծո գավակն է, և հենց նա էլ իր պարտքն է համարում մանուկ Հիսուսի համար այդ գաղտնիքի բացահայտումը, ապա Սարամագոն նրան միանգամայն այլ դեր է վերապահում. Հովսեփը բազմանդամ ընտանիքի հայր է, որի անդրանիկ գավակն է Հիսուսը: Նա կնոջ և որդու հետ Գողգոթայից գնում է Բեթղեհեմ՝ ոչ թե մղված Աստվածաշնչից մեզ հայտնի մարգարեական երազից, այլ մասնակցելու մարդահամարին, որը, ըստ հռոմեական կայսեր հրամանի, յուրաքանչյուրը պետք է անցկացնեք սեփական ծննդավայրում: Ուստի Հիսուսի՝ Բեթղեհեմում լույս աշխարհ գալու պատճառը՝ Սարամագոյի մեկնաբանությամբ, բավական բանական է և բնավ ոչ գերբնական: Հեղինակն այստեղ զանց է առնում մի հանրահայտ փաստ ևս. Հիսուսը լույս աշխարհ է գալիս ոչ թե մտուրում, այլ քարանձավում, ուր Հովսեփի ընտանիքին ուղղորդում է բեթղեհեմցի մի հարուստ կին և իր ստրկուհուն էլ ուղարկում՝ օժանդակելու երկունքի ցավերով բռնված Մարիամին: Ուստի, ըստ Սարամագոյի, մարդկության ապագա Փրկիչը լույս աշխարհ է գալիս իբրև սովորական մի մահկանացու: Այս նույն դրվագն այլ կերպ է ներկայացնում ամերիկացի վիպասանը. *«Մարիամն ինձանով ծանրացած էր, սակայն ցանկություն հայտնեց երեք օր ճամփորդել Նազարեթից դեպի Բեթղեհեմ. նա*

հայարտանում էր Հովսեփի նախնիներով: Մա է մեր ճամփորդության ճշմարիտ պատճառը, և ճշմարիտ է նաև, որ ես ծնվել եմ մտուրում՝ մոսի լուսի ներքո: Ինչպես բոլորն այժմ գիտեն, պանդուկում սենյակ չկար»:²⁵⁵

Աստվածաշնչյան պատմությունից շեղում է նաև այն, որ հյուսն Հովսեփն ինքն է պատահաբար լսում Հերոդոտոս Անթիպացու զինվորների զրույցը, թե արքան որոշել է գիշերը սպանել նորածին բոլոր երեխաներին: Հայրական սիրուց խելագարված՝ նա նետվում է քարանձավ՝ փրկելու սեփական որդու կյանքը: Օնոդական սիրով թելադրված այս պարզ արարքը արձակագիրը վերածում է վեպի կենտրոնական ու շրջադարձային գաղափարներից մեկին: Անմեղ գոհված մանուկները դառնում են Հովսեփի, հետագայում նաև նրա որդու՝ Հիսուսի խղճի ծանրագույն մեղքն ու հալածում են նրանց: Ըստ հեղինակի՝ Հովսեփը պարտավոր էր փրկել ոչ միայն սեփական զավակին, այլև տեղեկացնել մյուս մանուկների ծնողներին վերահաս վտանգի մասին և կանխել անագորույն ոճրագործությունը: Այս մեղադրանքը հնչում է հենց իր՝ Հիսուսի բերանով. «*Հիսուսի ձեռքերը ձգվեցին դեպի սեփական դեմքը, կարծես փորձում էր եղունգներով պոկել այտերը, և կրծքից դուրս թռավ մի անմխիթար ճիչ. "Հայրս մորթել է մանուկներին Բեթղեհեմում"*»:²⁵⁶ Վիպասանն իրեն բնորոշ սուր դիտարկումներով ավելի է խորացնում այս գաղափարը, երբ պարզվում է, որ այդ չարաբաստիկ օրվանից ի վեր Հովսեփին տարիներ շարունակ կեղեքող երազը ժառանգաբար անցել էր նաև որդուն. Հիսուսն ամեն գիշեր տեսնում էր՝ ինչպես է հայրը, հռոմեական զինվորների գլուխ անցած, փորձում սպանել անգամ սեփական զավակին:

Նորման Մեյլերը ևս անդրադարձել է այս դրվագին, ու եթե Սարամագոյի վեպում Հերոդոտոսին երազում մահացած մարգարեն է տեղեկացնում երեխայի ծննդյան մասին, այն էլ բավական երկիմաստ ու մշուշապատ ակնարկներով, իսկ քարանձավում արդեն նորածին Հիսուսին այցելության են գալիս երեք հովիվներ, որոնց թվում Մարիամը ճանաչում, բայց չի բարձրաձայնում իր տան

²⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 15

²⁵⁶ Сарамаро Ж. Указ.соч. С. 147

շենքին հայտնված մուրացիկին, ապա այստեղ ընթերցողը տեսնում է միանգամայն այլ պատկեր: Քրիստոսի՝ լույս աշխարհ եկած քարանձավի կողքին իրենց հոտն էին արածեցնում մի քանի հովիվներ, որոնց հայտնվում է հրեշտակն ու ավետում Աստծո Որդու ծննդյան ավետիսը. «*Հովիվները հրեշտակի մասին այնքան շատ կանանց ու տղամարդկանց պատմեցին, որ լուրն այն մասին, թե Բեթղեհեմում Մուրք ծնունդ է եղել, հասավ Բսրայելի թագավոր Հերոդոտոսին: Նա անմիջապես հասկացավ, որ ցանկացած երեխա, որին հրեշտակն է պահպանում, կարող է թագավոր դառնալ: Նա ուրիշ թագավորների կարիք չուներ*»:²⁵⁷

Տուրք տալով մոզական ռեալիզմին բնորոշ հատկանիշներին՝ Մարամագոն խաչ է բարձրացնում նաև Հովսեփին, որն անմեղ զոհ է և արժանանում է այդ ճակատագրին սուկ այն պատճառով, որ խռովարարներին պատժող հռոմեական ջոկատի առաջնորդը որոշում է Սեփհորիսում խաչվածների թիվը հավասարեցնել: Խորհրդանշական է, որ հյուսն այդ ժամանակ ընդամենը երեսուներեք տարեկան էր: Այսպիսով, պորտուգալացի վիպասանը կարծես նախապատրաստում է ընթերցողին. որդին կիսում է հոր ճակատագիրը:

«Ավետարան ըստ Հիսուսի» վեպում կենտրոնական կերպար է նաև Մարիամ Մագթաղինեցին: Նա Հիսուսի համար դառնում է հենարան ու եզակի կին, որին սիրահարվում է նա: Քրիստոսի անցած ամբողջ ճանապարհի ընթացքում Մարիամ Մագթաղինեցին ուղեկցում է նրան՝ դառնալով միակ հավատարիմ և սիրեցյալ էակը: Նա Հիսուսի կինն է. մի հայտարարություն, որը չէր կարող միանշանակ դրականորեն ընդունվել կրոնական աշխարհում: Մինչդեռ ամերիկացի վիպասանի վեպում լեռան վրա պասի օրերին Հիսուսը լսում է իր Հոր հետևյալ հայտարարությունը. «*Ես քեզ հարստություն չեմ տա: Եվ դու երբեք կնոջ հետ չես ապրի, կամ այլապես դու կկորցնես Տիրոջը*»:²⁵⁸

Հետաքրքրական է նաև, որ Հիսուսը Մարիամի Մագթաղինեցուն հանդիպում է տասնութ տարեկանում և ոչ թե

²⁵⁷ Mailer N. The Gospel According to the Son. P. 16

²⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 42

թողություն է տալիս նրա մեղքերին, այլ այս կինը լցվում է այնպիսի սիրով, որն ինքնըստինքյան մաքրագործում է նրան:

Բավական պերճախոս է Մարիամ Մագթաղիներու և Հիսուսի հանդիպման պատմությունը: Առաջին անգամ նրանք գտնում են միմյանց, երբ Հովիվը վռնդում է Հիսուսին, քանի որ նա անապատում չէր կարողացել ընդդիմանալ Աստծո կամքին և զոհ էր մատուցել իր փայփայած գառնուկին: Այսինքն՝ ժամանակն էր, որ Քրիստոսը լքեր Սատանային և կանգներ սեփական ճակատագրի իրականացման ճանապարհին: Գառնուկին փնտրելիս նա վերքերով էր պատել ոտքերը, և հորից ժառանգություն մնացած սանդալներն էլ շուտով վերջնականապես քրքրվում են, ու Հիսուսը հայտնվում է Մագթաղիներու տան առջև՝ բոկոտն ու արյունածոր վերքերով: Մարիամը ոչ միայն գիշերելու տեղ է տալիս նրան, այլև ձեռնամուխ է լինում միամիտ երիտասարդին սիրո արվեստին ծանոթացնելու գործին, և Հիսուսի սրտում բույն է դնում այն անարատ սերը, որ դառնում է այս երկուսին ամուր գոտևորոջ օղակ: Մարիամ Մագթաղիներին բժշկում է Հիսուսի մարմնական վերքերը, բայց մի նոր վերք է բացում նրա սրտում. Փրկիչը սիրահարվում է Մարիամին և իր կյանքի ամբողջ նվիրական զգացումները վստահում միայն նրան: Այս կինը դառնում է Որդու սրտի միակ տիրուհին, որը նրա հետ կիսում է կյանքի բոլոր դժվարությունները և մինչև վերջին վայրկյանը հետևում նրան: Երբ Հիսուսը վերադառնում է ընտանիք և մորն ու եղբորը պատմում անապատում Աստծո հետ իր հանդիպման մասին, մայրը՝ իբրև հասարակ հրեուհի, չի հավատում այդ պատմությանը, և խորապես խոցվում է որդին: Նա վերստին լքում է հայրական տունն ու բռնում պանդխտության ճամփան, բայց այս անգամ արդեն որոշակի ուղղությամբ. եթե առաջին անգամ մանուկ Հիսուսը լքել էր հայրական օջախը և փորձել էր անապատելի լուրից փոթորկվող հոգին հանգստացնել իր ծննդյան ակունքների ճանապարհն անցնելով, որի ժամանակ հանդիպում է անգամ իր լույս աշխարհ գալուն օժանդակած արդեն գառամյալ ստրկուհուն, ապա այժմ վստահ բռնում է դեպի Մարիամ Մագթաղինացու տուն տանող ուղին: Մարիամի մոտ նա գտնում է ոչ միայն օթևան, այլև հոգեկան անդորր ու հասկացվածություն: Մարիամ Մագթաղիներին, որը

տարիքով մեծ էր անգամ Հիսուսի սեփական մորից, Քրիստոսին ընդունում է մի սիրով, ուր առկա են և՞ կանացի մաքուր զգացում, և՞ մայրական խանդաղատալից սեր: Նա ոչ միայն ունկնդրում է Հիսուսի պատմությունը, այլև նրա հետ կիսում է բոլոր հետագա դառնություններն ու գորավիզ լինում նրան: Ասել է թե՛ Մարիամ Մագթաղինեցին դառնում է Քրիստոսի միակ ընտանիքը:

Նորման Մեյլերը ևս բնականաբար անդրադարձել է Մարիամ Մագթաղինեցու կերպարին, սակայն վերջինս չի վերածվում կենտրոնական հերոսուհու: Ամերիկացի վիպասանը կենտրոնանում է Հիսուսի մարդկային կերպարի վրա՝ սուկ ընդգծելով, որ, իբրև այր, նա չէր կարող անտարբեր լինել կանացի հմայքի հանդեպ, բայց աստվածայինը հաղթում է, և Փրկիչը խոստովանում է. «*Ինչպես և վախենում էի. նա գեղեցիկ էր*»:²⁵⁹ Հետևաբար, թեպետ ոչ ակնհայտ, սակայն արձակագիրն անուղղակի ակնարկներով ընթերցողին որոշակի միտք է ներշնչում. Հիսուսն օգնում է Մարիամ Մագթաղինացուն մաքրագործվել, որովհետև գնահատում է նրա կանացի գեղեցկությունն ու ականա գործում իբրև մահկանացու: Սակայն այս դրվագն ավարտվում է սուկ վերոհիշյալ պատկերով և հետագա խորացումներ չի ունենում:

«Ավետարան ըստ Հիսուսի» վեպում Մարամագոն կերտել է նաև Քրիստոսի մոր՝ Մարիամի կերպարը, որն ավելի շուտ ընտանեկան պարզ կյանքի, քան ինչ-որ աստվածային խորհրդածությունների մեջ ընկղմված հասարակ հրեուհի է: Նա Հիսուսին վերաբերվում է սուկ ինչպես անդրանիկ զավակի, որը հորից հետո պարտավոր էր ղեկավարել ընտանիքը: Մարիամը լռելյայն տառապում է որդու հեռանալու փաստից, սակայն ոչինչ չի ձեռնարկում իրենց տարաձայնությունը հարթելու համար: Թվում է՝ անգամ չի գիտակցում որդուն վերապահված առաքելության բուն իմաստը: Բազմանդամ ընտանիքի հոգսաշատ մայրն անբացատրելի անտարբերությամբ է վերաբերվում իր երագներին, որդու պատմածներին, անգամ վերջինիս՝ հայրական օջախն ընդմիջտ լքելու փաստին: Ուստի Մարամագոյի վեպում ընթերցողն ականատես չի լինում մայրական այն սիրուն, որը, թեպետ քողարկված, սակայն ակնհայտ է Մեյլերի երկում:

²⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 177

Պորտուգալացի վիպասանը փոխակերպում է անգամ Գալիլեայի Քանա քաղաքում Հիսուսի՝ հանրահայտ ջուրը գինու վերածելու պատմությունը: Փրկիչն այդ հրաշագործությունը կատարում է սեփական քրոջ հարսանիքի ժամանակ՝ իր խմած գինուց մի քանի կաթիլ կաթեցնելով ջրով լի սափորների մեջ: Իսկ այդ հարսանիքին նա Մարիամ Մագթաղինացու հետ հայտնվում է պատահաբար, քանի որ առաքյալներից մեկը փեսայի ընկերն էր: Այս տեսարանի ամբողջ զգայացունց պատկերն ամփոփված է այն դրվագում, երբ Մարիամը, որդու գալուստը տեսնելով, հուզմունքից արձանանում է, իսկ քիչ անց սեփական որդու մասին հոգացողությունը հանձնում է Մարիամ Մագթաղինացուն՝ կարծես ընդունելով սեփական պարտությունն ու այդ անձանոթ կնոջ մեջ տեսնելով իր տկար բնավորության ամուր մարմնավորումը: Նա այսպես է դիմում Մարիամ Մագթաղինացուն. «Պահպանի՞ր նրան. հրեշտակն ինձ ասաց, որ նրան մեծ փորձություններ են սպասվում, իսկ ես չեմ կարող կողքին լինել»:²⁶⁰

Եթե Մարամագոյի վեպում այսքանով էլ ավարտվում է մայրական սիրո դրսևորումը, ապա Մելլերի մտահղացմամբ մայրը մնում է մի անբացատրելի սրբություն, որի արարքները, թեև երբեմն անընդունելի են Հիսուսի համար, սակայն նա երբևէ չի մերժում մայրական սերը. ներում է և հաճախակի վերադառնում հայրական օջախ, իսկ խաչելության պահին նրան կրկին ուղեկցում է Աստվածամայրն ու իր լուռ, արտասովալից տառապանքներով կրկնապատկում Քրիստոսի արյունածո հոգու տվայտանքները:

Ժոզե Մարամագոյի «Ավետարան ըստ Հիսուսի» վեպում բազմիցս հնչում է հույն արքա Էդիպի անունը: Հեղինակը ոչ թե Քրիստոսին համեմատում է այս կերպարի հետ, այլ ցանկանում է ցույց տալ ճակատագրի անխուսափելիության խնդիրը. մարդը, թեկուզև Աստծո Որդին, սուկ խաղալիք է ճակատագրի ձեռքին և անկարող է վերափոխել այն, ինչ պետք է պատահի: Ըստ վիպասանի՝ Հիսուսը նման է Էդիպին, որովհետև լքված է թե՞ Երկնային և թե՞ Երկրային հոր կողմից:

²⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 177

Այսպիսով, ընթերցողի աչքի առջև հառնում է եռակողմ Քրիստոսը. Հիսուս-աշակերտը, երբ Հովվի, նույն ինքը՝ Սատանայի մոտ կյանքի դպրոց է անցնում, Հիսուս-սիրահարը, երբ հանդիպում է Մարիամ Մագթադինացուն ու նվիրվում նրան, և ըմբոստ Հիսուսը, երբ ընդվզում է Տիրոջ կամքի դեմ ու գնում գիտակցված մահվան: Սարամագոյի համար էականը բարու և չարի հակադրումն է, այլ ոչ թե քրիստոնեական թեմայի արձարձումը: Ուստի «Ավետարան ըստ Հիսուսի» վեպի էջերում նկատելի է հեղինակի բացառիկ սերը Հիսուս-մահկանացուի հանդեպ, որը գրողի համար մարդասիրական գաղափարների ազդարարման միջոց է:

Այկանուշ Շարուրյան

СЕНСАЦИОННЫЙ РОМАН ЖОЗЕ ДЕ СОЗА САРАМАГО

Статья посвящена исследованию сенсационного романа известного португальского писателя Жозе Сарамаго «Евангелие по Иисусу». В вышедшем в 1991 году романе художественный образ Иисуса Христа раскрывается с совершенно новой точки зрения: в определенном смысле он создан в соответствии с принципами гностического Евангелия. Иисус, скорее всего, – первенец плотника Иосифа и простой еврейки Марии, нежели сын Божий. Воплощенный Сарамаго образ Иисуса существенно отличается от подобных образов, созданных другими писателями. Здесь перед глазами читателя Иисус предстает в трех ипостасях: Иисус-ученик, когда он проходит школу жизни у Сатаны; влюбленный Иисус, когда встречается Марию и посвящает себя ей; мятежный Иисус, когда он восстает против воли Господа и идет на осознанную смерть, поднимаясь на крест как царь евреев, а не как Божий сын.

Haikanush Sharuryan

THE SENSATIONAL NOVEL BY JOSÉ DE SOUSA SARAMAGO

The article is dedicated to the study of the sensational book entitled "The Gospel According to Jesus Christ" by the famous Portuguese Author José de Sousa Saramago. In this novel published in 1991 the literary character of Jesus Christ is observed from another viewpoint: to some

extent it is created by the principles of Gnostic Bible: Jesus is mainly the first son of the carpenter Joseph and an ordinary Jewish woman Maria than the Son of God: Jesus created by Saramago is essentially different from the same character touched upon by other writers. Here the reader sees a three-sided Jesus: Jesus-pupil, when he is passing the school of life with the Shepherd who is Satan, Jesus-lover, when he meets Maria Magdalena and is devoted to her and Jesus-rioter, when he stands against God and takes the path of conscious death: he is crucified as a King of Judas and not as a Son of God.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ НЕЗАВЕРШЕННОГО РОМАНА В.Я.БРЮСОВА «СЕМЬ ЗЕМНЫХ СОБЛАЗНОВ»

Тема семи смертных грехов на протяжении многих веков будоражила творческое воображение поэтов, философов и художников. Этой теме касались Кристофер Марло («Доктор Фаустус»), Джеффри Чосер («Кентерберийские рассказы»), Эдмунд Спенсер («Королева фей») и многие другие.

В обширном литературном наследии В.Брюсова, где многое осталось незавершенным, есть и незаконченный им роман под заглавием «Семь смертных грехов», который был анонсирован в каталоге издательства «Скорпион» на 1909 год. Под таким же заглавием роман фигурировал в письме издателя журнала «Весы» – С.А.Полякова к Брюсову от 1 октября 1909 года: *«Теперь же, – писал Поляков, – я жду "с нетерпением" начала Ваших "Грехов" для следующей книжки "Весов"... Я надеюсь, что Вы, быть может, дадите в "Весы" все три главы, т.е. Ваш роман войдет во все три "последние" номера "Весов" <...>».*²⁶¹ Из документов, хранящихся в фонде Брюсова (РО ГБЛ, ф.386) известно, что заглавие им много раз варьировалось: «Знаки семи планет», «Семь земных искушений», «Семь цветов радуги». В конце концов Брюсов остановился на варианте «Семь земных соблазнов», как «более наглядно выражавшем сложную структуру задуманного произведения» [там же, с. 126].

В «Весех» главы из романа Брюсова так и не были опубликованы, поскольку после 1909 г. деятельность журнала была прекращена.²⁶² Реализовать свой грандиозный замысел Брюсову не удалось: отрывки из глав первой части романа были опубликованы в 1911 году в пятом томе альманаха «Северные

²⁶¹ Литвин Э.С. Незаконченный утопический роман В.Я.Брюсова «Семь земных соблазнов» // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С.126

²⁶² В начале 1910 г. вышел последний номер «Весов» – см.: Азадовский К.М, Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Лит. наследство. Т.85. М., 1976. С.314.

цветы». В предисловии «От редакции» отмечалась незавершенность произведения и фрагментарность представленного материала, оговаривалась и перспектива его появления в полном виде: *«Роман из будущей жизни "Семь земных соблазнов", над которым В.Я.Брюсов работает уже давно и сведения о котором не раз появлялись в печати, в полном своем виде может быть издан лишь через несколько лет»*.²⁶³ Далее представлялась общая структура будущего романа безусловно, с «подачи» самого Брюсова: *«Разделенный на семь частей, по числу традиционных "семи смертных грехов" – Богатство, Сладострастие, Опьянение, Жестокость, Праздность, Слава, Мечь, – он должен объять все стороны человеческой жизни и пересмотреть все основные страсти человеческой души. Каждая часть представляет собой более или менее самостоятельное целое, которые все связаны между собой только образом главного действующего лица»*.²⁶⁴

Указанные названия частей будущего романа, по сути, обозначают как традиционные «смертные грехи» (*Сладострастие, Опьянение, Праздность*), так и сопутствующие им компоненты (*Богатство, Жестокость, Слава, Мечь*)²⁶⁵.

²⁶³ Брюсов В.Я. Семь земных соблазнов. Отрывки из романа // Северные цветы на 1911 год. М., «Скорпион». 1911. С. 172

²⁶⁴ Там же

²⁶⁵ Словосочетание «смертные грехи» вовсе не означает, что грешника в земной жизни наказывают смертной казнью. *Смертными грехами* в христианстве называют грехи, которые ведут к *смерти души*, так как делают людей рабами своих пороков и приумножают, расширяют спектр своих грехов. Перечень смертных грехов не опирается на библейские тексты, это продукт позднейшего осмысления. Библия, хотя и не приводит точного перечня смертных грехов, но предостерегает от их совершения в ветхозаветных Десяти Заповедях, данных Богом Моисею. Канонический список семи смертных грехов, ведущих к *погибели души*, был составлен в VI веке (в 590 году) папой Римским Григорием Великим, куда он включал такие грехи как *luxuria* (*похоть*), *gula* (*обжорство*), *avaritia* (*алчность*), *acedia* (*уныние*), *ira* (*гнев*); *invidia* (*зависть*), *superbia* (*гордыня*). Список, включающий *гордыню, жадность (алчность), зависть, злость (гнев), сладострастие, уныние (праздность, лень) и чревоугодие*, стали

Публикуемые отрывки из первой части романа под названием «Богатство» предварялись пространным предисловием «От автора», где Брюсов представлял *«эпоху, в которую происходят описываемые события»*, уточняя, что *«во многих отношениях эпоха, изображенная в романе, резко отличается от <...> современности, что многое в ней организовано на иных началах и что к разрешению многих задач она подходит по иным путям»* и *«мир, стоящий на высокой ступени внешней культуры»* таит *«в своем организме губительные язвы, грозящие самому его существованию»*.²⁶⁶

Названия первой части романа – «Богатство», несомненно, связано с тем, что из семи смертных грехов грех *жадности (алчности)*, способствующий стяжательству, накоплению *богатства*, считается одним из самых тяжких, потому что *жадность* сама порождает зло: *гнев, зависть распутство* и многие другие грехи и преступления. Тема накопления богатства, как результат жадности, имеет в литературе довольно широкий диапазон интерпретаций; она издавна присутствовала в литературе с разной степенью осуждения (обличения, порицания, осмеяния) этого человеческого порока и греха. Яркое воплощение она нашла в произведениях Мольера («Скупой»), Пушкина («Скупой рыцарь»), Гоголя (образ Плюшкина в «Мертвых душах») и др. Нередко жадность приобретала гипертрофированный характер, представая в персонафицированных образах банкиров, финансистов, ростовщиков (например, «Гобсек» Бальзака, «Финансист» Драйзера).

В незаконченном романе «Семь земных соблазнов» — грандиозном по замыслу произведении, обещавшем охватить все сферы жизни, Брюсов изображает вымышленное общество отдаленного будущего с государственным устройством и

считать общепринятым с XIII века, когда крупнейший христианский теолог и схоластик Фома Аквинский его «переписал».

²⁶⁶ Брюсов В.Я. Семь земных соблазнов. Отрывки из романа // Северные цветы на 1911 год. М., «Скорпион». 1911. С. 173

укладом жизни, основанных на капитале. Повествование ведется от первого лица в форме рассказа-воспоминания.

Роман этот об осиротевшем бедном молодом человеке из провинции, по имени Артур, приезжающем в мировую Столицу на поиски своего дяди – брата матери, которая перед смертью взяла с него слово найти дядю, с которым много лет была в ссоре, и просить «устроить» его жизнь. Дядя оказывается банкиром, владельцем Международного банка и богатейшим человеком в мире. Он дает племяннику черную работу в своем банке, считая, что облагодетельствовал его, однако тот чувствовал себя «оскорбленным, униженным до последней степени», поскольку все-таки окончил колледж. Жена же дяди пытается соблазнить племянника мужа. Такова фабула опубликованных глав первой части романа.

В начале повествования Брюсов изобразил город будущего, увиденный глазами героя, прибывшего по невероятно длинной *подземной железной дороге* в мировую Столицу и ошеломленного представшей перед ним картиной: «...*В Столицу приехал я поздно вечером. После мрака и однообразия бесконечного тоннеля, по которому подземная железная дорога пробегает восьмую часть земной параллели, огни и движение главной станции, ее сутолка, гул и блеск меня ошеломили <..>. я видел перед собой громадную площадь, обставленную сорокоэтажными небоскребами; как реки в море, в нее вливались ярко освещенные улицы; за громадами домов высились зубчатые и темные громады других стен; в высоте, словно оторванные от земли, сияли станции воздушных дорог. От светов бесчисленных фонарей, радиоактивных, электрических, газовых и иных, что смешивались и скрещивались, получалось странное, слепительное и переменчивое освещение. Движение толпы, экипажей, вагонов, разбег автомобилей и ровное стремление трамваев образовывали непрерывное мелькание, беспорядочную смену видений. Визг электрических дорог, хрипение и грохот моторов, стук лошадиных копыт, щелканье бичей, выкрики газетчиков и продавцов сливались с тысячеустым говором народа в один грозный, не лишенный гармонии, гул. И время от времени в темной вышине то*

вырастали огни плавно плывущего дирижабля, пыхтящего, как сказочный змей, своей могучей машиной, то загорались огненные точки кружащегося аэроплана и слышалось победное жужжание его пропеллера. И картина этой исступленной, этой ожесточенной жизни, это смешение звуков, образов и светов, столь обычные для жителя Столицы, меня, бедного провинциала, привыкшего к затишью маленького городка, потрясли, **опьянили, почти лишили разума...**».²⁶⁷

Легко узнаваемы для читателя, знакомого с поэзией Брюсова, присутствующие здесь образы из стихотворения «Париж» («И я к тебе пришел, о город многоликий...»), написанного Брюсовым во время своей первой встречи с Парижем в 1903 году), где с легкостью выявляется реминисценция строк: «Я полюбил твой шум, все уличные крики: / **Напев газетчиков, бичи и бубенцы**».

Нетрудно заметить, что здесь присутствуют реминисценции из его же четырехчастного стихотворения «Конь блед» (1903), написанного в духе верхарновских «маленьких поэм», где ему удалось создать впечатляющий образ большого современного города:

*Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток,
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком
С неба, с страшной высоты **тридцатых этажей;**
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.
Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле – души были юны,
Души **опьяневших, пьяных городом существ** <...>*

Известно, что кроме введенных в современную поэзию презентативных урбанистических образов современного города,

²⁶⁷ Брюсов В.Я. Семь земных соблазнов // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. Сост., вступ. статья и примеч. С.Гречишкина и А.Лаврова. М., 1983 С.165-166

эта поэма Брюсова отличается тем, что содержит Апокалиптическое предупреждение о Конце Света, который неминуемо наступит, если люди не ничего изменят в своей бездуховной жизни. При наличии данной концепции прецедентного текста происходит смысловое расширение приведенного выше отрывка из романа, и угадывается авторское стремление к передаче мысли о том, что внешне прекрасные картины общества, стоящего *«на высокой ступени развития»*, могут таить в себе факторы, угрожающие своему же существованию.

К реализации задуманного романа Брюсов, очевидно, приступил осенью 1909 года, во время своего второго приезда в Париж.²⁶⁸ О том, что столица Франции давала ему необходимый материал для картин «будущей жизни», он сообщал жене из Парижа в письме от 24 сентября 1909 г.: *«...Непрерменно хочу <...> написать здесь значительную часть моего романа. Для многих его сцен я нахожу здесь как бы модели, чего мне будет весьма недоставать в Москве. Жизнь большого города, жизнь толпы и многое другое здесь я могу списывать "с натуры"»*.²⁶⁹ Париж дал Брюсову богатый материал и для изображения в своем новом романе «соблазнов» большого капиталистического города, и для осмысления социального антагонизма в воображаемом обществе будущего.

Сходство с современностью сразу после появления в *«Северных цветах»* фрагментов из 1-й части задуманного Брюсовым романа было поспешно отмечено литературной критикой: *«Можно подумать, что читаешь описание Парижа или Нью-Йорка, только обилие дирижаблей и аэропланов*

²⁶⁸ За свою недолгую жизнь В. Брюсов совершил три продолжительные по пребыванию поездки во Францию – весной 1903 г., летом 1908 г. и осенью 1909 г.

²⁶⁹ Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. Сост. Н. Ашукин. М., 1929. С. 259

заставляет вспомнить, что действие происходит не в наши дни».²⁷⁰

Известно, что Париж и Франция, являются в творчестве Брюсова не только топонимами, но и аллюзивными элементами, нередко соединяющими факты жизни и тексты о них. Так и в случае с исследуемым произведением: упоминание Брюсовым в начале романа об аэропланах, летающих в небе над мировой Столицей, не плод его фантазии (которой, справедливости ради, надо сказать, у него присутствовало с избытком), а, безусловно, навеяно впечатлениями от увиденного им в 1909 году на одном из первых в мире показательных полетов аэропланов, состоявшихся в Жювизи, под Парижем.²⁷¹ Об этом событии, произведшем на него большое впечатление, он спустя годы напишет в газете «Новая жизнь» (1918. 1 июня. №1) и создаст поэтический торжественный гимн аэроплану «Фарман иль Райт, иль кто б ты ни был! ...», когда поэзия «техники» еще не зарождалась²⁷².

С большой долей вероятности следует предположить, что и указание Брюсова о том, что герой романа добрался до Столицы по *подземной железной дороге*, также продиктовано впечатлениями от своего пребывания в Париже, где с середины 1900 г. метро уже существовало.

Функцию реминисценции выполняют в романе и слова, вложенные в уста старого Тобби, одного из постояльцев гостиницы, где остановился Артур в день приезда в Столицу. Узнав о том, что он приходится родным племянником могущественному владельцу Международного банка *Варстрему*, Тобби, характеризуя его дядю, говорит: «Вы знаете, что такое Питер Варстрем? <...> Питер Варстрем миллиардер и даже архимиллиардер! Он <...> – *король мира, потому что*

²⁷⁰ Козловский Л. О «Семи земных соблазнах», четырех поэтах и об одной мышке // Русские ведомости, 1911, N 204, 4 сентября.

²⁷¹ См об этом.: Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. (Научн. ред. и предисл. Е.В.Ивановой). Серия «Жизнь замечательных людей». М. 2006 – Электронный ресурс: <http://www.litmir.me/br/?b=159438&p=92>

²⁷² Там же.

*правительства всех стран – его должники и готовы повиноваться его малейшему жесту».*²⁷³ Его слова созвучны поэтическому образу из переведенной Брюсовым поэмы Э.Верхарна «Банкир», где он «...подавляя все Ньягарами своей // Растущей силы... // Над грудами счетов весь погруженный в думы, // Решает судьбы царств и участь королей».

Не случайно в самой фамилии *Варстрем* заключена аллюзия, она созвучна названию известного мощного и опасного водоворота *Мальстрем*, находящегося в Норвежском море.

Экспликацией фамилии дяди-банкира являются и строки из того же перевода: «Его могущество, как ток нагорных вод, // С собой влечет в водоворот // Как камни, листья и растенья. // Имущества, богатства, сбереженья...»

Образ *водоворота* как мощи, силы, сопротивление которой чрезвычайно трудно, присутствует у Брюсова и в стихотворении «Париж» (1908), где он не только развивает тему величия современной французской столицы, но и «пытается осмыслить тему борьбы "Города" с "Людьми", его места в истории Франции и всего человечества»²⁷⁴: «Париж, ты съединил в своей священной чаше, // Готовя страшный яд из цесен и идей! // Ты человечества – **Мальстрем**. Напрасно люди // Мечтают от твоих влияний ускользнуть!»

В воспоминаниях героя канцелярия банка Питера Варстрема подобна им «*тронной зале ассирийского дворца*». ²⁷⁵ Поэтический образ-метафора из перевода верхарновского «Банкира» «его ж душа – пуста» сообразен полному бездушию банкира Варстрема. Столкнувшись с холодностью и высокомерием дяди, Артур говорит: «Мне уже не показалось странным, что в его кабинете стоял мраморный бюст великого

²⁷³ Брюсов В.Я. Семь земных соблазнов // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. Сост., вступ. статья и примеч. С.Гречишкина и А.Лаврова. М., 1983. С.171

²⁷⁴ См.: Дронов В. Книга Брюсова «Urbi et Orbi» // Брюсовский сборник. Ставрополь. 1975. С.96.

²⁷⁵ Брюсов В.Я. Семь земных соблазнов // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. Сост., вступ. статья и примеч. С.Гречишкина и А.Лаврова. М., 1983. С.178

корсиканца».²⁷⁶ Устанавливая в кабинете «короля мира» мраморный бюст Наполеона, Брюсов подчеркивал холодную каменную бесчувственность, гордыню, уверенность в собственной силе и непогрешимости банкира-«миродержца», столь похожего на характерные для его поэзии 900-х годов образы «завоевателей», «покорителей вселенной», в том числе и Наполеона.

Все здание банка, «*попиравшее надменно центр Столицы*», вспоминается герою как «*пышный застенок, где на тысячи разнообразных ладов нравственно пытали и всячески оскорбляли тех несчастливцев, что попадали в лапы миллионнорукого **спрута**, голову которого именовали Питер Варстрем*».²⁷⁷ Образ хищного **спрута**, царящего в морском подводном мире, появится у Брюсова в более поздних поэтических строках-набросках его стихотворения «Как дельфин» (1918): «*...стаи рыб // Там плывут, как призрачная рать; // Страшный **спрут**, как царь, таится там...*».

«*После девятичасового рабочего дня, – рассказывает герой, – работники не освобождались из-под “смертельных чар **Спрута**-банка”*».²⁷⁸ «*Король*» Варстрем не хотел отказаться от власти над своими подданными и тогда, когда они находились вне банка <...>» «*Он желал купить не только нашу работу, но и нашу жизнь. Отель, предоставленный банком своим служащим, внешне выглядел весьма комфортабельным: он был обставлен «со всеми удобствами, даже не без роскоши; в нем были ванны и курительные комнаты, своя прачечная, своя парикмахерская, своя аптека; при отеле состояли особый врач и юрист для консультации; были в отеле библиотека и читальня, зал для разных видов спорта, гимнастики и фехтованья, сцена для любительских спектаклей, гостиные для больших приемов*». Однако ограничение свободного от работы времени рядом

²⁷⁶ Там же, с.181

²⁷⁷ Там же, с.182

²⁷⁸ Там же, с.181

*стеснительных правил, предусматривавших чуть ли не каждый шаг служащих, обращало отель в комфортабельную тюрьму.*²⁷⁹

В приведенном отрывке присутствуют явные аналогии с рассказом Брюсова «Республика Южного Креста», написанным им в период революции 1905 г., где центральное место занимает очень характерная для его мироощущения этого периода тема гибели культуры. Будучи внешне конституционно-демократической, его «Республика» на самом деле живет по законам тоталитарного и даже тиранического государства, так как жизнь простых служащих и рабочих строго регламентирована, нормирована, вплоть до того, что никто не имел права в определенный час даже выйти на улицу. Те же принципы организации общества Брюсов частично использовал и в рассказе «Последние мученики», созданном по следам революционных событий 1905 г.

В романе представлены черты восходящей воинствующей буржуазии, стремящейся не просто к определению своего места на исторической авансцене, а именно к мировой гегемонии. Пафос такой экспансии Брюсов воплощает в образе банкира Всемирного банка – Питера Варстрема, который об этом заявляет как о своей великой миссии: *«В наши дни не правительства отдельных государств делают историю, но банкиры. На мне лежит ответственность за ход мировых событий».*²⁸⁰ Эти слова Варстрема, прозвучавшие в назидательной речи, обращенной к племяннику при приеме его на работу в свой банк, по его же распоряжению, были опубликованы в виде декларации на следующий же день в одной из утренних газет.

Социальная и, более того, антиутопическая направленность задуманного Брюсовым произведения очевидна – в нем совершенно определенно подчеркивается мысль о неизбежном крахе изображенного в романе социального устройства общества.

²⁷⁹ Там же, с.184

²⁸⁰ Там же, с.173

Герой романа посещает считавшийся «невероятно скучным» «Социологический музей», где, после изучения его экспонатов, неожиданно для себя постигает всю глубину экономических и социальных противоречий, раздирающих общество: *«Великая утонченность столичной жизни, радость бытия для взысканных судьбой – и великое рабство всего остального населения земли, страдания и унижения для пасынков земли <...>»*.²⁸¹ Он задается вопросом: «почему?», на который Брюсов, ввиду незавершенности романа, не дает окончательного ответа. Опубликованный текст первой части романа дает основание предполагать, что закономерный финал для изображенного социального устройства, основанного на несправедливости и насилии, здесь предопределен.

Некоторые современные исследователи творчества Брюсова (Гречишкин, Лавров) полагают, что «уровень социальных размышлений писателя» и «направленность его прогнозов» о кардинальной ломке изображенного им в романе мироустройства «говорят сами за себя». Однако, догадки и домысливания в данном случае излишни, поскольку в черновых набросках содержания отдельных частей романа им самим была указана следующая его развязка: *«Кончается все грандиозным восстанием. Революция»*.²⁸² Как бы ни развивалось повествование, через какие бы «соблазны» и испытания ни прошел его герой – Артур Грейсвольд (в страстном монологе которого в «Социологическом музее» говорилось о неизбежности возмездия), финалом романа «из будущих времен» могло стать лишь крушение мира, которое, практически прогнозируется в его словах: *«Пусть там, на вершинах, куются культурные ценности, пусть досуг, дарованный "избранным", позволяет им двигать вперед науку и искусство, пусть эти "избранные" являются истинными представителями планеты земли во вселенском состязании миров – но разве же это оправдывает телесную и духовную гибель миллионов других?»*

²⁸¹ Там же, с.176

²⁸² Ильинский А. Литературное наследство Валерия Брюсова // Лит. наследство. Т.27-28. М., 1937, с.469

<...> *И если спросили бы меня тогда, что же делать, как все это поправить, неужели лучше riskовать гибелью этой самой культуры, я бы ответил: что делают, когда видят несправедливость? <...> Пусть будет, что будет, но этот голос чувства кричит нам, что совершается несправедливость. Пусть же рушится великая Столица, пусть обращаются в прах каменно-стальные дворцы, пусть гибнут библиотеки и музеи, исчезают памятники искусства, **горят кострами книги ученых и поэтов**, пусть даже совершается тысяча новых несправедливостей, только бы освободиться от этой, которая, как чудовищный кошмар, давит мир тысячелетие за тысячелетием!»*²⁸³

В выделенных частях приведенного фрагмента из текста брюсовского романа присутствует аллюзия на его же стихотворение «Грядущие гунны» (1905), в котором сожаления Брюсова-поэта о гибели неповторимых культурных ценностей парадоксально сочетаются с убеждением в закономерности и неотвратимости новой фазы исторического развития – «**Сложите книги кострами, // Пляшите в их радостном свете, // Творите мерзость во храме...**», где раскрывалось его отношение к радикальным преобразованиям в государственном устройстве и понимание их смысла в годы первой русской революции как исторического катаклизма. Смести, сломать, разрушить, уничтожить – вот главный смысл революции, каким он виделся тогда Брюсову. Что будет дальше, какой конкретный мир возникнет на развалинах прошлого, как он будет реально построен, не представлялось тогда ни ему, ни герою его романа.

Любовная линия развития сюжета в романе представлена встречами Артура со своей возлюбленной Анни – бедной одинокой девушкой, простой служащей того же банка. В последней из сцен их встреч, приведшей к особой близости, присутствует прямое введение имени Данте:

²⁸³ Брюсов В.Я. Семь земных соблазнов // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. Сост., вступ. статья и примеч. С.Гречишкина и А.Лаврова. М., 1983. С.176-177

«<...> наши ночные беседы очень быстро привели нас к той черте, за которой дружеские встречи обращаются в любовные свидания <...> **Когда после долгого разговора о Данте, о бессмертных радостях Паоло и Франчески в аду я, подчиняясь неодолимому порыву, обнял крепко и, сжимая ее стан, сказал ей:**

– Вот так разве страшно было бы в аду?

Она мне ответила задыхаясь:

– Да страшно, уже только потому, что в душе жило бы томление о недоступном рае...».²⁸⁴

Совершенно ясно, что выделенный в цитируемом тексте фрагмент является реминисценцией эпизода встречи автора «Божественной Комедии» в Аду с неразлучными тенями любовников – Франчески да Римини и Паоло Малатеста («Ад», песнь V, стихи 73-142). Заметим, что в «Комедии» отразились новые взгляды Данте на этику и мораль и поэтому наиболее суровому осуждению у него подвергались пороки общественные: насилие, алчность, предательство, ложь. Именно они наказуются в его произведении в самых мрачных низинах ада, а не плотские грехи, которые церковь в своей ненависти к телесной природе человека беспощадно осуждала.

Тот же эпизод встречи Данте в аду с Франческой да Римини присутствует и в малоизвестном произведении Брюсова синтетического жанра – литературной симфонии под названием «Воспоминанье», созданной им в период 1911–1915 гг. (опубликованной в 1918). Симфония открывается эпитафией, представляющей собой терцину 121-123 на итальянском языке из «Ада» «Божественной комедии», выражающей основную тему произведения и определяющей его общую настроенность: *«Nessun maggior dolore, // Che ricordarsi del tempo felice // Nello miseria. E cio sa il tuo dottore»*. Те же строки в переводе (*«Нет большей скорби, // Как вспоминать о днях блаженных // Во дни несчастий...»*).²⁸⁵ сначала прозвучат во «Вступлении» к

²⁸⁴ Там же, с.191

²⁸⁵ Цитаты из симфонии Брюсова «Воспоминанье» приводятся по экземпляру альманаха «Стремнины», хранящегося в Ереванском

симфонии, затем «пройдут» через все произведение, став кардинальным лейтмотивом, определяющим его «сквозную» мысль, и наконец, завершат его в заключительных «аккордах».

Вынесение дантовских строк в эпитаф своего произведения было для Брюсова уже не ново: тот же эпитаф был предпослан им за двадцать с лишним лет до Симфонии в своей юношеской поэме «Сказка безумия», оставшейся в рукописном варианте в тетради лирических стихотворений 1892-начала 1899 гг.²⁸⁶

Обращение к образам «Божественной комедии» в Симфонии Брюсова отнюдь не направлено лишь на иллюстрирование трагедии загубленных жизней – связь с этим произведением у него глубже и шире, так как он апеллирует к дантевской идее неизбежной расплаты за недолгое счастье. Можно предположить, что дальнейшее развитие сюжета романа «Семь земных соблазнов» предполагалось в том же русле.

Вообще, место, роль поэзии и личности Данте в творчестве, в поэтическом мире и в сознании Брюсова более чем значительна. С.Гиндин справедливо считает, что тема «Брюсов и Данте» по своему значению выходит далеко за рамки обычных «парных» тем. Отмечая значимость этой темы, он подчеркивает необходимость максимально полно собрать и учесть относящиеся к ней материалы и свидетельства, так как *«без ее решения фактически невозможен синтез всех наших знаний о Брюсове в единой содержательной концепции»*.²⁸⁷

Когда в конце 1904 года Брюсов получил от С.А.Венгерова предложение принять участие в предполагаемом издании русского перевода величайшего литературного памятника – «Божественной Комедии» Данте, Брюсов в ответ пишет:

«Брюсовском научном центре», с учетом внесенных И.М.Брюсовой изменений, как указано ею, – «по исправлениям В.Я.Брюсова».

²⁸⁶ Ильинский А. Литературное наследство Валерия Брюсова // Лит. наследство. Т.27-28. М., 1937, с.37

²⁸⁷ Гиндин С.И. Из неопубликованных дантовских материалов Валерия Брюсова // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. Тезисы докладов. М. 1990. С.85

«Многоуважаемый Семен Афанасьевич. Почти не сумею объяснить Вам, до какой степени меня увлекло и взволновало Ваше предложение. <...> Данте! Данте! Да ведь это один из самых моих любимых, если не самый любимый поэт – среди всех». Вдохновленный перспективой издания перевода «Божественной Комедии» в другом письме Венгерову (от 13 сентября 1905 года) он писал: «...попытаюсь передать свои наиболее любимые места из Ада. И если попытки удадутся, я с радостью и "с покорностью" сделаю перевод всего Данте главной работой своей жизни»²⁸⁸.

С Данте удивительным образом перекликается и, казалось бы, незначительная деталь в романе Брюсова «Семь земных соблазнов». Так, гостиница, в которой в день приезда из провинции в Столицу останавливается герой романа, названа им «Синяя Сирена»²⁸⁹. В названии гостиницы можно усмотреть носящую неявный характер реминисценцию на слова Данте в письме к итальянцам, возвещающем о приходе императора. В этом письме, обличавшем «тираническую» «обманщицужадность», говорится, что она обольщает «подобно *сиренам*» «ядовитой сладостью» и превращает всех в «рабов греха», мешая «подчиниться священным законам, подражающим образу естественной справедливости». ²⁹⁰В творчестве Данте тема «жадности» как неумеренного желания приобретения, владения

²⁸⁸ Соколов И. В.Я. Брюсов как переводчик (из писем поэта) – <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/kritika/sokolov-bryusov-perevodchik.htm>
Однако в конце 1905 г. С.А. Венгеров сообщил Брюсову, что издательство «Брокгауза и Ефрона» отказалось от своего проекта издать «Божественную Комедию»; издание даже только одного «Ада» в переводе Брюсова так и не состоялось. Сохранилась лишь часть переводов Брюсова всей «Комедии», а часть переводов безвозвратно утеряна.

²⁸⁹ Сирены в древнегреческой мифологии олицетворяли собой очаровательную, но обманчивую морскую поверхность, под которой скрываются острые утесы или мели.

²⁹⁰ Давтян С.С. Концепция «жадности» в статье А.К. Дживелегова о Данте // Дживелеговские чтения. Выпуск I. Ереван, «Лингва». 2009. С.35

или потребления любых материальных ценностей занимала большое место. На заре нового общества он с поразительной прозорливостью определил жадность как зло, идущее об руку с буржуазным прогрессом.

Преломление темы жадности в творчестве Данте как одного из величайших творцов итальянского Ренессанса было предметом изучения А.К.Дживелегова – историка и социолога культуры. В статье «Дантова "Жадность"»²⁹¹ он отмечает, что для Данте жадность стояла на первом месте среди всех пороков человечества, и что он «никогда не упускал случая ее заклеить». Жадность, – указывает он, – «присутствует в его канцонах, в "Пире", в письмах, в "Монархии" и больше всего – в "Комедии"».²⁹² Как исследователь творчества Данте, Дживелегов верно показал, что «рост удельного веса хозяйственной предприимчивости был для него признаком упадка и вырождения, ибо сопровождался снижением удельного веса *духовных ценностей*», но как историк он «в природе богатства видел закономерность развития общества и необходимые предпосылки зарождения новой исторической эпохи, поскольку именно рост новой экономики был признаком могучего прогресса, и именно капитал, по его мнению, был силою наперекор всему, что думал и говорил об этом Данте Алигиери».²⁹³

Мы далеки от утверждений, что Брюсов и Дживелегов либо были солидарны, либо кардинально расходились в своих концепциях жадности как греха. Безусловно, ни Брюсов, ни Дживелегов не принадлежали к тем, кто упрощал связь

²⁹¹ Впервые статья А.К.Дживелегова «Дантова "Жадность"» была опубликована в 1945 году в №5 Известий АН Арм. ССР, затем вошла в его монографию «Данте Алигиери. Жизнь и творчество» (М., 1946).

²⁹² Дживелегов А.К. Дантова «Жадность» // Дживелегов А.К. Избранные статьи по литературе и искусству. Сост. Э.С.Даниелян, вступ. статья Е.В.Карабеговой, примеч. М.Л.Галстян. Ер. 2008, с.81-82

²⁹³ Давтян С.С. Концепция «жадности» в статье А.К.Дживелегова о Данте // Дживелеговские чтения. Выпуск I. Ереван, «Лингва». 2009, с.33-38.

социальных факторов и культуры. Но, как показал анализ опубликованной первой части романа Брюсова («Богатство»), в период работы над ней ему было присуще именно «дантевское» отношение к богатству как порождению жадности, влекущей за собой и другие грехи. Выведение Брюсовым на первое место в своем романе именно части под названием «Богатство» свидетельствует о том, что в его концепции «семи смертных грехов» жадность (алчность) должна была породить другие, обозначенные им в плане, соблазны – *Сладострастие, Оьянение, Жестокость, Праздность, Слава, Месть*.

Брюсов придавал большое значение своему проекту создания романа «Семь земных соблазнов», о чем свидетельствует тот факт, что и спустя десятилетие после публикации в «Северных цветах», он включил «Богатство» в состав предполагавшегося в издательстве З.И.Гржебина собрания своих сочинений в десяти томах, издание которого не было осуществлено, о чем известно из документов, хранящихся в фонде Брюсова (РО ГБЛ, ф.386).²⁹⁴

В этом романе отражено не только желание автора раскрыть занимавшую его проблему смены одного культурно-исторического уклада другим, но и подняты нравственные проблемы, которые соотносимы с общечеловеческой моралью, независимой от социального положения индивида.

Незавершенный роман Брюсова «Семь земных соблазнов» – это лишь малая часть его прозаического наследия, но часть, позволяющая полнее представить все его творчество.

Мы попытались показать, что важнейшей чертой поэтики этого романа является его интертекстуальность. В нем «обыгрываются» как собственные, так и «чужие» тексты и образы. Легко узнаваемые и носящие неявный характер реминисценции, текстовые аллюзии здесь характеризуются тем, что элементы претекста в рассматриваемом тексте оказываются

²⁹⁴ Литвин Э.С. Незаконченный утопический роман В.Я.Брюсова «Семь земных соблазнов» // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с.119-120

часто рассредоточенными и не представляющими целостного высказывания, или же данными в неявном виде.

Нередко аллюзии, реминисценции и цитаты функционируют в романе как средство выражения авторской интенции, иллюстрирующей, в свою очередь, устойчивость художественных позиций Брюсова. Присутствующие в романе «дантевские» реминисценции проявляются как на образном, так и тематическом, сюжетном и мотивном уровнях и способствуют созданию диалога между художественными мирами. Все средства и способы реализации интертекстуальности выполняют в романе функции напоминания и расширения контекста.

Наличие в романе множества аллюзий, реминисценций, прямых и имплицитных цитаций определяет его метатекстовый характер, особенностью которого являются нарративные модели «текст в тексте» и «текст о тексте», формирующие авторскую интертекстуальную стратегию, направленную на углубление и расширение смысла изображаемого.

Մոնյա Դավթյան

**Վ.ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ «ԵՐԿՐԱՅԻՆ ՅՈԹ
ԳԱՅԹԱԿՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ» ԱՆԱՎԱՐՏ ՎԵՊԻ
ՄԻՋՏԵՔՍՍԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Հոդվածում քննվում է Վ.Բրյուսովի «Երկրային յոթ գայթակղությունները» անավարտ վեպն միջտեքստուալության տեսանկյունից: Վերոնշյալ տեքստի հրատարակված առաջին մասի ուսումնասիրությունը Վ.Բրյուսովի ստեղծագործության և ներգրավված կենսագրական փաստերի համատեքստում թույլ տվեց վերհանել դրանում բազմաթիվ այլուզիաներ, ռեմինիսցենցիաներ, ներակա և արտակա մեջբերումներ «օտար» և սեփական ստեղծագործություններից/ինչպես բնագրերից, այնպես էլ թարգմանություններից/: Վերլուծվող տեքստի դրան նախորդողների, ուղեկցողների և հաջորդողների հետ հարաբերակցությունը թույլ է տալիս վերաիմաստավորել այն նոր, ընդլայնված համատեքստում:

Sonya Davtyan

**INTERTEXTUALITY OF V.BRUSOV'S UNFINISHED NOVEL
"SEVEN EARTHLY TEMPTATIONS"**

The article discusses the unfinished novel by V. Brusov "Seven earthly temptations" in terms of its intertextuality. The analysis of the text has revealed a number of allusions, reminiscences, direct and implicit quotations from works by "others", as well as his own (both original and translated). Correlation of the analyzed text with the prior, the concurrent and the subsequent texts allows to reinterpret it in a new, expanded context.

СТИХОТВОРЕНИЕ А.РАДИЩЕВА «ОСЕМНАДЦАТОЕ СТОЛЕТИЕ»

Проза А.Радищева, особенно его «Путешествие из Петербурга в Москву», отодвинула на второй план поэтические произведения, которые при жизни автора не были напечатаны. Лишь после смерти Радищева сыновья издали сборник его лирических произведений.

А.С.Пушкин высоко ценил его поэзию, считая, что в отношении языка: «Радищев-поэт выше Радищева-прозаика».²⁹⁵ Возможно, именно это высказывание Пушкина способствовало появлению в 1973 году статьи Н.Д.Кочетковой «Осемнадцатое столетие», где дан языковой и стихотворный анализ этого стихотворения, однако, за исключением оды «Вольность», включенной в «Путешествие из Петербурга в Москву», поэзия Радищева не исследовалась с литературоведческой точки зрения. Мы попытаемся проанализировать стихотворение «Осемнадцатое столетие», представляющее, на наш взгляд, значительный научный интерес.

XVIII век в истории России – бурная, сложная, противоречивая эпоха, столетие «дворцовых» переворотов, период, нашедший отражение в литературе того времени. Одним из авторов, отразивших в своем творчестве основные вехи этого столетия, был А.Радищев. Еще в оде «Вольность» он поставил перед собой задачу – осмыслить уроки истории. Задача эта нашла наиболее полное отражение в «Путешествии из Петербурга в Москву».

Ода «Вольность», написанная в период подъема революционного движения в Америке и во Франции, проникнута твердой верой в торжество освободительных идей. Но Французская революция не оправдала просветительских надежд

²⁹⁵ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т.ХI. М.:Изд. АН СССР, 1949. С.262-263]

Радищева. Спустя шесть лет после окончания Французской революции Радищев написал стихотворение «Осемнадцатое столетие» (1801). Это был год, когда на престол вступил Александр I, позволивший Радищеву после ссылки вернуться в Петербург и пригласил принять участие в комиссии по составлению нового законодательства.

В этом стихотворении Радищев стремится дать оценку бурному столетию и выражает уверенность, что век этот не может быть предан забвению:

*Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро,
Будешь проклято вовек, ввек удивлением всех.*²⁹⁶

Автор отводит огромную роль завоеваниям человеческого разума. Для Радищева, как поэта-просветителя, все исторические явления являются следствием успеха или заблуждений человеческой мысли. Уверенный в том, что человечеству удалось развеять многие «призраки», ниспровергнуть «идолов», он указывает на достижения в области астрономии, физики, говорит о создании звездной карты, изобретении паровой машины, громоотвода, о полете на воздушном шаре:

*Ты исчисляешь светила, как пастырь играющих агнцев;
Нитью вождения вспяшь ты призываешь комет;
Луч рассечен тобой света; ты новые солнца воззвало;
Новы луны изо тьмы дальней воззвало пред нас;
Ты побудило упряму природу к рожденью чад новых;
Даже летучи пары ты заключило в ярем;
Молнию небесну сманило во узы железны на землю
И на воздушных крылах смертных на небо взнесло.*²⁹⁷

Но автор тут же отмечает, что эти успехи оказались весьма относительными, так как победить зло, царящее в мире,

²⁹⁶ Радищев А. Избранное. М.1959.С.260

²⁹⁷ Там же, с.261

не удалось «осемнадцатому столетию». Надежды на близкое торжество справедливости не оправдались:

*Счастье, и добродетель, и вольность пожрал омут ярый.*²⁹⁸

Но неудачи не приводят автора в отчаяние. Он не теряет надежды на новые успехи бессмертной человеческой мысли:

*Кто духу бурь повелел истязати бунтующи волны,
Времени держит еще цепь тот всесильной рукой;
Смертных дух бурь не развеет, зане суть лишь твари дневные,
Солнца на востоке цветут, блекнут с закатом они;
Вечна едина премудрость. Победа ее увенчает,
После тревог воззовет, смертных достойной...*²⁹⁹

В русской поэзии XVIII века была широко распространена тема скоротечности жизни и тленности всего сущего (Ф.Прокопович, А.Сумароков, К.Державин и др.). Эта, традиционная в какой-то степени тема, у Радищева наполнена глубоким содержанием, она подготавливает почву для развития новой темы – темы вечности мысли:

*О незабвенно столетие! Радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек;
Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль;
Царства ты зиждешь; они расцветут и низвергнутся паки...*³⁰⁰

Здесь Радищев обращается к теме «творения», отмечая, что процесс созидания не прекращается, а переходит к своему новому этапу:

Смело счастливой рукою завесу творенья возвеяв,

²⁹⁸ Там же, с.260

²⁹⁹ Там же, с.262

³⁰⁰ Там же, с.261

*Скрыту природу сглядев в дальном таилице дел,
Из океана возникли новы народы и земли...*³⁰¹

По Радищеву, Бог как активная сила созидания отступает на второй план, непосредственным же источником действия становится мысль, творцом же этой «мысли» – «осемнадцатое столетие». Просветителю Радищеву была свойственна вера в силу разума и науки, но, в отличие от своих единомышленников, он не считал, что просвещение – основной путь для достижения всеобщего благополучия. Он понимал, что научный прогресс не обеспечивает счастье человека, так как не устраняет жестокость и несправедливость. Высоко ценя человеческий разум, Радищев никаких иллюзий не питал:

*Мощно, велико ты было столетье! Дух веков прежних
Пал пред твоим алтарем ниц и безмолвен, дивясь,
Но твоих сил недостало к изгнанию всех духов ада,
Брызжущих пламенный яд чрез многотысячный век,
Их не достало на бешенство, ярость, железной ногою,
Что подавляют цветы счастья и мудрости в нас.*³⁰²

В стихотворении упоминаются имена Петра Великого, Екатерины II, Александра I. Еще в начале произведения, отмечая, что век этот «омочен в крови», Радищев называет Петра I и Екатерину II «вечности чадами». В конце же, как бы обращаясь к их памяти, пишет: «Дух ваш живет еще с нами. Зрите на новый век, зрите Россию свою». Упоминание Александра I, которого Радищев называет «гением хранителем», было связано, по-видимому, с тем, что этот царь внушал русскому обществу некоторые надежды после мрачного правления Павла I. Рядом с именами русских императоров XVIII века появляется образ русского народа – росс:

*Екатерина и Петр, вечности чада! и росс.
Мрачные тени создади, впереди их солнце;
Блеск лучезарный его твердой скалой отражен.*³⁰³

³⁰¹ Там же, с.261

³⁰² Там же, с.261

Появление образа «росса» свидетельствует о том, что Радищева прежде всего волновала судьба русского народа. Понимание исторической роли народа позволило Радищеву, провидя «сквозь целое столетие», предсказать реальную возможность возникновения на развалинах дворянской культуры новой, народной культуры, основанной «великими мужами» иного круга, социальных понятий и взглядов.

По мнению Д.Благого, автор стихотворения полон оптимизма: *«Радищев дает проникновенную характеристику века Просвещения и бурных лет революции, неудачный исход которой отнюдь не ведет его к разочарованию в могуществе разума, человеческой мысли. Наоборот, автор полон оптимистической уверенности, что начатое этим «незабвенным столетьем» великое дело освобождения человечества от “многотысячелетних льдов заблуждения,” завершится полным успехом, что “свет дня” окончательно прогонит “угрюмую тьму” ночи».*³⁰⁴

Стихотворение Радищева «Осемнадцатое столетие» – замечательный памятник бурному столетию – веку необратимых изменений в социальной, политической и умственной жизни европейского общества.

Իրինա Աթաջանյան

ՌԱԴԻՇԵՎԻ «ՏԱՆՈՒԹԵՂՈՂ ԴԱՐ» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ռադիշևի «Տասնութերորդ դար» («Осемнадцатое столетие», 1801) բանաստեղծության մեջ հեղինակը փորձում է գնահատական տալ փոթորկոտ, հակասական դարաշրջանին, երբ տեղի ունեցան անվերադարձ փոփոխություններ մարդկության հասարակական, քաղաքական և մտավոր կյանքում:

Irina Atajanyan

Radishev's Poem «The XVIIIth Century»

³⁰³ Там же, с.260

³⁰⁴ Благой Д. Первый русский писатель-революционер Александр Радищев //А.Радищев. Избранное. М.1959. С.285].

In the poem “The XVIIIth century” («Осемнадцатое столетие», 1801) Radishev tries to assess the stormy, controversial era when irreversible changes in social, political and intellectual life took place.

КОНЦЕПТ ВТОРОГО ЭТАЖА В РАССКАЗЕ И.А.БУНИНА «АРХИВНОЕ ДЕЛО»

Общие черты поэтики и осязаемое влияние А.П.Чехова на И.А.Бунину отмечали еще их современники. Однако сами писатели не были склонны с ними соглашаться: «Мы с Вами похожи как борзая на гончую»³⁰⁵ -- такова реакция Чехова на мнения критиков. Бунин же тщательно подчеркивал свою творческую независимость, отсутствие подражательности. «Преклонялся только перед Толстым»³⁰⁶, не раз повторял он. Советские критики – А.Бабореко, В.Гейдеко, В.Лакшин, Э.Полоцкая – исследовали творческие связи двух классиков, точки соприкосновения в поэтике, однако среди многочисленных переключек с Чеховым, отмеченных критикой в творчестве Бунина, остается незамеченным заочный диалог писателя с безвременно скончавшимся коллегой в рассказе «Архивное дело» (1914). Мы попытаемся выявить элементы заочной полемики Бунина с Чеховым на примере мотива «футлярной жизни».

Изображение Алексея Алексеевича Станкевича, уездного «Златоуста», в «Архивном деле» близко к традициям гоголевской сатиры. В его основе лежит архетип фарисей-лицемера, который *«и перстом не затрагивается до бремени»*, налагаемого им на людей. Высший авторитет уездной управы показан в двух эпизодах. Станкевич стальным голосом говорит о непреклонной борьбе за русскую гражданственность, и буйная грива седых волос при этом возвышается над высоким челом, ниспадая на плечи, облаченные в черный сюртук. Во второй главе он наливается кровью и с бешенством кричит на доживающего девятый десяток лет Фисуна за то, что тот посмел

³⁰⁵ Чехов в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат.1954 .С.490

³⁰⁶ Бунин И. Собр соч в 6 т, том 4. М., Худ.лит., 1988; с.41.(Здесь и далее тексты Бунина цитируются по данному изданию).

воспользоваться уборной, предназначенной для руководителей управы. Мнимая возвышенность первого эпизода призвана еще более обострить комичность второй сцены с участием Станкевича и Фисуна. Фигура Станкевича предстает в сатирических тонах с момента его появления и до его прихода в уборную. Здесь Бунин и оставляет своего героя: Станкевич более не интересен автору, который считает этот образ достаточно развенчанным. В архетипе фарисея Бунин актуализирует, прежде всего, стремление «восседать в первых рядах», он не жалеет красочных эпитетов и деталей для того, чтобы передать наслаждение Станкевича эффектом, произведенным его патетичной речью:

*Он и наружностью похож был на льва. Правда, уже согбен годами и думами, лицом очень красен, взором важно-печален и тускл; поднялся медленно, концами дрожащих красных пальцев оперся на стол, крытый зеленым сукном, заговорил сперва тихо, отдельно...Но какая уверенность звучала в этих тихих, отдельно произносимых словах, какая буйна грива седых кудрей возвышалась над высоким челом, ниспадая на плечи, облеченные в простой черный сюртук!*³⁰⁷

В рассказе Бунина «Архивное дело» мало динамики, и это обстоятельство может быть истолковано, как еще одно подтверждение того, что дореволюционная проза Бунина тяготеет к статике, не содержит динамики характеров. Как справедливо отметил В.Лакшин, «*Бунин любит задержать быстротечное впечатление, остановить миг и в него взглянуться, находя радость в самом этом пристальном всматривании*»³⁰⁸. Однако, на наш взгляд, в «Архивном деле» автор сознательно подчеркивает отсутствие какой бы то ни было динамики, непоколебимое прозябание своего героя – Фисуна. Подчеркнутая размеренность первой половины рассказа заостряет его кульминацию. Подобно тепличному растению

³⁰⁷ Бунин И. Собр соч в 6 т, том 4. М., Худ.лит., 1988; с.41.(Здесь и далее тексты Бунина цитируются по данному изданию).

³⁰⁸ Лакшин В. Чехов и Бунин – последняя встреча. – В кн: «Пять великих имен». М., «Современник», 1988; с.432

герой рассказа «Архивное дело» Фисун прожил более восьми десятилетий, не выходя за пределы своей лачуги и архива. Единственное посещение зала городской управы оказалось для него роковой бурей после затишья.

Изображение «закутанности» бунинского героя выполнено в чеховских традициях. Беликов – «человек в фуляре» -- *«был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате»*.³⁰⁹ Бунинский Фисун описан более подробно: он носит «облезлую смушковую шапку, которую натягивал на голову ниже ушей, боясь, что в них надует», «поспешает... в своем башлыке и болотных сапогах» (Т. IV, С 36).

Фамилия главного героя, родственная чеховскому Фирсу, свидетельствует о заочной полемике с автором «Вишневого сада». Как справедливо отметила Э.Полоцкая, *«вступив в литературную жизнь «на равных началах» с Чеховым, он (Бунин) не благоговение чувствовал к нему, а нечто вроде соперничества, в хорошем смысле этого слова»*³¹⁰. Бунин неоднократно высказывал неприятие драматургии Чехова, не уточняя, однако, творчество каких драматургов он рассматривает в качестве ориентиров, на которые следует равняться. *«По мнению Бунина, это был совершенно замечательный писатель, общение с которым очень много ему дало, а все-таки чеховский театр Бунин не переставал ругать и над ним ехидно иронизировать»*,³¹¹ -- вспоминает Александр Бахрах. Ср. также: *«И опять «На дне» и «Вишневый сад». И никому-то даже и в голову не придет, что этот «Сад» самое плохое произведение Чехова, олеография...»*³¹².

Сцену с забытым в запертом доме Фирсом (последний сюжетный ход последнего произведения Чехова) Бунин называл

³⁰⁹ Чехов А.П. Полн. Собр. соч. Том 10. М., Изд Наука, 1977; с 43. (Здесь и далее тексты Чехова цитируются по данному изданию)

³¹⁰ Полоцкая Э. «Чехов в художественном развитии Бунина» в кн. Литнаследство, т.84, кн. 2, с. 68

³¹¹ Бахрах А. Бунин в халате и другие портреты по памяти, по записям. М., Вагриус, 2005, с.173

³¹² Устами Буниных. Том2, М., Изд. Посев, 2005, с.78

надуманной, подведенной под модную, шаблонную идею. Утверждения типа «Фирс не просто наделян чертам индивидуальной неповторимости, за ним встает история нации, страны»³¹³ раздражали Бунина.

Фисун Бунина, как и Фирс Чехова, начал служить с детства. Как и у Фирса, все его радости связаны со службой. Восемидесятилетнего Фирса забыли, оставив его на втором этаже в запертом доме. Фирс сам накликал себе беду, когда во втором действии назвал волю несчастьем:

Фирс. Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

А между тем не секрет, что на вторых этажах располагались господские покои, слуги жили чаще всего в сенях, во флигеле или в самом доме – на первом этаже, но никак не на втором. Фисун у Бунина был счастлив, сидя взаперти на первом этаже, не смея подниматься на второй, твердо веря, что «низ и верх суть два совершенно разных мира, что во веки веков не расти двум колосьям в уровень, что до скончания времен пребудут большие и малые, власть и подчиненные...» (Т.IV,С.38). Кульминация и концовка рассказа призваны внушить читателю: Фисуну не следовало подниматься на второй этаж, покидать пределов архива. Призрак свободы обернулся для героя, плохо ориентировавшегося в пространстве, смертными узами, а глашатай свободы – мелочным деспотом. Он не только поднялся на второй этаж (впервые за всю свою без малого семидесятилетнюю службу), но и неслыханное дело: повязал голову красным платком. И именно этот красный платок сыграл роковую роль в его столкновении со Станкевичем: из-за платка Фисун (и без того тугой на ухо) не слышал, как отчаянно стучался в уборную «уездный лев» либерализма.

³¹³ Собенников А.С.. Художественный символ в драматургии Чехова. Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Изд-во Иркутского университета, 1988, с.58

Здесь напрашивается в духе постструктурализма вывод о символичности данной сцены. Время внесло свои поправки, и текст говорит больше того, что хотел сказать автор. Через три-четыре года после публикации бунинского рассказа крестьянские массы, ослепленные и оглушенные большевистскими лозунгами («Миру мир», «Вся земля - крестьянам» и пр.), в большинстве своем поддержат ту власть, которая в дальнейшем запретит частное владение землей и в целом положит конец крестьянству как классу. Впрочем, не все согласятся с подобным заключением, и я не настаиваю на нем, поскольку статья писалась не ради политических дивидендов.

Не менее велик соблазн в традициях советской критики свести различия в чеховском и бунинском видении общественной иерархии к разнице в социальном происхождении двух писателей. Ведь Чехов – сын мещанина, часто повторявший: «Моего деда на конюшне секли». Бунин происходит из старинной дворянской фамилии и всегда с трепетом относился к своей родословной. Однако подобное заключение было бы весьма поверхностным: не следует забывать о том, что Бунину еще в молодости пришлось бороться с нищетой, его брат Евгений женился на крестьянке и своими руками обрабатывал землю. Не различия в социальном происхождении, а мировоззренческие ориентиры писателей предопределили разницу в концепте второго этажа. В выявлении разницы мировоззренческих ориентиров Чехова и Бунина особая роль принадлежит литературоведению последних двух десятилетий.

В советском литературоведении получил распространение взгляд на Чехова как на писателя, продолжившего тему маленького человека в русской литературе, как на драматурга, предвозвестившего в своей последней пьесе конец старому миру. Достигалось это отсечением тех высказываний и самого писателя (надо признать, порой противоречивых), и его героев, которые могли бы дать повод для иного истолкования. Сегодня, когда прежний социальный заказ отменен жизнью, ситуация начинает меняться. Однако в процессе формирования новой концепции мировоззрения Чехова, включающей новое

освещение его религиозно-философских взглядов, появилась и противоположная тенденция – стремление на волне мистического бума не просто «освободить» Чехова от «напускного атеизма» и наделить «устойчивым христианским мировоззрением», что, на наш взгляд, является упрощением и спрямлением пройденного им пути, но даже представить его мистиком, оккультистом, приверженцем теософии Блаватской, в частности, теории реинкарнации. Подобная попытка отражена в книге Анны Яковлевой. «Кто вы, доктор Чехов?» Уже на первых страницах работы критик стремится, вопреки всем предыдущим традициям чеховедения, представить подражательную пьесу Треплева в «Чайке» как гениальное откровение, причем отдельные мысли Треплева отождествляются с авторскими. Между тем широко известна резкая оценка Чеховым модного современного направления декадентов (старших символистов): *«Жулики они, а не декаденты! Гнилым товаром торгуют...Религия, мистика и всякая чертовщина! Это все они нарочно придумали, чтобы публику морочить. Вы им не верьте. И ноги у них вовсе не «бледные», а такие же, как у всех -- волосатые»*³¹⁴.

Обращает внимание, прежде всего, весьма произвольное использование цитат, которые выдергиваются Яковлевой из общего контекста. Такова одна из первых цитат в книге:

Во всей вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух. Как пленник, брошенный в пустой и глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить... (Т.13, С.14)

Эту фразу Нины Заречной Анна Яковлева представляет как некое философское откровение с элементом посвящения в древних мистериях – *«настолько точно передал Чехов сакральное содержание оккультных формул»*³¹⁵. На самом деле

³¹⁴ Серебров (Тихонов). О Чехове. CD «А.П.Чехов». М., 2003.

³¹⁵ Яковлева А. Кто вы, доктор Чехов? Коломна, 2006, с.12-13.

здесь содержится весьма прозрачная реминисценция из учения Гегеля о мировом духе. Весь монолог Нины Заречной в пьесе Тrepлева свидетельствует о подражательных затеях в его произведении. Во всяком случае, и речи не может быть «о гениальном прозрении». Вся переписка Чехова свидетельствует об уважительном отношении к «материальным силам» и материальным наукам. Ни о каком «дьяволе, начале материальных сил» ничего и в помине нет в его письмах. Не случайно в приведенной выше цитате Яковлева представила последнее предложение в усеченном виде: *«От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли»*. (Т.12, С.14) Слова о том, что «материя и дух сольются» никак не вписывается в оккультные доктрины и, в частности, в теософское учение Блаватской и Рерихов (которое проповедуется в книге Яковлевой) и потому они опущены. Пьеса Тrepлева в «Чайке» -- произведение в произведении. У Яковлевой фраза Нины Заречной вырвана из общего контекста как отдельно взятой пьесы, так и творчества Чехова в целом. Тrepлев, по сути, выразил идею всеобщего единения через создание образа мировой души, в которой слились все земные жизни и которая готовится к решающей борьбе с главным своим врагом, дьяволом. Но в таком обезличивании может таиться причина страданий обреченной на уничтожение индивидуальности. А сама эта душа – не близка ли той студенистой безликости, которую Чехов так резко не принял в суждениях Толстого о бессмертии? А. Яковлева приводит в своей книге выдержку из соответствующего письма Чехова Л.Н.Толстому: *«Мое я, моя индивидуальность, мое сознание сольется с этой массой, такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его»*³¹⁶. Однако при этом мысль Чехова трактуется ею весьма своеобразно: *«Замечу, что Чехов интуитивно ощущал бессмертие лишь некой части души, ее «индивидуальности»,*

³¹⁶ Яковлева А. Кто вы, доктор Чехов? Коломна, 2006, с.78.

что вполне соответствует представлениям теософии»³¹⁷. На самом деле, ни одно религиозное течение не стирает так индивидуальность, как теософское учение о карме (предопределенности).

Современник Чехова и его знакомый, ялтинский учитель, впоследствии ставший священником, М.Степанов (Щукин) свидетельствует о том, что обряды церковные были знакомы Чехову до малейших деталей, и они не казались ему ненужными и уродливыми. По его словам, Чехов понимал и допускал возможность живого опыта веры. *«И эти ощущения церковной красоты и умиления сердца не вызывали в нем никакой иронии, а описывались самым спокойным и серьезным тоном, по местам даже с оттенком чего-то теплого и сердечного»*³¹⁸. В качестве иллюстрации Степанов приводит пример коллективного плача верующих в «Архиерее», которое он считает точным изображением соборности.

В религиозно-философских исканиях Бунина нет той доли упорядоченности, системности, которую можно обнаружить у Чехова. В жизни Чехова определенную роль сыграли епископ Сергей Сухумский и епископ Михаил Таврический, протоиерей В.А.Бандаков, на смерть которого он написал восторженный некролог. В отличие от Чехова, религиозные искания Бунина никогда не курировались духовным наставником, и потому с первых лет творчества читателя поражает причудливая смесь религиозных доктрин, эклектизм. Одни критики подчеркивают близость Бунина к православию³¹⁹, другие называют его ветхозаветным³²⁰, третьи – додуховным³²¹, языческим, некоторые

³¹⁷ Там же.

³¹⁸ Степанов М.М. Религия Чехова. Саратов, 1913 Цит. По: Абрашова Е.А. Христианские мотивы в творчестве Чехова. Дис.к.ф.н. М., 2004, с.6.

³¹⁹ Дмитриева Т.Г. Проблема ниционального характера в прозе И.А.Бунина // «И.А.Бунин и русская литература XX века. По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А.Бунина». М., Наследие, 1995; с.67.

³²⁰ Котельников В.А. Ветхозаветность у Бунина //Христианство и русская литература XX в. – сб II – ИРЛИ РАН. Спб, 1996

декларируют связь с буддизмом³²² и конфуцианством³²³, одни пишут о целомудрии³²⁴ как отличительной черте Бунина среди современников, другие – об эротизме и «темных аллеях греха»³²⁵.

Наиболее контрастно освещается в критической литературе отношение Бунина к христианству. Г.П.Климова и В.Плешков видят *«попытку особого богоприсутственного настроения ряда его произведений»*³²⁶, уверяют в *«христианской сути характера И.А.Бунина, не понятого ни современниками, ни нами»*³²⁷. Однако далеко не все цитаты из бунинских дневников, приведенные в подтверждение этой мысли могут быть приемлемы. Абсолютно не вписываются в социокультурную среду православия записи *«о неотмщенности за эти оскорбления, о том, что слишком многое прощал, не был злопамятен, да и до сих пор таков»*; *«Жизнь нам Господь Бог дает, а отнимает всякая гадина»*³²⁸.

В своих дневниках Бунин не раз с горечью замечает, что мир населен большей частью двуногими гориллами, что непросвещенные массы понимают только язык безжалостной силы. Эти высказывания родственны воззрениям теософов, утверждавших: избранникам, сверхчеловекам тяжело жить в

³²¹ Ильин И.А. О тьме и просветлении. М., 1991, с.78

³²² Марулло Т.Г. Рассказ Бунина «Братья»: апология буддизма // «И.А.Бунин и русская литература XX века. По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А.Бунина». М., Наследие, 1995

³²³ Мэн Сю-юнь Символика природы в поэзии Бунина. «И.А.Бунин и русская литература XX века. По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А.Бунина». М., Наследие, 1995

³²⁴ Кустов О. Паладины..

http://zhurnal.lib.ru/k/kustow_o/glava_3_bunin.shtml 17.08.2007

³²⁵ Ильин И.А. О тьме и просветлении. М., 1991, с.78

³²⁶ Плешков В.В. Концепция человека в творчестве И.А.Бунина. Дис. к.ф.н. Елец, 1997; с.195

³²⁷ Климова Г.П. Творчество И.А.Бунина и М.М.Прищвина в контексте христианской культуры. Дис. д.ф.н. М., 1993; с.364.

³²⁸ Там же, с.363.

окружении, которое их недостойно. *«Среди человечества ангелов искать не приходится, истинно, мы живем в царстве, населенном в большинстве двуногими хвостатыми»*, - писала Е.Рерих.³²⁹ Как это ни парадоксально, свою близость к И.А.Бунину теософы не заметили, взамен постарались приобщить в свои ряды А.П.Чехова, неизменно отвергавшего деление на избранных и толпу. *«...Все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем – есть дело народное»*, – отметил писатель в «Записной книжке» за 1891 год.

В авторском осмыслении образа Фисуна отчетливо проявляется влияние на Бунина буддистского учения о нирване, с которым он ознакомился под влиянием Толстого. Фисун был счастлив до посещения зала городской управы благодаря своей замкнутости, благодаря отсутствию земных желаний. Для Чехова же в концепции человека важнейшим критерием является стремление к полноте личности, к преодолению замкнутости и обособленности. *«Высшее благо в мире чеховского творчества – единство человека с людьми, разумная, осмысленная жизнь. Высшее зло – отчуждение, обособленность и “жизнь беспросветная, как у собаки”, которая “состоит из сплошного ужаса”. Это чеховское “pro” et “contra”, свет и тьма, страх и радость»*, -- справедливо отмечает В.Линков³³⁰. В истоке этой тоски по единению, возможно, лежит православное учение о соборности, с которым Чехов был, несомненно, знаком. Духовность Чехова принципиально различается от духовности Бунина, она питается иными источниками и потому чеховская концепция творческой личности и толпы, рядового человека в корне отличается от бунинской.

Կոնստանտին Մարտիրոսյան

ԵՐԿՐՈՐԴ ՀԱՐԿԻ ԿՈՆՏԵՊՏԸ Ի.ԲՈՒՆԻՆԻ «ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ԳՈՐԾ» ՊԱՏՄՎԱԾՔՈՒՄ

³²⁹ Цит. По Кураев А. Сатанизм для интеллигенции. http://www.fictionbook.ru/author/kuraev_andreyi/satanizm_dlya_intelligenci i 15.03.2007

³³⁰ Линков В.Я. «Художественный мир прозы А.П.Чехова». Изд. МГУ, 1982; с. 56

Հողվածում դիտարկվում է երկրորդ հարկի կոնցեպտը Բ.Բունինի՝ Ա.Չեխովի հետ ցայսօր չուսումնասիրված հեռակա բանավեճի համատեքստում: Բունինի «Արխիվային գործ» պատմվածքում հերոսի ազգանունը (Ֆիսուն), նրա արտաքինն ու կենսագրությունը պարզորոշ ցույց են տալիս կերպարի նմանությունը չեխովյան հերոսներին (Ֆիրս՝ «Բալենու այգի», Բելիկով՝ «Պատյանով մարդը»): Ֆիսունի կերպարի հեղինակային իմաստավորումը հստակորեն կրում է նիրվանայի բուդդայական ուսմունքի ազդեցությունը, մինչդեռ Չեխովի անձի հայեցակարգում առաջնայինը ամբողջականության ձգտումն է և ինքնապարփակման ու մեկուսացման հաղթահարումը:

Konstantin Martirosyan

THE CONCEPT OF THE «SECOND FLOOR» IN «THE ARCHIVE CASE» BY BUNIN

The article discusses the concept of the “second floor” in the context of I. Bunin’s and A.Chekhov’s polemics not studied till nowadays. In the story “The Archive Case” the family name of Bunin’s hero (Phissun), his appearance and biography definitely indicate his resemblance with Chekhov’s heroes (Phirs from "The Cherry Orchard", Belikov from “The Man in a Case”). The author's vision of Phissun’s character bears the influence of the Buddhist doctrine of “nirvana” whereas in Chekhov’s interpretation of a person’s conception the most important criterion is the aspiration to completeness and to overcoming his isolation and insularity.

О ЛЮБВИ НЕУСТАННОЙ...

К мотивам самоубийства в творчестве Ф.М. Достоевского особое отношение. Как и сама жизнь, мотивы эти весьма и весьма разнообразны и менее всего обусловлены жизненными невзгодами, как-то: бедностью, неустроенностью жизни, безответной любовью, ни на чем не основанном презрении окружающих и т.д.

Испытывают опустошенность своей же бессмысленной жизни Свидригайлов и Ставрогин, хоть и говорит Кириллов, что «Ставрогина тоже съела идея... Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует»³³¹.

Кириллов со своим стремлением убить страх и стать человекобогом: «Я три года искал атрибут божества моего и нашел: атрибут божества моего – Своеволие!.. Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою» (X, 472).

Пытается застрелиться Ипполит, ибо не дает ему покоя обида на несправедливость мироздания.

Царство бездуховности убило Кроткую, и смерть ее необычна: она ушла из жизни с образом Богородицы, прижатой к груди.

Безверие бросило молодое поколение на произвол судьбы. Потеряв связь с жизнью, они оказались вне времени, перестали чувствовать себя частью мироздания.

А пока что газеты сообщают о новых самоубийствах. И Достоевский снова и снова обращается к этой теме... теперь уже в «Записных тетрадах» и «Дневниках писателя». В самом начале «Записной тетради 1875-76 гг.» писатель отмечает: «Если не

³³¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 10. Л., «Наука», 1972 – 1990, с.469. В дальнейшем ссылки на это издание будут приводиться в тексте статьи с обозначением тома римской цифрой, а страницы – арабской.

религия, но хоть то, что заменяет ее на миг в человеке. Вспомните Дидро, Вольтера, их век и их веру... О, какая это была страстная вера. У нас ничего не верят, у нас *tabula rasa*. Ну хоть в Большую Медведицу, вы смеетесь, – я хотел сказать, хоть в какую-нибудь великую мысль» (XXIV, 67).

В России «все проедены самолюбием» (XXII, 5). Эта мысль была выражена в «Дневнике писателя. 1876» в главе «Вместо предисловия о Большой и Малой Медведицах, о молитве великого Гете и вообще о дурных привычках» и продолжена в рассказе «Кроткая».

Склонный к рефлексии герой рассказа Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» жалуется (как и все русские Гамлеты и «гамлетики»), что его никто не способен понять, прибегая при этом к возвышенному слогу: «Моей судьбою очень никто не озабочен». (У Лермонтова в «Завещании»:... *Да что? моей судьбой,/Сказать по правде, очень/Никто не озабочен.*)

Оторванность тургеневского Гамлета от жизни привела его к бездействию и безразличию даже к собственной судьбе. Его называют оригиналом, однако, как он сам признается, в нем «нет ничего оригинального»: *«Я, должно быть, и родился-то в подражание другому... Живу я тоже словно в подражание разным мною изученным сочинителям, в поте лица живу; и учился-то я, и влюбился, и женился, наконец, словно не по собственной охоте, словно исполняя какой-то не то долг, не то урок, – кто его разберет!»*³³²

Герой учился в университете, слушал лекции за границей, изучал Гегеля, вместе с тем он и сокрушается, что нет ничего общего между гегелевской философией и *русской жизнью*. Посещал кружки (это было весьма модно в университетской среде в сороковые годы), но герой опять-таки с сожалением констатирует, что кружки – это имитация творческой деятельности, это пошлые и скучные рассуждения вместо разговора по существу...

³³² Тургенев И.С. Собр. соч. в 12-ти томах. Т. 1. М., «Художественная литература», 1975-1979, с. 256.

Однако герой не потерял способности реально оценивать свои жизненные силы: *«Я тоже заеден рефлексией, и непосредственного нет во мне ничего»*.³³³

Отметим, что рассказ написан в 1848 году, однако затронутые в ней проблемы оставались актуальными и для поколения семидесятых годов. Тургеневский герой признается, что «заеден рефлексией», а через три десятилетия Достоевский в «Дневнике писателя» приходит к выводу: *«Нынче, как и прежде, все проедены самолюбием...»* (XXII, 5). Удивительно меткие характеристики, созвучные эпохе.

Воистину, излечение от болезни ума – процесс долгий и мучительный. Так, Иванов из одноименной драмы А.П. Чехова (1889 г.) пытается получить ответ на свой вопрос: *«...В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся. Чем, чем ты объяснишь такую утомляемость?»*. Лебедев, председатель земской управы, не задумываясь, отвечает живо: *«Знаешь что? Тебя, брат, среда заела!»*.³³⁴ Астров, персонаж пьесы «Дядя Ваня» (1897) сомневается в жизнеспособности интеллигенции: *«Она утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа – просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее, истеричны, заедены анализом, рефлексом... Эти ноют, ненавидничают, болезненно клеветуют, подходят к человеку боком, смотрят на него искоса и решают: “О, это психопат!” Или: “Это фразер!..”*»³³⁵ Напомним: застрелился Иванов; застрелился Треплев («Чайка»); пытается покончить с собою дядя Ваня – без спросу взял из дорожной аптеки Астрова баночку с морфием, свою тоску по жизни он пытается заглушить работой, пусть даже – рутинной, превратившейся в привычку.

В декабрьском номере «Дневника писателя. 1876» в главе «О самоубийстве и о высокомерии» Достоевский призывает

³³³ Там же, с. 254.

³³⁴ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. Т. 12-13; Т. 12. М., «Наука», 1986, с.52

³³⁵ Там же, Т. 12. С.84

относиться «человеколюбивее» к несчастным созданиям, которые уже с ранней юности страдают «от духовной тоски». Самоубийства в России Достоевский сравнивает с эпидемией и напоминает о христианском изречении: «Никто же плоть свою возненавиде» (XXIV, 54).

В «Дневнике писателя. 1876» Достоевский восклицает: *«Неужели это безмыслие в русской природе»*. Писатель приводит предсмертную записку семнадцатилетней Лизы, дочери Герцена, в которой свою смерть она называет «длинным путешествием». Достоевский о письме и о смерти несчастной пишет: *«В этом гадком, грубом шике, по-моему, слышится вызов, может быть негодование, злоба, – но на что же? Просто грубые натуры истребляют себя самоубийством лишь от материальной, видимой, внешней причины, а по тону записки видно, что у нее не могло быть такой причины. На что же могло быть негодование?.. на простоту представляющегося, на бессодержательность жизни?.. Тут слышится душа именно возмущившаяся против “прямолинейности” явлений, не вынесшая этой прямолинейности, сообщившейся ей в доме отца еще с детства»* (XXIII, 145). По мнению Достоевского, бездуховность материалистического учения рано или поздно должна обернуться против человечества. Основой бунта, как правило, является безверие, ненависть; в данном случае ненависть к своей плоти.

И уже русскому Вертеру не до звезд: в нем не развито чувство природы. Он не станет перед смертью прощаться со звездами, когда в душе – пустота и неверие. В статье «Приговор», помещенной в октябрьском номере «Дневника писателя. 1876», писатель приводит как бы «рассуждение одного самоубийцы *от скуки*, разумеется матерьялиста» (XXIII, 146). На этот раз причиной самоубийства стало сознание бренности жизни.

Следует отметить и «Сон смешного человека» (произведение с жанровым подзаголовком «Фантастический рассказ»), хотя в нем описана не столько сама смерть, сколько переживание смерти – идея, получившая дальнейшее развитие в творчестве экзистенциалистов.

У героя рассказа «Сон смешного человека» подорвана вера в жизнь. Нам неизвестны глубинные причины неверия, приведшие его к мысли о самоубийстве: о них писатель почти не говорит. Герою «Сна смешного человека» также присущи индифферентность, вялость мысли и потеря жизнеспособности.

За пять месяцев до публикации «Сна смешного человека», в ноябре 1876 года, вышел в свет рассказ «Кроткая». Кстати, оба рассказа были включены в «Дневники писателя», ибо темы, затронутые в этих рассказах (в частности, тема самоубийства), были настолько актуальны, что Достоевский опубликовал их наряду с публицистическими статьями, в которых писатель с болью говорит о безразличии молодежи к высшим идеалам. О религии, о бессмертии души и вовсе стали говорить с иронией, «и это при детях, с самого их детства, да еще, пожалуй, с нарочным назиданием» (XXIV, 51). Подрастающее поколение не может получить ответа на животрепещущие вопросы: «во что верить, что уважать, обожать, к чему стремиться, – а все это так нужно, так необходимо молодежи, всего этого она жаждет и жаждала всегда, во все века и везде!» (XXIV, 51).

В критической литературе «Сон смешного человека» обычно рассматривается как рассказ о гармоничном человеческом общежитии и о неотвратимости (под влиянием *гносного петербуржца*) нравственного падения детски наивных жителей райской планеты. А решение «прогрессиста» об уходе из жизни, его бездумное толкование смерти («... застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня»; XXV, 108), попытка «заменить жизнь теориями о ней, основанными на знании, прямо вытекшими из знания» (XX, 196), что было модно среди молодежи, исследуются как явления второстепенные.

И сколько бы ни говорилось о влиянии французских утопистов на творчество Достоевского, о *концепционном значении*³³⁶ образа «золотого века» в произведениях писателя, о взаимосвязанности снов о «золотом веке», приснившихся Ставрогину, Версикову и прогрессисту-петербуржцу, читателя в

³³⁶ Пруцков Н.И. Утопия или антиутопия? // «Достоевский и его время». Л., «Наука», 1971, с. 95.

не меньшей мере будет интересовать и вопрос о том, чем все-таки обусловлены эти чудные сны и мечты о земном рае. Ответом могут служить слова Бердяева: «Человек, раненный злом окружающего мира, имеет потребность вообразить, вызвать образ совершенного, гармонического строя общественной жизни»³³⁷.

Вместе с тем ни Ставрогин, ни фразер Версиров не пробуждают в нас надежды, что когда-нибудь своими действиями сделают мир чуть-чуть справедливее и лучше.

В начале романа «Братья Карамазовы» автор опишет воспитанницу *старухи самодурки генеральши*, «кроткую, незлобивую и безответную», которую «раз сняли с петли» (XIV, 13). Выйдя замуж за Федора Павловича, она осталась все такой же *запуганной*... И сыну Алеше она запомнилась «перед образом на коленях», протягивающая «его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице...» (XIV, 18). Кроткая тоже как бы уходит под покров Богородицы с образом в руках. Кроткая приходит с иконой в начале повествования и уходит из жизни, прижимая икону к груди. Достоевского поразила «неслыханная черта» – самоубийство с иконой в руках: «*Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто – стало нельзя жить, “бог не захотел” и – умерла, помолившись*» (XXIII, 146).

В статье «Икона в творчестве Достоевского» В. Лепяхин выражает интересную мысль, почему в руках Кроткой не икона Спасителя, а образ Богородицы: «*Достоевскому был хорошо известен апокриф «Хождение Богородицы по мукам», в котором особенно подчеркнута роль Пресвятой Богородицы в Ее предстательстве перед Сыном. Она милостиво пришла (и всегда приходит) на помощь осужденным грешникам, когда для тех, казалось, не оставалось никакой надежды на облегчение загробной участи. Икона Богородицы в руках Кроткой – это безмолвное воззвание к Богородице: “Пресвятая Богородица,*

³³⁷ Бердяев Н.А. Судьба России. М., «Советский писатель», 1990, с. 329.

*святыми твоими и всеильными молитвами спаси мя, грешную!»*³³⁸

Сюжет «Сна смешного человека» преломляется через воспоминания петербуржца-прогрессиста. Никакого вмешательства со стороны автора в пронизанное отчаянием повествование, в котором выразились и моральная опустошенность, и *духовная тоска*, и полнейшее безверие в бессмертие души.

В «Записях литературно-критического и публицистического характера из записных тетрадей 1872-1875 гг.» Достоевский с особой тревогой и беспокойством пишет о пустоте интересов и устремлений молодого поколения.

«NB. Вы довели до того, что и идеи своей они больше не любят. Мы стояли на эшафоте с верою... уезжали с надеждою. А ваши питомцы стреляются не только безо всякой надежды, но и идеи никакой не имея, мало того, считая за глупость ее иметь. Ему жизнь скучна!

О злодеи, отравившие поколение.

Не вы, Н. М.<ихайловский>. Корни глубже!

Чего ему желать? Зачем ему жить?..

“Какая пустая и глупая шутка”.

Самоубийца хочет убить себя, ищет места» (XXI. 257).

Достоевский приводит неточную цитату из стихотворения М.Ю. Лермонтова «И скучно и грустно», заменив стилистически нейтральное определительное местоимение «такая» местоимением «какая». Так, в лермонтовской строке преобладают более трагические ноты:

*И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, –
Такая пустая и глупая шутка...*³³⁹

А в приводимой Достоевским цитате «Какая пустая и глупая шутка» звучат негодование и возмущение, в нем *много желчи*. Подобное вольное обращение с текстом великого поэта,

³³⁸ Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., «Наука», 2000, с. 244.

³³⁹ Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 1. М., «Художественная литература», 1983-1984, с. 49.

конечно, не умышленное, но вместе с тем оно наиболее полно передает боль Достоевского за судьбу поколения, живущего *без связующей идеи*. Как часто писатель в своем творчестве приводит строки из бессмертных творений Лермонтова, вспоминает самого поэта и его персонажей!..

«Мы не соглашались с ним иногда, нам становилось и тяжело, и досадно, и грустно, и жаль кого-то, и злоба брала нас. Наконец ему наскучило с нами; он нигде и ни с кем не мог ужиться; он проклял нас, и осмел «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом», и улетел от нас, И над вершинами Кавказа Изгнанник рая пролетал.

Мы долго следили за ним, но наконец он где-то погиб – бесцельно, капризно и даже смешно. Но мы не смеялись. Нам тогда вообще было не до смеху» (XVIII, 59-60)³⁴⁰.

«И все та же жажда истины и деятельности, и все то же вечно роковое “нечего делать”! От злобы и как будто на смех Печорин бросается в дикую, странную деятельность, которая приводит его к глупой, смешной, ненужной смерти» (XIX, 12).

³⁴⁰ В 1939 году в Париже в эмигрантской газете «Возрождение» была опубликована выдержка из неопубликованных воспоминаний князя Б.А. Васильчикова – сына секунданта Лермонтова. Приведем отрывок из этой выдержки: «Отец всегда был уверен, что все бы кончилось обменом выстрелов в воздух, если бы не следующее обстоятельство: подойдя к барьеру, Лермонтов поднял дуло пистолета вверх, обращаясь к моему отцу, громко, так что Мартынов не мог не слышать, сказал: “Я в этого дурака стрелять не буду”. Это, думал мой отец, переполнило чашу терпения противника, он прицелился, и последовал выстрел» (Из книги Келли Л. «Лермонтов: Трагедия на Кавказе». М., «Русская панорама», 2006, с. 301). Разумеется, Достоевский не мог знать последних слов величайшего сына России, которые стали роковыми... Видимо, писатель рассматривал дуэль с Мартыновым как самоубийство, ибо был уверен, что Лермонтов слишком легкомысленно относился к своей жизни. Воистину, «погиб – бесцельно, капризно».

«Этот тип вошел, наконец, в сознание всего нашего общества и пошел перерождаться и развиваться с каждым новым поколением» (XIX, 12).

Подобных высказываний множество.

Вот почему Федор Михайлович в сердцах восклицает: «О злодеи, отравившие поколение.

Не вы, Н. М<ихайловский>. Корни глубже!»

(Конечно, Н.К. Михайловский – литературный критик и журналист со своими мелкобуржуазными иллюзиями и демократическими идеями не мог иметь того влияния, которое имели на молодое поколение Онегины, Сильвио и Печорины. Кстати, В.П. Буренин называл Михайловского *неопытным любомудром*).

Однако вернемся к прогрессисту из «Сна смешного человека»... Кажется, ничто не может вернуть его к жизни, ибо у него наблюдается полная атрофия жизнеощущения.

В.В. Розанов в статье «О Достоевском» пишет: *«В течение всей жизни, с ранних лет, Достоевский хранил в себе какой-то особенный культ Пушкина; нет сомнения, что в натуре своей, тревожной, мятущейся, тоскливой, он не только не имел ничего родственного с спокойным и ясным Пушкиным, но и был как бы противоположением ему, сближаясь с Гоголем, и еще далее, быть может, с Лермонтовым; – с тем различием, однако, что он вечно жаждал успокоения, как те, тревожась, искали новых тревог»³⁴¹.*

Годы безвременья, затянувшиеся в России на долгие десятилетия, отразились в полной мере на творчестве чуть ли не всех русских писателей XIX века. Кто из персонажей русской литературы не пребывал в угнетенном, упадочном состоянии? Каждый из них в той или иной мере переживал душевный надлом. И «человек из подполья», и «смешной человек» – представители «еще доживающего поколения» («Записки из подполья»; V, 99).

Как точно сказано о муках тревожного времени в стихотворении Ф.И. Тютчева «Наш век», написанном в 1851

³⁴¹ Розанов В.В. Сочинения. М., «Советская Россия», 1990, с. 180.

году. Весьма примечательны последние строки стихотворения, которые являются перефразировкой евангельского изречения (Марк, 9, 24)

*Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.*

*Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры... но о ней не просит.*

*Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! – Я верю, боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»³⁴²*

Подпольный парадоксалист («Записки из подполья»; 1864) в самом отчаянии находит жгучее наслаждение, но особое наслаждение доставляет ему сознание безысходности своего положения. Чувство отчужденности парадоксалист возводит в принцип: «Но именно вот в этом холодном, омерзительном полуотчаянии, полувере, в этом сознательном погребении самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет, в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения, во всем этом яде неудовлетворенных желаний, вошедших внутрь, во всей этой лихорадке колебаний, принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскаяний – и заключается сок того странного наслаждения, о котором я говорил» (V, 105).

Рефлексирующий герой из подполья утверждает: «... не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь» (V, 102), для него человек усиленно сознающий вышел

³⁴² Тютчев Ф.И. Соч. в 2-х томах. Т. 2. М., «Правда», 1980, с. 129.

«не из лона природы, а из реторты» (V, 104). И конечно, риторичный человек не способен принять удары судьбы, он в полной растерянности. Достоевский прибегает к весьма интересному методу: повествователь, «человек из подполья», рассказывает о себе и о представителях «подполья» без каких-либо прикрас, ничуть не оправдывая свою бесхарактерность, обидчивость, мнительность. Чего стоит, например, его риторический вопрос: *«Ну разве можно, разве можно хоть сколько-нибудь уважать себя человеку, который даже в самом чувстве собственного унижения посягнул отыскать наслаждение?»* (V, 107). Или же: *«Мне теперь хочется рассказать вам, господа... почему я даже и насекомым не сумел сделаться. Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым»* (V, 101). В конце концов риторичный человек до того пасует перед жизнью, *«что сам себя, со всем своим усиленным сознанием, добросовестно считает за мышь, а не за человека»* (V, 104). Он живет призрачной жизнью, создав свой ограниченный мир, лишенный многообразия красок.

В чем же кроются причины примирения героя со своей участью и нежелания обрести душевный покой? Может ли его душа переболеть? Самому «человеку из подполья» кажется, что *настоящие, непосредственные люди по своей тупости и ограниченности «ближайшие и второстепенные причины за первоначальные принимают, таким образом скорее и легче других убеждаются, что непреложное основание своему делу нашли, ну и успокаиваются; а ведь это главное»* (V, 108). Тогда как человек, живущий сознанием, то есть герой «Записок из подполья», никак не может понять, где *первоначальные причины, где основания*, на которые он мог бы опереться: *«Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность. Такова именно сущность всякого сознания и мышления»* (V, 108). Что же это? Беспредельная откровенность? Самоуничтожение? (А это – паче гордыни...). Болезнь ума? (По мнению писателя, от болезни ума вылечиться труднее, чем от болезни сердца).

За короткое время все неразрешенные вопросы и сомнения, волнения и плевки превращаются в какую-то *роковую бурду*, в какую-то *вонючую грязь*, и несчастной мыши не остается ничего, как ретироваться в свою щелку и предаваться бесконечным размышлениям о своем психическом состоянии. Упоенный анализом собственных переживаний, он, конечно, никогда не придет к какому-либо решению, да это и не волнует его: важен не результат, а сам процесс.

«Смешной человек» не испытывает даже этой мнимой радости – наслаждения от острого чувства безысходности или самобичевания. Разорванность сознания «смешного человека» обусловлена не только болезнью общества. Винить во всех бедах общество – значит освободить «смешного человека» от ответственности, отрицать свободу воли.

Нельзя сомневаться в том, что «смешной человек» также прошел через все этапы отчаянных раздумий, ставших смыслом жизни «выпоротого человека».

В «Уединенном», удивительном повествовании В.В.Розанова, есть такая запись: *«В основании мира было две философии: философия человека, которому почему-либо хочется кого-то выпороть; и философия выпоротого человека. Наша русская вся – философия выпоротого человека...»*

*Нищие почтили потому, что он был немец, и притом – страдающий (болезнь). Но если бы русский и от себя заговорил в духе: “падающего еще толкни” – его бы назвали мерзавцем и вовсе не стали бы читать»*³⁴³.

«Смешной человек» решает покончить с собой: его уже ничто не связывает с жизнью, любое проявление *живой жизни* приводит его в раздражение.

Наш русский Вертер оборвал все земные нити... А одинокая звезда среди мрачных разорванных облаков всего лишь усиливает желание «убить себя» (XXV, 106). И никакого сожаления: ему чуждо и земное... и вечное, которые предстают в сознании «смешного человека» в виде махины, лишенной красоты и благообразия. А объединяет земное и вечное не

³⁴³ Розанов В.В. Сочинения. М., «Советская Россия», 1990, с. 58.

гармония, а нечто фатальное, не оставляющее места каким-либо иллюзиям. К этой значимой теме Достоевский возвращался не раз. Пройдет чуть более года и на страницах «Братьев Карамазовых» Достоевский опишет убитого горем Алешу Карамазова; во сне ему явился покойный старец Зосима и позвал на пир по случаю брака в Кане Галилейской. Зван же на пир не только Иисус и его ученицы, но и многие, кто в жизни подал хоть одну луковку алчущим и страждущим, *«по одной только маленькой луковке...»* (XIV, 327). Зосима призывает юношу обратить взор на солнце: *«Не бойся его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами...»* (XIV, 327). Радость переполняет сердце Алеши во сне, проснувшись, он вышел из кельи во двор и невольно посмотрел на небо. Очарованный звёздным небом, Алеша воспринимает беспредельную вселенную как что-то родное и близкое. На него нашло озарение...

«Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю... Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. “Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои...” – прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и “не стыдился иступления сего”. Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”. Простить хотелось ему всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а “за меня и другие просят”, – прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы

осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. “Кто-то посетил мою душу в тот час”, – говорил он потом с твердою верой в слова свои...» (XIV, 328).

Таким образом, соприкасаясь с горним миром, Алеша еще более преисполняется решимостью любить все земное; укрепляется в нем и соборное сознание «мы». Напомним последние строки романа... Алеша, обращаясь к подросткам, говорит: «Ну пойдите же! Вот мы теперь идем рука в руку»

– И вечно так, всю жизнь рука в руку! Ура Карамазову! – еще раз восторженно прокричал Коля, и еще раз все мальчики подхватили его восклицание.

Повторюсь: эти же звезды вселили в «смешного человека» не надежду, а толкнули его в *бездну* крайнего отчаяния, соразмерную смерти.

И поведение, и образ мыслей «смешного человека» стали противлением жизни.

Переживший трагедию ростовщик из «Кроткой» изрекает Христово слово, когда уже случилось непоправимое. *«Люди, любите друг друга»* в устах ростовщика лишены созидающей силы и становятся всего лишь напоминанием о великой истине. Все это – попытка скомпенсировать свою вину перед Кроткой. И что от раскаяния ростовщика?.. *«Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и – посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы»* (XXIV, 35).

Как бы ни оправдывался ростовщик, голос совести требует слов раскаяния: *«Измучил я ее – вот что!»* (XXIV, 35) А где раскаяние, там и начало новой жизни.

Опозоренный подозрением и осужденный на длительную каторгу Дмитрий Карамазов тем не менее полон жизни, одна лишь мысль, что светит солнце, что оно есть (даже если его и не видишь!), дает Дмитрию силу жить и надеяться: *«В тысяче мук – я есмь, в пытке корчусь – но есмь!»* (XV, 31).

Что самое страшное в жизни христианина? Конечно, отсутствие любви. Симптоматично, что с именем Достоевского связывается именно эта мысль в мировой литературе³⁴⁴. В поучениях старца Зосимы на вопрос «Что есть ад?» дается удивительно простой ответ: «*Страдание о том, что нельзя уже более любить*» (XIV, 292). Не случайно приход героя к истине, к Христову учению во многих произведениях русской литературы становится счастливой развязкой. Приведем еще один из постулатов Зосимы: «*На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа перед нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий перед потоком*» (XIV, 290).

Перерождение Раскольников начался лишь тогда, когда он убедился в жизненности убеждений Сони: «*Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями?*» (VI, 422).

Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя за 1877 год» опубликовал целый цикл статей, посвященных роману «Анна Каренина». Достоевский как бы вслед за Толстым-Левиным спрашивает: «Чем люди живы?». Ответ слишком прост. Он подсказан Левину мужиком. В статье «Помещик, добывающий веру в Бога от мужика» Достоевский приводит весь диалог между Левиным и мужиком, незамысловатый, лишенный какой-либо символики и премудростей. И тем не менее Левин черпает веру именно из слов мужика. Достоевский пишет: «*Слово было найдено, все вековые загадки разрешены, и это одним простым словом мужика: “Жить для души, Бога помнить”*» (XXV, 204). Вот и весь сказ мужика... Именно в этих словах Достоевский видит идеальную норму поведения человека.

Вместе с тем путь героев Достоевского к прозрению весьма труден... Через муки и страдания пришел Раскольников к состраданию, через злобу и враждебность – к любви и новой жизни, совершив преступление, пытается прийти к раскаянию. На весах жизни установилось равновесие; иначе в мире не воцарится гармония. И так будет вечно.

³⁴⁴ См. Сэлинджер Джером Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. М., «Правда», 1991, с. 535.

В рукописной редакции «Дневника писателя за 1877 год» Достоевский выразил одну из своих сокровенных идей, если не самую сокровенную. Вопреки ставшему ходульным мнению о жестоком таланте Достоевского, в рукописной редакции мы читаем: «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (XXV, 228)³⁴⁵. Писателем создана великая плеяда образов, в которых мог вместиться Бог; они лишены сусальных черт характера, предстают перед читателем со своей тоской и жаждой веры, а порой и неверием.

Таков и «смешной человек»... Ценою больших потерь приобрел он способность жить, видеть истину. Он развратил жителей целой планеты, но в душе *прогрессиста* осталось чарующее чувство – «ощущение любви этих невинных и прекрасных людей» (XXV, 112).

Беспорядок и разлад в душе «гносного петербуржца» сменились восхищением от великой *истины*; неприкаянный сирота со своей *страшной тоской* от убеждения, «что на свете везде *все равно*» (XXV, 105), вернулся в мир Божий, мир, овеянный светом любви: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (XXV, 118). И теперь он призывает помнить о завете «... люби других как себя...», призывает помнить, если даже уверен, что никогда «не бывать раю» на земле (XXV, 118-119).

³⁴⁵ В статье «О “карамазовщине”» (1913 г.) А.М. Горький уверяет: «Неоспоримо и несомненно: Достоевский – гений, но это злой гений наш». Далее утверждается, что Достоевский с наслаждением описывал «садическую жестокость во всем разочарованного нигилиста и – противоположность ее – мазохизм существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своим страданием, не без злорадства, однако, рисуясь им пред всеми и пред самим собою. Был нещадно бит, чем и хвастается» (М.Горький О «карамазовщине». // «Ф.М. Достоевский в русской критике». М., «Художественная литература», 1956, с. 390). Хотелось бы отметить и статью Н.К. Михайловского «Жестокий талант» (1882 г.).

Это ли не образец христианской любви?! Это ли не проповедь идеи бессмертия, которая зиждется на самой жизни, *живой жизни?*

Ռաֆաել Հայրապետյան

ՀԱՎԵՐԺԱԿԱՆ ՄԻՐՈՒ ՄԱՍԻՆ...

Հոդվածում քննվում են 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ոուս գրականության մեջ արտացոլված ինքնարտահայտվող սերնդի երիտասարդ հերոսների խնդիրները: Նրանք գիտակցում են նյութապաշտական գաղափարախոսության տարածումից ծնված հոգևոր արժեքների բացակայության վերահաս ողբերգականությունը:

Rafael Hajrapetyan

OF RELENTLESS LOVE

The article discusses the problems of reflective generation of young heroes who realize the catastrophic lack of spirituality, generated by the spread of materialistic ideology. The author of the article shows the reflection of the abovementioned problem in Russian literature of the second half of the XIX century.

О МОТИВАХ ПРЕСТУПЛЕНИЯ РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА

Со времени начала работы над романом «Преступление и наказание», с 1865 года, и до издания «Дневника писателя» за 1873 г. Достоевский не напечатал ни одной публицистической статьи. И символично начало первого дневника писателя: сразу же после небольшого «Вступления» Достоевский в главах «Старые люди» и «Среда» возвращается к полемике, намеченной в романах «Преступление и наказание» и «Бесы». Оппонентом же его на этот раз становится Белинский, носитель социалистических идей, допускающих низложение христианства, то есть той религии, *«из которой вышли нравственные основания отрицаемого им общества»*³⁴⁶. Говоря о Белинском, как о восторженной личности, Достоевский вместе с тем с горечью вспоминает слова великого критика о том, что причиной преступлений в основном следует считать жестокие социальные условия, *«когда общество так подло устроено, что человеку невозможно не делать злодейств, когда он экономически приведен к злодейству, и что нелепо и жестоко требовать с человека того, чего уже по законам природы не может он выполнить, если б даже хотел...»* (XXI, 11).

Достоевский в статье «Среда» пишет о «чисто» русской идее, идее «русского народа» – называть «преступления несчастием, преступников – несчастными». Однако писателя более всего интересует, *что* народ выдвигает в этой идее на передний план? *«Христианскую ли правду или правду “среды”?»* (XXI, 17).

Достоевский обращает внимание читателя на тот факт, что по всей России участились случаи оправдания присяжными преступников: мол, любой бы совершил преступление в такой среде: *«Так как общество гадко устроено, то нельзя из него*

³⁴⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 21 Л., «Наука», 1972 – 1990, с.10. В дальнейшем ссылки будут приводиться на это издание.

выбиться без ножа в руках”. Ведь вот что говорит учение о среде в противоположность христианству, которое, вполне признавая давление среды и провозгласивши милосердие к согрешившему, ставит, однако же, нравственным долгом человеку борьбу со средой, ставит предел тому, где среда кончается, а долг начинается» (XXI, 16).

С этой точки зрения весьма примечательно признание Раскольникова самому себе буквально на первой странице романа, из него следует, что Раскольников идет на *это* не с целью разбогатеть. Весь трагизм положения заключается именно в том, что в больном воображении героя ставится знак равенства между злодейским убийством несчастной старухи и *новым шагом*.

А стал бы Раскольников, человек с *широким сознанием и глубоким сердцем* (VI, 203), банальный грабег с изначально запланированным кровавым исходом выдавать как новое мировоззрение, новое собственное слово и, наконец, как фантазию? *«На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! – подумал он с странною улыбкой. – Гм... да... все в руках человека, все-то он мимо носу пронесит, единственно от одной трусости... это уж аксиома... Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся... А впрочем, я слишком много болтаю... Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на это? Разве это серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки! Да, пожалуй что и игрушки!»*» (VI, 6).

Значит ли это, что социальной сущности преступления Раскольникова Достоевский придавал такое уж второстепенное значение?

Итак, Раскольников совершил тяжкое злодеяние из идейных побуждений, вместе с тем преступление было обусловлено и другими обстоятельствами. Мир художественных произведений Достоевского – явление многоуровневое, и читатель время от времени (может, из жалости к герою) пытается убедить себя, что даже самое незначительное происшествие могло бы расстроить чудовищные планы Раскольникова.

Почему решил покончить с собой Ипполит («Идиот»)? Ответ кроется в его же словах: «*Знайте, что есть такой предел позора в сознании собственного ничтожества и слабосилия, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинается ощущать в самом позоре своем громадное наслаждение...*» (VIII, 343).

Сама же попытка Ипполита убить себя и покончить со всем этим позором чуть ли не всеми была воспринята как нечто лживое и лицемерное.

Кстати, в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию» Свидригайлов советует Раскольникову застрелиться:

– *Застрелитесь, да я, может быть, застрелюсь.*

– *Застрелитесь, не с вашим характером оставаться в живых, вам 2 пути: или сознаться, или застрелиться* (VII, 204).

Раскольников в своем позоре наслаждения не ощущал, но в его душе накопилось «столько злобного презрения», «что, несмотря на всю свою, иногда очень молодую, щекотливость, он менее всего совестился своих лохмотьев на улице» (VI, 6). Разграничение мотивов преступления Раскольникова – задача не из легких, ведь мотивы эти не только взаимосвязаны, но и взаимообусловлены и зачастую сменяют друг друга. В самом начале романа Раскольников свою «“безобразную” мечту», которую вынашивал и лелеял целый месяц, называет *новым собственным словом*. Вместе с тем именно с этого же дня он начинает «смотреть иначе» на свой план, а пройдя несколько шагов («идти ему было немного» до дома старухи), убийство явилось в мысли уже не чем иным, как «предприятием».

«Он даже шел теперь делать *пробу* своему предприятию, и с каждым шагом волнение его возрастало все сильнее и сильнее» (VI, 7).

Итак, мечта, пусть даже безобразная, теперь уже самим героем воспринимается как «предприятие», то есть с надуманным идейным налетом мотив убийства перевоплощается в не менее безобразную цель – поживиться чужим добром, совершив убийство. И, конечно, сразу после убийства им бесповоротно отбрасывается мысль воспользоваться награбленным.

Учитывая вышеизложенное, мы остановимся подробнее на одном из тезисов романа – «нищета – порок», который провозглашается Мармеладовым.

Речь пойдет о тщетных усилиях персонажей романа, пытающихся вырваться из тисков нищеты, в которых может оказаться не только семья Мармеладова – пьяницы «образа звериного и печати его», но и семья благообразной Пульхерии Александровны Раскольниковой.

В произведениях Достоевского мы не можем указать на случаи непосредственной связи между бунтом героя и его социальным положением.

Отметим, что Писарев в статье «Борьба за жизнь» (1867) игнорирует точку зрения Достоевского, рассуждая о преступлении Раскольникова лишь с позиций голого утилитаризма: *«Ни от товарищей, ни из книг Раскольников не мог добыть себе ту дикую мысль, что, кроме упорного труда, существуют еще какие-нибудь другие удобные средства выбиться из затруднительного положения... Вся теория развилась из этой мысли, а эта мысль родилась в Раскольникове потому, что мучительность его положения превышала размеры его сил и его мужества»*³⁴⁷.

Через сто лет советский литературовед Юзовский, говоря о мотивах преступления Раскольникова, напомнил о споре между Белинским и молодым автором «Бедных людей» о причинах и источниках совершаемых преступлений. Не соглашаясь с Белинским, Достоевский перенес этот спор на страницы «Преступления и наказания», но когда писатель *«прикоснулся... к реальному отображению действительности, то вынужден был “невольнo” признать правоту Белинского и ввести, пусть даже не широко, экономический фактор, который стал базисом его романа еще до всякого рода философических надстроек»*³⁴⁸.

³⁴⁷ Писарев Д.И. Литературная критика в трех томах. Т.3. Л., «Художественная литература», 1981, с. 226.

³⁴⁸ Юзовский И.И. О толковании Достоевского. // «Разговор затянулся за полночь». М., «Советский писатель», 1966, с. 366.

Как видим, Юзовскому чуждо писаревское упрощенное толкование образа Раскольникова. Ведь на самом деле порою кажется, что Писарев в вышеупомянутой статье рассматривает роман «Преступление и наказание» как набор голых фактов.

Об истинном мотиве злодеяния Раскольникова мы узнаем в середине романа; вскользь промелькнувшая вначале мысль о *новом слове*, которую мы воспринимаем как фантазию голодного, задавленного нуждой и унижением человека, обретает плоть лишь в середине романа, в споре Раскольникова с Порфирием Петровичем и Разумихиным, когда герой в открытую говорит о своей теории: *«Вообще людей с новою мыслию, даже чуть-чуть только способных сказать хоть что-нибудь новое, необыкновенно мало рождается... Огромная масса людей, материал, для того только и существует на свете, чтобы наконец, через какое-то усилие... понатужиться и породить наконец на свет, ну хоть из тысячи одного, хотя сколько-нибудь самостоятельного человека...»* (VI, 202).

Раскольников разоткровенничался и признался, что готов и кровь **по совести** разрешить. Отметим, что Раскольников впервые во весь голос заговорил об «обыкновенных» и «необыкновенных» людях полгода назад в статье, которую снес в газету «Еженедельная речь». Читатель с содержанием этой статьи знакомится лишь в ходе развернувшегося спора, а до этого единственным мотивом преступления он по неведению вправе считать *давление среды*. Заблуждение читателя может быть обусловлено также тем обстоятельством, что картины обнищания городской бедноты Достоевским описаны не только с глубоким состраданием, но и с особым тщанием, вдаваясь в подробности каждой безысходной истории.

При этом картины эти становятся связующим элементом почти всех происходящих в романе событий.

Таким образом, в мотивном ряду совершенного преступления крайней бедности отводится вовсе не последняя роль. Изречение «Нищета пуще смерти», приводимое в Словаре Даля, сполна определяет участь обездоленных судьбой и жизнью персонажей «Преступления и наказания».

Удары с поразительным постоянством сыплются на головы несчастных, убеждая нас в том, что ход событий не может протекать по-иному. А может, это роковое стечение случайностей?³⁴⁹ Ведь и встреча Раскольникова с Мармеладовым, и подслушанный им в трактире разговор – всего лишь случайные эпизоды в жизни героя. Но нет, с бесправием и ее последствиями давно смирились в низах, а если кто и взбунтуется, то это воспримут как сумасшествие.

В письме к Н.Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 года Федор Михайлович отмечает: *«У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не исключительны»* (XXIX, книга I, 19).

Вонь и «волны табачного дыма» в проходной комнате, прибитые, плачущие от голода дети, пьяный, безвольный отец семейства, злая мачеха, по вине которой дочь оказалась на

³⁴⁹ Достоевский не отрицал также, что многое в нашей жизни обусловлено простой случайностью. Вспомним, какое место отводит случаю герой рассказа «Кроткая»: «Случай же в полку был хоть и следствием нелюбви ко мне, но без сомнения носил случайный характер. Я к тому это, что нет ничего обиднее и несноснее, как погибнуть от случая, который мог быть и не быть, от несчастного скопления обстоятельств, которые могли пройти мимо, как облака. Для интеллигентного существа унизительно. Случай был следующий» (XXIV, 23). Прокурор Ипполит Кириллович также обращает «внимание на роковое значение случая: “успей ему сказать служанка, что возлюбленная его в Мокром, с “прежним” и “беспорным” – ничего бы и не было”» (XV, 134).

панели, избитая Катерина Ивановна, оболганная Соня... А там, за тысячу верст от Петербурга, «в доме господ Свидригайловых» (VI, 28), в муках и унижениях проходит жизнь родной сестры, которую так же оболгали, вышвырнули на улицу и на открытой телеге под проливным дождем отправили за семнадцать верст к матери. «Вырваться из этого ужасного дома» раньше срока Дуня не могла ввиду ряда обстоятельств, в том числе и «по причине денежного долга» (VI, 28-29)³⁵⁰.

Все эти нравственные и физические страдания («Марфа Петровна даже ударила Дуню») она претерпевает ради куска хлеба.

Отметим, что после встречи в трактире с Мармеладовым Раскольников становится свидетелем всех описанных в романе событий, происходящих в семье Мармеладовых (возвращение домой отца семейства после пяти дней отсутствия, сцена

³⁵⁰ Мармеладов спрашивает у Раскольникова, много ли может заработать девушка честным трудом, и рассказывает, как статский советник Клопшток не только не расплатился с Соней за шитье рубах, но и прогнал ее, «обозвав неприлично». В книге С.В. Белова «Роман Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”» приводится толкование слова «клопштосс», что означает – *особый удар кием в бильярдной игре*; автор книги также напоминает нам, что Клопшток – однофамилец известного немецкого поэта Клопштока (1724-1803). Об этом курьезе с немецкими именами у Гоголя и Достоевского пишет и М.С.Альтман (жестяных дел мастер Шиллер, сапожник Гофман в «Невском проспекте» и статский советник Клопшток из «Преступления и наказания»).

Нам кажется, семантика слова «Клопшток» еще раз напоминает о тех ударах судьбы, которые испытывает Соня каждый день. А может, Достоевский решил назвать своего статского советника не менее оригинальным именем, чем Гоголь – петербургских мастеровых. В 60-70-ые годы XVIII века немецкая молодежь зачитывалась произведениями Клопштока. В «Страданиях молодого Вертера» (1774г.) Вертер и Лотта, восторгаясь предутренней грозой, вспоминают одну и ту же строчку из оды Клопштока. Возможно, тут простая форма антитезы: с одной стороны, поэт Просвещения, автор произведений на библейские и национально-исторические сюжеты, любимец молодежи, а с другой – чиновник, не заплативший за работу бедной девушке.

крайнего отчаяния Катерины Ивановны, смерть Мармеладова и поминки, бунт-умопомешательство и смерть Катерины Ивановны). Все жизненные перипетии еще более осложняются страхами Катерины Ивановны за судьбу детей. С тех пор как Катерина Ивановна *«осталась... с тремя малолетними детьми в уезде далеко и зверском... и осталась в такой нищете безнадежной»* (VI, 16), мысль, что ее дети умрут с голоду, преследует ее неотвязно (хотя недоедание в этой семье и стало привычным явлением). Мысль эта ею воспринимается как данность, ибо из всех навязчивых идей лишь она одна не является плодом ее больной фантазии. Чувство реальности не изменяет Катерине Ивановне лишь тогда, когда вопрос касается детей.

Смысловая важность мотива голода и голодной смерти не вызывает сомнения у читателя. Как рефрен, повторяются слово «голод» и близкие по смыслу слова в рассказе Мармеладова и во всех жалобах-причитаниях Катерины Ивановны, невольным слушателем которых становится Раскольников: *«... ребятишки голодные...»* (VI, 17); *«“Живешь, дескать, ты, дармоедка, у нас, ешь и пьешь, и теплом пользуешься”, а что тут пьешь и ешь, когда и ребятишки-то по три дня корки не видят!»* (VI, 17); *«Не в здравом рассудке сие сказано было, а при взволнованных чувствах, в болезни и при плаче детей не евших...»* (VI, 17); *«Ибо Катерина Ивановна такого уж характера, и как расплачутся дети, хоть бы и с голоду, тотчас же их бить начинает»* (VI, 17); *«Голодные, голодные! (и, ломая руки, она указывала на детей). О, треклятая жизнь!»* (VI, 24); *«Добился своего! – крикнула Катерина Ивановна, увидав труп мужа, – ну, что теперь делать! Чем я похороню его! А чем их-то, их-то завтра чем накормлю?»* (VI, 145).

Катерина Ивановна и Соня словно боятся заглянуть в будущее; Соню ужасает даже мысль о будущем. Раскольников же со своим обостренным чувством справедливости не может спокойно говорить о том, как голод заставит детей Катерины Ивановны пойти на улицу. Его жесткий тон – результат разрыва с православным благодушием. Никакого упования на Бога!

– Катерина Ивановна в чахотке, в злой; она скоро умрет, – сказал Раскольников, помолчав и не ответив на вопрос.

– Ох, нет, нет, нет! – И Соня бессознательным жестом схватила его за обе руки, как бы упрашивая, чтобы нет.

.....

– А дети-то? Куда ж вы тогда возьмете их, коль не к вам?

– Ох, уж не знаю! – вскрикнула Соня почти в отчаянии и схватилась за голову. Видно было, что эта мысль уж много-много раз в ней самой мелькала, и он только вспугнул опять эту мысль.

– Ну а коль вы, еще при Катерине Ивановне, теперь, заболаете и вас в больницу свезут, ну что тогда будет? – безжалостно настаивал он.

– Ах, что вы, что вы! Этого-то уж не может быть! – и лицо Сони искривилось страшным испугом.

– Как не может быть? – продолжал Раскольников с жесткой усмешкой, – не застрахованы же вы? Тогда что с ними станется? На улицу всею гурьбой пойдут, она будет кашлять и просить, и об стену где-нибудь головой стучать, как сегодня, а дети плакать... А там упадет, в часть свезут, в больницу, умрет, а дети...

– Ох, нет!.. Бог этого не попустит! – вырвалось наконец из стесненной груди у Сони. Она слушала, с мольбой смотря на него и складывая в немой просьбе руки, точно от него все и зависело.

.....

– С Полечкой, наверно, то же самое будет, – сказал он вдруг.

– Нет, нет! Не может быть, нет! – как отчаянная, громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили. – Бог, бог такого ужаса не допустит!..

– Других допускает же.

– Нет, нет! Ее бог защитит, бог!.. – повторяла она, не помня себя.

– Да, может, и бога-то совсем нет, – с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, засмеялся и посмотрел на нее (VI, 245-246).

Для Раскольникова, кажется, круг замкнулся. А может, это бунт против неоспоримости существования великих деяний Бога? Через многие годы герой лебединой песни писателя Иван Карамазов скажет: *«Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять»* (XIV, 214). В этом высказывании Ивана Достоевский видит крайнее богохульство и «зерна идеи разрушения» (об этом он пишет в письме к Н.А. Любимову от 10 мая 1879 года). Далее писатель в указанном письме отмечает: *«Эти убеждения есть именно то, что я признаю синтезом современного русского анархизма. Отрицание не Бога, а смысла его создания... Мой герой берет тему, по-моему, неотразимую: бессмыслицу страдания детей и выводит из нее абсурд всей исторической действительности»* (XXX, книга I, 63).

Раскольников уверен, что беды, которые сыплются на Мармеладовых, самым горьким образом отразятся на жизни детей и покалечат их судьбы. А если всю эту гневную тираду Раскольников произносит в оправдание своего преступления? Чтобы успокоить совесть, Раскольников готов переложить ответственность за содеянное им преступление на кого угодно («...Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?» VI, 313).

Ко всему этому следует добавить и его оскорбленное самолюбие: «задавлен бедностью» (VI, 5); «второй день как уж он почти совсем ничего не ел» (VI, 6); вторую неделю как хозяйка «перестала ему отпускать кушанье» (VI, 26). Кухарка Настасья из жалости подает ему *спитой чай с двумя желтыми кусочками сахара в собственном надтреснутом чайнике и вчерашние щи*.

Раскольников говорит о детях Катерины Ивановны, которые окажутся на улице и будут просить милостыню, но ведь он тоже живет подаяниями.

Герой романа «Игрок» (1866 г.; по времени написания совпадает с «Преступлением и наказанием») Алексей Иванович

стремится во что бы то ни стало покончить со своим унижительным положением. Полине, любимой девушке, он признается: *«Так как я не имею никакой надежды и в глазах ваших нуль...»* (V, 230). Однако он же в финале романа надеется, что каким-то чудодейственным образом будет покончено со всем прошлым (*«один оборот колеса и все изменяется»*; V, 311): *«Что я теперь? Zéro. Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! Человека могу обрести в себе, пока еще он не пропал!»* (V, 311).

Неумение Раскольников мириться с действительностью, нежелание прощать окружающим их ошибки, предельная честность и вместе с тем лицемерие даже перед собственной совестью, страстная вера в свою теорию и изначальная уверенность в тщете своего нового шага, доброта и невероятная жестокость – и все это в одном человеке.

Ему ли спрашивать у Сони: *«... как такой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются?»* (VI, 247).

При подобной двойственности чувств и характера, целей и устремлений любой из мотивов убийства приобретает особую значимость. В этом плане весьма примечательно признание Раскольникова: *«Знаешь, Соня, – сказал он вдруг с каким-то вдохновением, – знаешь, что я тебе скажу: если б только я зарезал из того, что голоден был, – продолжал он, упирая в каждое слово и загадочно, но искренно смотря на нее, – то я бы теперь... счастлив был! Знай ты это!»* (VI, 318).

Даже такое откровение героя не может нарушить мотивировочной связи (пусть даже не четко очерченной) между совершённым преступлением и его унижительным существованием, а также нищетой и несправдливостью Мармеладовых и самых близких людей – матери и сестры.

В начале романа Раскольников идет закладывать отцовские часы и «делать пробу своему предприятию». Он рассчитывает получить четыре рубля, однако старуха выдала всего рубль пятнадцать копеек. Раскольников от изумления даже вскрикнул, «но тотчас одумался, вспомнив, что *идти больше*

некуда и что он еще и за другим пришел» (VI, 9; курсив мой, – Р.А.).

А через минут двадцать в распивочной в рассказе Мармеладова снова и снова прозвучит фраза «коли идти больше некуда». Как говорит Мармеладов, от безысходности приходится и денег просить «взаймы безнадежно», зная, что денег не дадут. «А коли не к кому, коли *идти больше некуда!*» (VI, 14; курсив мой, – Р.А.).

В данном контексте «*коли идти больше некуда*» нами воспринимается как развернутая поэтическая метафора. Затем Мармеладов расскажет о замужестве Катерины Ивановны: «*Можете судить потому, до какой степени ее бедствия доходили, что она, образованная и воспитанная и фамилии известной, за меня согласилась пойти! Но пошла! Плача и рыдая, и руки ломая – пошла! Ибо некуда было идти*» (VI, 16; выделено мной, – Р.А.).

Письмо матери истерзало сердце, задыхаясь в «желтой каморке», Раскольников вышел на улицу. Бродя без цели, мысленно перебирая строки из письма, Раскольников вдруг вспоминает вчерашние слова Мармеладова: «*Понимаете ли... что значит, когда уже некуда больше идти?..*»

До сих пор он словно жил надеждой, что идея «сверхчеловека» – *фантазия, игрушки, мечта*; не мечта достичь вожденной цели, а нечто эфемерное, нереальное.

«*Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не оттого, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он **предчувствовал**, что она непременно “пронесется”, и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах*» (VI, 39).

Мотив безысходности нарастает...

Мысль преобразовалась, словно с нее окончательно сняли табу.

В финале романа «Бесы», в главе «У Тихона», Тихон «проницающим душу голосом и с выражением сильнейшей горести» предостерегает Ставрогина о новой беде: «... *вы броситесь в новое преступление как в исход, чтобы только избежать обнародования листов!*» (XI, 30).

Слова Тихона оправдались.

Преступление Раскольникова так же не стало исходом, хотя и связывались с ним определенные надежды, да и мучительных проблем бытия стало еще больше: ни цели, ни мотивы, каковы бы они ни были, не могут быть оправданием преступления.

А неоднозначность мотивов преступления, при которой каждый из них носит двуединый характер, делает выход Раскольникова из трагического тупика еще более затруднительным.

Ռաֆաել Հայրապետյան

ՌՈՂԻՈՆ ՌԱՍԿՈՆԻԿՈՎԻ ՈՃՐԻ ԴԵՐԱՊԱՏՃԱՌՆԵՐԸ

Հոդվածում քննվում են Դոստոևսկու «Հին մարդիկ» և «Միջավայր» աշխատությունները, որոնցում շարունակվում է «ՌՃԻՐ և պատիժ» և «Դևերը» վեպերում ուրվագծված բանավեճը Բելինսկու հետ: Այդ բանավեճի համատեքստում վերլուծվում են Ռասկոնիկովի ոճրի դրդապատճառները:

Rafael Hayrapetyan

ON THE MOTIVES BEHIND RODION RASKOLNIKOV'S CRIME

The article discusses the works "Old People" and "Environment" by Dostoevsky, in which the author continues the debates with Belinsky outlined in his previous novels "Crime and Punishment" and "Demons." In the context of these debates, the article analyzes the motives behind Raskolnikov's crime.

**ТРАНСМУТАЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФУНКЦИЙ СИМУЛЯКРА
«КАРАБАХ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ
СОВРЕМЕННОЙ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Вступление. *Трансмутация – межсемиотический перевод.* Современное понимание экранизации литературных произведений, осмысливается как один из видов трансмутации - (межсемиотического перевода, т.е. перевода с языка одного искусства на язык другого). Сегодня кино – это сложная коммуникативная и эстетическая система, обладающая собственной спецификой и особой кинематографической образностью. Поэтому современный перевод литературного текста в кинотекст являет собой, прежде всего, творческий акт создания нового произведения³⁵¹, в котором реализуется активное участие творческого «Я» сценариста, режиссера, актеров, оператора – всей съемочной группы - и, прежде всего, *понимания* ими экранизируемого произведения³⁵². Процесс

³⁵¹ Гарбовский Н.К. *Теория перевода*. М: изд-во Моск Ун-та, 2007. С.357

³⁵² В отличие от процесса понимания литературного текста, где мы имеем дело с двумя основными авторами (писатель-читатель), экранизация подразумевает множественность интерпретационных голосов, что «связано не только с природой художественного текста, но и с коллективным характером кинематографического процесса. Режиссер, обращающийся к литературному произведению, выступает в роли читателя, и это первый уровень интерпретации текста, вторичная интерпретация связана с подбором актеров, визуализирующих представление автора о персонажах, характере художественного пространства, но, в свою очередь, сами актеры тоже выступают субъектами интерпретационного процесса, наконец, зритель/зрители замыкают интерпретационную цепочку. Зрительские интерпретации – бесконечный процесс сопоставления своих представлений о литературном тексте, системы ожиданий, связанных с собственным опытом толкования» (Немченко Лилия. Экранизация как поле интерпретации. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013, №44, стр.169-170).

понимания в данном случае включает герменевтическое раскрытие смыслов литературного текста, а сам акт понимания реализуется в его интерпретации. Как «интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» определяет трансмутацию и Толковый переводоведческий словарь.³⁵³ Поэтому все чаще названия киноинтерпретаций отличаются от заглавия экранизируемых произведений, что подчеркивает наличие дистанции между первичным (литературным) и кинотекстом.

«Путешествие/Прогулка в Карабах». В 1992 году состоялся дебют одного из самых популярных современных грузинских писателей: Ака Морчиладзе (Гиорги Ахвледиани) самиздатом опубликовал *«Путешествие в Карабах»*. Оглядываясь назад, можно сказать, что первый роман молодого автора прошел почти незамеченным: позднее писатель вспомнит, как экземпляры романа «даже через год целыми упаковками кидали из окна в машину, собиравшую мусор: потому что не знали, куда их деть».³⁵⁴ Однако впоследствии ситуация изменилась: «Путешествие в Карабах» было дважды переиздано - в 2004 и 2013 годах. Хронология подтверждает: рост популярности романа совпадает с историей его экранизации³⁵⁵.

В 2005 режиссер Леван Тутберидзе заканчивает снимать свою киноверсию романа – так родилась *«Прогулка в Карабах»*. «И в коммерческом, и в творческом плане фильм оказался успешным»: «тогда (в 2005 г. – *И.М.*) его посмотрело в Грузии “рекордное” количество зрителей (50 000 зрителей за один месяц, и это в одном/двух имеющихся в то время

³⁵³Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Наука, 2003 <http://perevodovedcheskiy.academic.ru/824>

³⁵⁴ ზ(მობწოლბდ) /Морчиладзе/ 2004: 5). здесь и далее перевод автора.

³⁵⁵ Сопоставим даты переиздания романа (2004, 2013) с датами выхода на экран фильмов трилогии:

2005 г. - *«Прогулка в Карабах»* (реж - Леван Тутберидзе);

2009 г. - *«Карабах-2: Зона конфликта»*, (реж. Вано Бурдули);

2012 г. - *«Карабах-3: Последняя прогулка»* (реж. Заза Урушадзе).

кинотеатрах)».³⁵⁶ В том же, 2005 г. фильм получил Гран-при «Золотая лоза» на 14-м Открытом фестивале стран СНГ и Балтии «Киношок» в Анапе. За первым фильмом последовали два других: «Карабах-2: Зона конфликта», 2009 (реж. Вано Бурдули) и «Карабах-3: Последняя прогулка», 2012 (реж. Заза Урушадзе). Фильмы составили кино-трилогию, но только первый из них интерпретирует литературный текст.

Прозаический текст и его киноверсия не идентичны. Прежде всего, обращает внимание трансформация названия: на экране «путешествие» превращается в «прогулку». На первый взгляд, изменение незначительное, но это не так. Как правило, заглавие произведения создается специально для данного текста. Оно является составной частью этого текста и, выражая авторский концепт, несет особую смысловую нагрузку.

Так что же меняется?

Реально возможное */путешествие/* заменяется абсурдным */прогулка в охваченный войной Карабах/*. Подмена задает тон, маркирует направленность интерпретации, наглядно указывая на смещение кино-текста от реалистического к постмодернистскому художественному дискурсу. Первую публикацию романа и создание фильма разделяют 13 лет. За эти годы завершился процесс становления творческой индивидуальности писателя, определилась специфика его художественного стиля, который, несмотря на ряд характерных отличий, в целом, относится к постмодернистскому типу художественного мышления. И фильм Левана Тутберидзе, в котором писатель (совместно с Иракл. Соломонашвили) выступил уже в роли сценариста, отразил этот процесс.

В первом романе Аки Морчиладзе, признанного впоследствии мастером постмодернистской текстовой игры, грань между реалистической повествовательностью и постмодернистской иронией настолько тонка, что становится явной лишь по прошествии многих лет, когда мы можем судить

³⁵⁶ Очаури Лела/. *Абхазия – зона Карабаха/*. *зобсLumiere*. № 4 (5), 2010: (на груз. яз). <http://www.kinolumiere.ge>
<http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1960899>

о произведении в общем контексте творчества писателя. Впрочем, и к постмодернистским произведениям этот роман, так же как и фильм, причислить было бы сложно: и в книге, и на экране можно выделить как реалистические, так и постмодернистские художественные приемы, которые в каждом конкретном случае требуют оценки с учетом этого обстоятельства. В целом, если в литературном нарративе игровой момент лишь намечен, то в фильме, благодаря акцентированию ряда подтекстов, он проступает более явно, на что и указывает изменение заглавия. Так как же с учетом всего выше сказанного следует расценивать концепт «Карабах»?

«Карабах» - прадоподобное подобие? Мы полагаем, что это – симулякр (прадоподобное подобие), имеющий огромную символическую значимость в общем семиотическом поле грузинской культуры нашего времени. Как несомненное соответствие реальности следует отметить художественно-исторический хронотоп: в описываемое время (период Тбилисской войны – декабрь/январь 1991-1992 гг.) Карабах действительно являлся т.н. «горячей точкой» - местом военных действий. Однако реальность созданного Морчиладзе-Тутберидзе Карабаха этим и исчерпывается. «Возможность добиться воздействия на убеждения, настрой и ценности общества и индивидуума содержится в самом механизме построения художественных образов, сюжетов и мотивов, а также в специфическом механизме их восприятия и осмысления. Точкой переплетения всех аспектов художественного акта, где объединяются специфические способы построения художественного дискурса с его общественными функциями, т.е. специфическими способами воздействия на формирование поведенческого настроя и ценностей, является жанр»³⁵⁷ Несмотря на заглавие («Путешествие»), по своему жанру роман Морчиладзе не является травелогом: он не содержит описания

³⁵⁷ Панов А. Казус «Бесприданница» vs. «Жестокий романс» - тридцать лет спустя. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013, №44, стр.154

реального путешествия и впечатлений от «чуждых» путешественнику реалий. В нем нет ни размышлений об истории и культуре описываемого края, национальном характере, обычаях и нравах его жителей, ни какой-либо иной, характерной для этого жанра информации. Более того, сам писатель никогда не ездил в Карабах, а карабахская «натура» снималась в Цалкинском районе Грузии.

Анализ архитектоники сюжета позволяет интерпретировать «Путешествие» как современный инвариант романа-*странствия*. Это - повесть о сложном процессе взросления: психологическом, нравственном и общественном становлении личности главного героя, которая по своей жанровой структуре во многом следует модели Bildungsroman (романа воспитания), точнее одной из его разновидностей – т.н. романа становления. Согласно традициям жанра, для становления личности героя, он должен покинуть привычное окружение и отправиться в странствие, и, хотя Тбилиси в баррикадах сложно назвать «привычным», тем не менее, поскольку даже гражданская война оказалась неспособной вырвать молодых людей из их субъективного микромира, писатель отправляет своих героев ... в Карабах. Все, что происходит с ними потом так же правдоподобно, как и неправдоподобно. В частности, сам писатель позднее напишет: «Сомнительно, что так могло бы произойти в жизни».³⁵⁸ -

Обращает на себя внимание смещение пространственно-временных границ. В надежде подзаработать, двое друзей, Гио и Гоглико, на взятой тайком из отцовского гаража Волге выезжают утром из охваченного войной Тбилиси (блок-посты, пикеты, комендантский час) чтобы по просьбе наркомана «со стажем» привезти партию наркотика от поставщика-азербайджанца. В условиях энергетического кризиса они запасаются горючим: полный бак + заполненные канистры с запасом бензина, достаточным на поездку и возвращение домой. В середине дня

³⁵⁸ Морчиладзе Ака. *ძიგ ზაუბრობა ყარაბაღში /Путешествие в Карабах/*. Тбилиси: изд-во Бакур Сулакаури, 2004 (на груз. яз).

ребята уже в азербайджанской деревне, но нужного им человека нет дома. В его поисках они направляются в другую деревню, но сбиваются с пути. И тут как бы начинается переход в иное пространственно-временное измерение, что подчеркивает полное отсутствие признаков жизни: машина едет по проселочной дороге среди полей. За много часов пути - ни одного населенного пункта, ни одного человека. Так продолжается вплоть до глухой ночи. Бензин заканчивается, и в полной темноте Волга останавливается посреди поля. Это уже «территория Карабаха» – зона военных действий. Время вновь входит в привычный ритм: почти сразу же после того как машина останавливается, появляются люди - вооруженный патруль азербайджанцев, который задерживает ребят для выяснения личности.

Правдоподобно? Да. А вот насколько *реально*? Сколько же километров составляет протяженность этого поля, неужели больше 200-300 км? И каково среднее расстояние между населенными пунктами в этом районе?.. А дальше еще интересней: не проходит и часа, как начинается боевая операция по освобождению пленных, и Гио вместе с армянскими бойцами оказывается уже на территории армянской военной части, и все это всего за несколько часов! Таким образом, художественное время-пространство нестабильно: в условной лиминальной зоне - точке перехода в «Карабах» - оно осязаемо растянуто. В то же время финальные сцены - обратный переход – протекают уже в ускоренном ритме. Все это не может не наводить на размышления вдумчивого читателя / наблюдательного зрителя.

Следуя капризам судьбы, друзья переживают различные приключения/испытания (частая смена ситуаций в стиле приключенческого романа способствует созданию увлекательно динамичного нарратива). Окончательно определяется расстановка приоритетов: становится совершенно ясно, *главный герой* - *Гио*. Именно ему предстоит пережить вымышлено-реальное и духовное *странствие*. На первый взгляд, характер Гио довольно-таки противоречив: он – инертен, пассивен и агрессивен одновременно. В характере этого персонажа, достаточно типичном для определенной возрастной группы

своего времени, одновременно сконцентрированы оба основополагающих принципа постмодернистской поэтики – *Пустота* и принцип *Недеяния*³⁵⁹.

«Карабахский» контекст. Живя на территории армянской военной части, Гио общается с ополченцами, становится невольным свидетелем военных эпизодов, знакомится с людьми, судьбы которых искалечила война. На экране образы персонажей-армян воссоздают приглашенные армянские актеры. Это – Рафик, бывший афганец, теперь воюющий за Карабах (акт. Артаваз Палоян); Армен (акт. Левон Чидилян) и многие другие. Чрезвычайно колоритным представляется образ Дяди Сурена (акт. Аветик Саносян). Звучит армянская речь (реплики переводятся в субтитрах). Однако ни писатель, ни режиссер не пытаются создать имаго армянина, или показать реалии, отличные от привычных главному герою. Дистанцированность, прежде всего, определяют не национальные различия, но внутреннее состояние Гио: не желая принимать окружающий мир вообще, он пытается оградить свою рушащуюся под напором внешних факторов личностную вселенную и отстоять свое право на самоутверждение.

Особого внимания заслуживает тот факт, что роль одного из персонажей романа – образ *воспитателя* (если пользоваться ролевым маркером модели *Bildungsroman*), также отводится армянину - приехавшему в Карабах по своим личным делам еще до войны и оставшемуся там «до окончания войны» ереванцу – художнику-философу Валере. В киносценарии значимость этого персонажа намного выше, чем в книге: подчеркивается, что именно Валера становится связующим звеном между юношей и художественной реальностью происходящего. Достаточно

³⁵⁹ Вот как оценивал ведущую черту характера своего героя сам писатель: «*Агрессия* исходит от *пустоты*, невежества и гордыни. <...> Когда человек *не знает* [не понимает, что происходит – *И.М.*], он сквернословит и ругается. Потом старается что-то понять, и с этого начинаются его несчастья. <...> Этот герой как будто догадывается, что должен быть свободным человеком, *но не знает, как этого добиться*» курсив наш – *И.М.*).

символичным представляется тот факт, что это - единственный персонаж-армянин, образ которого создан грузинским актером (Гиорги Гургулия). Грузин в роли армянина, русский язык, на котором идут диалоги Валера/Гио – все это подчеркивает: когда речь идет о *Любви* и *Смерти*, об общечеловеческих ценностях, национально-этнические границы размываются.

В «карабахском» контексте протекает мучительный процесс внутреннего освобождения: герой взрослеет, осознает потребность в независимости и потенциальные возможности собственного Я: «Я не муравей, я – человек!».³⁶⁰ Пассивность уступает место потребности действовать, однако он не видит в реальности «горячих точек» иного пути, чем агрессия – вооруженное сопротивление... По словам автора, «это история агрессии, которая когда-нибудь закончится. Я полагаю, что закончится, а как вы думаете, пусть так и будет» - обращается к читателям писатель в 2004 году.³⁶¹ Тогда же, в период работы над созданием фильма, Ака Морчиладзе напишет: «Там, где Христианство, там нет поколений и “борьбы отцов и детей”». ³⁶² На экране мысль о несовместимости Христианства с братоубийством высказывает Вартан (акт. Гагик Мелкумов).

Внутреннее состояние героя подчеркивает внешний камуфляж: Гио преобразается. Не участвуя в боевых операциях/налетах, более того, не имея информации о проводимых военных действиях (ведь он *гость*, а не боец), юноша одевается в военную форму. Следует особо отметить, что характерной чертой нарратива являются множественные отсылки к информационному полю т.н. «экранной культуры» того времени: саунд-трекам, телепередачам, кино- и мультфильмам, с героями которых часто отождествляет / противопоставляет себя Гио. Игровой момент поведенческой модели персонажа подчеркивается в романе в диалоге с русской журналисткой: браврируя перед молодой женщиной своим

³⁶⁰ (Морчиладзе Ака. *ძოვ ზსჯრტბა უსწავლბო /Путешествие в Карабах/*. Тбилиси: изд-во Бакур Сулакаури, 2004 (на груз. яз). С. 81

³⁶¹ Там же, с.6

³⁶² Там же

псевдвоенным прошлым (намек на то, что он, как и Рафик - «афганец»), на вопрос «*Кто ты?*» юноша довольно-таки резко отвечает «*Голубой солдат*». Читателю он поясняет: «*фильм есть такой, американский, про индейцев*».³⁶³ За годы, прошедшие с момента написания книги, этот фильм давно забыт, а слово «голубой» обрело четко выраженную коннотацию, ассоциирующуюся с сексуальной ориентацией, и в сценарии маркер кино-персонажа был изменен: экранный Гио отвечает - «*Джеймс Бонд*». При этом его внешность «подгоняется» под облик Че Гевары (которого напоминает и облик одного из армянских бойцов) и, одновременно, под хорошо всем знакомый грим Рембо /Сильвестра Сталлоне/. В «новом образе» Гио удачно сочетаются иконические черты обоих: усы и борода Че Гевары, налобная повязка и сосредоточенный, подчеркнута «суровый» взгляд Сталлоне. Последний штрих - солнцезащитные очки - типичная деталь облика многих голливудских героев.

Внешне подражая героям голливудских боевиков, Гио как бы примеряет на себя маску собирательного киноперсонажа - облик супер-солдата. Но суть от этого не меняется – на войне он лишь сторонний зритель. Гио пытается понять, что есть *Добро* и что есть *Зло* (ведь именно ради победы Добра борются со Злом голливудские супер-герои). А для этого ему, прежде всего, необходимо понять, что есть *Война*. В фильме подчеркивается, что происходящее в Карабахе и то, что происходит в те же дни в Тбилиси – для Гио явления одного ряда.

Финал. В целом, конечно, роман гораздо сложнее, чем просто трагическая история любви и неудачного стечения обстоятельств, разворачивающаяся на фоне исторических реалий недавнего прошлого, и, чтобы понять это, необходимо читать его с учетом, как общего культурного контекста, так и специфики художественного мышления писателя. Анализ подчеркнутых талантливой режиссурой приемов постмодернистской игровой стратегии, декодируя множественность смыслов, вычленяет

³⁶³ Там же, с.86

глубину этого произведения и делает возможными различные интерпретации текста. Показателен в этом смысле финал – финал романа и финал фильма совершенно различны.

В романе, вернувшись в Тбилиси, видя искореженные Войной улицы родного города и не желая возвращаться к прежней жизни, Гио впадает в тяжелую депрессию: воспринимая мир сквозь затуманивающую обзор призму царящей в нем агрессии, герой сознательно отвергает реальность. Он скрывается в зоне затуманенного сознания, диссимилирующего смыслополагающую основу симулятивного пространства романа. Тем самым внимание переносится на необходимость поисков иных центров смысловых сплетений.

В фильме этот эпизод отсутствует – о депрессии Гио вскользь упоминает Гоглико, который уже вместе с другим своим другом вновь направляется в Карабах, везя на крыше автомобиля подарок – живого павлина. Среди полей до самого горизонта петляет дорога. Налицо смена иерархий в сетке ценностных приоритетов: пока Гио находится в дисперсионном поле своих видений, жизнь продолжается. Финал открыт – неизвестно, куда теперь попадут молодые люди, и какие испытания ждут их на этот раз.

Финал фильма вызвал различные отклики критики: с одной стороны, как фильмография, эпизод, бесспорно, удачен своей многозначностью и символической насыщенностью, но, с другой, он кардинально меняет первоначальный смысл финала литературного произведения. О том, насколько это оправданно, безусловно, можно спорить, как, впрочем, обо всем, что связано с интерпретацией.

Символы - маркеры смысловых узлов. В заключение хотелось бы обратить внимание на тот факт, что как в литературном, так и в кино тексте можно выделить немало деталей, служащих знаковыми маркерами глубинных смыслов произведения. Их символическое наполнение многозначно, соответственно, и амплитуда интерпретационной вариативности достаточно широка. В подтверждение приведем только два примера.

Лимонки Валеры. В свободное время Валера расписывает боевые лимонки (ручные гранаты). На первый взгляд – странность, с позиции реалистичности – аномальное поведение. Но эта деталь имеет огромную символическую значимость.



Ака Морчиладзе виртуозно владеет приемами интертекстуальных практик, поэтому неудивительно, что это странное увлечение Валеры порождает сложные ассоциации не только с надписями на фюзеляжах военных самолетов и бомбах времен Второй мировой войны, но и с иллюстрацией к альбому Биттлз. Выстраивается как минимум два не только различных, но, на первый взгляд, оппозиционных ассоциативных ряда:

а) расписанная граната → военные самолеты и боевые снаряды с надписью «Смерть фашистам!»;

б) расписанная граната → танк, в дуло которого вставлена гвоздика.

Но возможен и третий: «писанки» - расписанные веселыми красками гранаты - ассоциируясь с пасхальными яйцами, т.е. с праздником Воскрешения, образуют гротексно-абсурдный ряд:

в) несущие смерть боевые лимонки → всеочищающий праздник Воскрешения.

На абсурдность происходящего и бессилие Искусства перед лицом Войны указывают слова художника, называющего собрание этих произведений своей персональной выставкой.

В контексте романа для Валеры, безусловно имеют значимость первый и третий ряды, для Гюо - третий.

Павлин, появляясь в финальном эпизоде фильма на крыше возвращающегося в Карабах автомобиля, вызвал разноречивые отклики критики. На реально-бытовом уровне – это просто подарок, обещанный другу, попросившему Гоглико привезти ему живого павлина. Поскольку



по сюжету фильма невозможно определить мотивацию этой просьбы, то «эту красивую и фантастически нелепую на войне птицу, с живописно развевающимся хвостом» действительно можно расценить как «самый запоминающийся символ абсурдности всех происходящих войн и межнациональных конфликтов» (online forum). С другой стороны, павлин - один из древнейших, широко распространенных символов, непосредственно связанных с астральной и солярной символикой, с мотивами изобилия и плодородия. В раннем христианстве, связанное с символикой солнца изображение павлина, воспринималось как символ бессмертия, красоты нетленной души и Воскресения. Раскрытый хвост павлина – символ универсума, красоты/многообразия вселенной во всех мировых религиях. Как элемент декора, он часто встречается в архитектуре христианских храмов.

Символика павлина сопрягается с Мировым деревом. Мотив изображения двух павлинов по обеим сторонам космического дерева пришел из древней Персии, он встречается и в мусульманстве, и в христианстве. В Армении изображения павлина можно увидеть и на древних хачкарах, и в современном



декоративном искусстве, где он сочетается с *гранатом* – символом жизни, божественной Благодати, религиозного и идеологического единства (в **Золотая монета Армении, 2012** современной армянской культурной традиции гранат воспринимается как символ



рассеянной по всему миру армянской диаспоры).

Гранат – не менее универсальный символ: он символизирует красоту всего сущего, бессмертие, плодородие, достаток. Это - символ единства мироздания. Он также признается всеми мировыми религиями. Поэтому, если расценивать символическую значимость, финального эпизода фильма с позиции универсальности архетипа, невозмутимо взирающего на ведущую за горизонт дорогу павлина, вполне можно интерпретировать как апеллирующее к самым светлым сторонам человеческой души послание - пожелание мира, благоденствия, процветания и плодородия всему охваченному войной краю.

Дорога может привести молодых людей и на азербайджанскую, и на армянскую территорию, но для символа Мира и Благоденствия это не имеет значения – он адресован всем жителям горячих точек. Таким образом, в отличие от романа, где это лишь намечено, в кино-интерперетации четко ощущается размыв пространственно-временных границ - то, что позднее станет ведущей характеристикой хронотопа второго фильма трилогии («Карабах-2: Зона конфликта»), действие которого происходит в период Абхазской войны. Оставаясь за текстом, симулятивный Карабах все время напоминает: горячая точка не только Абхазия, зона конфликта – весь Кавказ. Это сама Война, обще-кавказская боль, события, как говорит экранный Гио, имеющие значимость не для одного какого-либо народа, но «для всего мира».

Irine Modebadze

**TRANSMUTATION AND TRANSFORMATION OF
ARTISTIC FUNCTIONS OF THE SIMULACRUM "KARABAKH"
IN THE ART SPACE OF CONTEMPORARY GEORGIAN
CULTURE**

The article deals with the screening of a literary work and definition of transmutation notions as well as the analyses of the transmutation peculiarities existing in the semiotic space of modern Georgian culture.

The paper deals with the analyses of the peculiarity of film-interpretation existing in the semiotic space of modern Georgian culture

through the example of Trip to Karabakh directed by Levan Tutberidze according to the novel entitled Journey to Karabakh.

Journey to Karabakh (1992) is a debut novel by Aka morchiladze (Giorgi Akhvediani). The second and third editions of this novel were released in 2004 and 2013. The popularity of the novel is indisputably connected with the screening. The trilogy was directed in 2005 – Trip to Karabakh, 2009 – Karabakh-2: The conflict Zone, 2012 – Karabakh-3: The Last Trip. Only one film from the three follows the literary text. As for the second and the third ones, they just continue and develop its plot. This fact is enough to consider the trilogy as transmutation rather than screening.

The realistic and post-modernistic elements are characteristic of the narrative of the novel. This is the change in the title of the film that shows the direction of interpretation: the concept Trip replaces Journey (in Karabakh under the condition of war!), prioritizing the nature of simulacra rather than realistic one of this “Karabakh”. It is achieved through the text of the novel as well: despite the title, the text is not travelogue in terms of genre. The architectonics of its plot is the most similar to Bildungsroman.

The article discusses the context of Morchiladze’s “Karabakh” and interrelation of artistic and historical chronotope of the film, so called carnivalization elements equipped with artistic functions, the symbolic means of the details and so on. A considerable attention is paid to the finale of the novel and the film, in which one can clearly see the difference in reading of film-text and its pretext.

Չրախան կապերի հիսնամյանդարներ
Проблемы литературных связей
Issues of Literary Ties

Галина Васильева

**«ФАУСТЪ И МАРГАРИТА ГЁТЕ»: НЕИЗВЕСТНЫЙ
ПЕРЕВОД ПОД МОНОГРАММОЙ Н. Б.**

В отделе редких книг научной библиотеки Казанского университета нами обнаружен неизвестный перевод «Фауста» Гёте – «съ немецкой переделки для сцены» (1880). Данный текст не введен в научный обиход. В исследовательской литературе о нем нет сведений, даже скудных и лаконичных. Безымянный

сочинитель скрылся под монограммой Н. Б. «Литературная маска» выступает под литеральной номинацией.

Рукописную тетрадь без авторской пагинации так и не превратили в стройный печатный экземпляр. Тетрадь не содержит инскрипт и маргиналии. Выходные данные значатся только на карточке в каталоге, на ней же указано число страниц – 100³⁶⁴ [1]. Цензурное разрешение приводится в начале и в конце текста: «Ко представлению дозволено.

С. Петербург. 19 января 1880».

«Ставлению дозволено. С. Петербургъ. 19 января 1880 г.

Верно: заведывающий делопроизводством драматической цензуры». Обоснование цензуры придает тексту значение ситуации последнего слова. Произведение превращается в свершенное дело, *opus operatum*.

Очевидно, перевод записан не под диктовку: разборчивым почерком, без поспешности, без сокращений слов. Здесь нет «темных» мест, подлежащих расшифровке, отсылок к фактам и событиям, лежащим вне текста. Некоторые фразы перевода перечеркнуты крест-накрест, косой линией (и еще каждая строчка может быть зачеркнута прямой линией) – лиловато-химическими чернилами или карандашом. Отмечаются разные почерки: редактор вносит поправки, сокращает и адаптирует текст³⁶⁵.

Неизвестна социальная квалификация автора – происхождение, образование, род деятельности. Н. Б., вероятно, являлся выходцем из театральной среды – это его социальная характеристика. Он не схоласт и не педант: человек, не лишенный беспорядочной фантазии, – характеристика психологическая. Н. Б. дает некое руководство к постановочной деятельности – характеристика профессиональная. Трудно

³⁶⁴ Фаустъ и Маргарита Гёте. Трагедія въ пяти действиях: Съ немецкой переделки для сцены перевелъ Н. Б. СПб., 1880.

³⁶⁵ Мы старались не отступать от орфографического и пунктуационного «режима» рукописного произведения. Лишь некоторые орфографические явления изменили без всякого искажения стилистического или иных аспектов текста.

определить однозначно – кто он, житель провинции или столицы.

Вместе с «Фаустом» А.М.Овчинникова, это два самых странных перевода трагедии Гёте. Необходимо дать адекватное описание «переделки» как явления языкового и поэтического. Его место в общей теории языка заслуживает изучения.

По наблюдению К.И.Чуковского, при исследовании перевода необходимо найти «ту доминанту ошибок, при помощи которой переводчик навязывает читателю своё литературное Я».³⁶⁶ На наш взгляд, такой «доминантой отклонений от подлинника»³⁶⁷ является неупорядоченная дискретность и подчеркнутая фрагментарность сцен. Н. Б. не переводит «Посвящение» и три пролога к трагедии. Он опускает целые строфы, переставляет их местами. Переводчик нарушает ритм, который создается как симметрией элементов внутри фрагмента, так и самой сменой фрагментов. В трагедии Гёте сцена «Ночь» завершается пением хора ангелов. Н. Б. переставляет строфы, и начало сцены становится финалом.

*О, райскіе! Божественные звуки!
Вы, съ неба къ намъ, залетные друзья!
Я слушаю... и замираютъ муки
И плачу...и смиряюсь я (оставляет чашу).
Есть въ жизни радости,
Есть в міре ликованье!
Вольно-жъ мне было ихъ не тамъ искать
Где следуетъ? – Пора, пора сказать:
Я заслужилъ такое наказанье,
Ну не смешной-ли я философъ выхожу!*

*Жизнь хороша, полна очарованья,
А жизнь-то я, всё жизнь и обхожу.
Я здесь, какъ мученикъ, въ темнице, –
Погребся заживо давно.
Ко мне сюда и лучъ денницы
Боится заглянуть въ окно.
Кругомъ реторты, колбы, банки,*

³⁶⁶ Чуковский К. И. Искусство перевода. М.-Л.: Academia, 1936. с. 26

³⁶⁷ Там же, с. 27

*Со всякой мертвечиной склянки, –
Тамъ – кость, здесь – черепъ гробовой!
И вотъ мой мир да весь онъ мой!!*

Для перевода характерны комбинации сцен, сокращения. Вводятся вымышленные персонажи. Например, в явлении 3-ем (действие 2-ое) слова Фуста *«Прошла зима! Весна настала снова!»* произносит «старик».

Таким образом, вопросы точности в данном случае вторичны. Перевод интересен другим. Текст демонстрирует набор приемов, выводов, которые казались достаточными и убедительными для сценического воплощения в 1880 г. Его уникальность заключается в том, что переводчик, с помощью своеобразного «удвоения», создает эффект «плеоназма». Он проявляется на всех уровнях, начиная с заглавия: «Фаустъ и Маргарита Гёте». Примыкающие друг к другу буквы Н. Б. в имени переводчика образуют диграф. Эффекту «плеоназма» способствуют жанровые и стилистические приемы: набор фабульных клише, паремическая мифология, редупликация, итерация, эмфатический стиль, избыточные синтаксические конструкции.

Автор, вступая в сотворчество с Гёте, соотносил свой перевод, в первую очередь, с национальной литературной системой. Именно в ней произведение должно было стать (но не стало) «литературным фактом». Отсюда – характерное явление «двойной соотнесенности» текста. Для разработки чужеземного сюжета отыскиваются материалы в русской традиции. За мотивами, восходящими к иноязычному источнику, просматриваются его славянские аналоги и славянизмы. Приведем несколько примеров. *«Какъ попадаья, я не боюсь чертей – / За то и радостей простых людей не знаю»; «Смотри-ка: я въ наряде-то какомъ! / Кафтан пунцовый / Совсемъ новый (Повертывается)»; «Начинь всему: изъ этихъ стень уйдемъ!»; «Что леший и кружитъ и бьетъ». «Где-жь маменьке возяться было / Съ такой крохулькой, червякомъ? / Вотъ, я взяла да и поила / Ее водицей съ молокомъ».*

Вместо песни «Фульский король» Маргарита исполняет традиционную народную песню.

*Улетель мой покой
Навсегда-навсегда.
Мне его ужь не знать
Никогда-никогда!
Где его нетъ со мной,
Тамъ мне гробъ глухой,
Безъ него целый миръ
Для меня постыль.*

*

*Для него одного
Я въ окно гляжу,
Для него одного
На людей выхожу.
Поступь гордая!
Молодецкій видъ!
Улыбнется-то...
Взоръ огнемъ горить!*

*

*Говорить начнетъ,
Весь взволнуется!
Какъ онъ руку жметъ,
Какъ целуется.*

*

*Если-бъ только могла –
Какъ его-бъ обняла!
И держала-бы!
Целовала-бы!...*

*

*И ласкала-бы
Сколько хочется!..
Отъ него ко мне –
Отъ меня къ нему –
Сердце просится.../встаетъ/*

Переводчик ориентируется на «общие места»: тропы, узнаваемые адресатами как аксиоматические суждения. Поэтические формулы представляют собой полигенетические цитаты. Они воспроизводимы и – в то же время – безличны: «и въ горній міръ стремленью», «чаша смертная», «какъ мученикъ, въ темнице», «лучъ денницы», «кубокъ наслажденья», «молодости пыль», «избытокъ силъ», «омуть вечнога забвенья»,

«удель земной», «пучина преступлений», «вся бездна мрачная греховъ», «смиранный уголокъ»; «Да, в прочемъ, что же въ имени тебе моему?»; «О, чистой прелести чистойший цветъ!». Это способ образного мышления о мире в категориях, выработанных коллективной и индивидуальной поэтикой (ср. А. С. Пушкин). Происходит символизация и семантизация личного опыта отдельного человека. Он «перекодируется» в опыт культурно-узнаваемый.

Автор приводит двусловные фразы, двусловные высказывания: «Стои время! И коса ломайся!» «Не бойся! Договора не нарушу!»; «Э! горя нетъ!»; «Давай-ка мантію! Снимай колпакъ!»; «Я прощена!... Я спасена!...». Н. Б. прибегает к редупликации: обычно повторяет не один или два слога, но целое слово. Редупликация в существительном превращает единственное число в собирательное или множественное. В глаголе указывает на продолжение или законченность. В прилагательном, наречии, местоимении, предлоге – на интенсивность или преувеличение. «Пора, пора сказать: / Я заслужилъ такое наказанье»; «Тогда, тогда [написано другим почерком] / Владей, владей – мной!»; «Ахъ, докторъ! Право ты чудакъ / Давно-бы такъ! Давно-бы такъ!»; «Въ светъ, въ светъ ударимся / Въ светъ маленький сначала / Потомъ въ большой»; «Гляди, дружокъ, гляди!»; «на ковре на самолете»; «И вотъ мой мір да весь онъ мой!»; «Нетъ, кровь такая жидкость что такой / Не сыщется другой»; «Горю! Горю!...пылаю. адъ!»; «Ты, это! Ты всесильная любовь»; «Все виноградъ! Да виноградъ!»; «Другъ! / Не вдругъ! Не вдругъ!»; «...Намъ вера...вера намъ нужна»; «Дитя. Дитя!... Спроси ну, хоть кого!...»; «Фаустъ. Оставимъ это милое дитя. Маргарита. Нельзя, нельзя»; «Все, все отдай – мне да въ ответъ»; «Иди-же, иди.../ Отторгнутый у неба – для земли»; «Отчаянье! Отчаянье!.. Ну, где-жъ она-то? / Фаустъ (громко) Грѣтхень... Грѣтхень!..». Смысл также дублируется с помощью устойчивых сочетаний, эмотивных фразеологизмов «Но что-жъ, въ конце-концевъ»; «Но, впрочемъ, намъ не оттого-ль / Всегда и слаще хлебъ-да-соль?»; «Что толку мучиться тоскою / Высокихъ истинъ и задачъ – / Неразрешимыхъ хоть ты плачь».

Эффект «плеоназма» усиливает стилистическая фигура прибавления – градация. «*Ни мудрости себе подъ старость не прибавиль, / Ни даже денегъ иль связей, / Ни славы, ни друзей*»; «*Мы подбираемъ лишь названья для вещей, / А въ глубину, въ ихъ суть не проникаемъ*»; «*Но – будетъ! Все, что ты зовешь грехомъ, / Уничтоженемъ, смертью, зломъ...*»; «*Все въ этомъ мире дымъ и чадъ*»; «*Я слушаю... и замираютъ муки / И плачу... и смиряюсь я*». «Словами: “плутъ! мошенникъ! воръ!” всегда / Прямую вашу сущность означаютъ». Многочисленны примеры анафоры: «*Что толку въ томъ что я толпы умней? / Что предразсудковъ съ ней не разделяю?*»; «*Нетъ, мы наукою себя лишь обольщаемъ! / Мы роемъ кладъ – находимъ же червей! / Мы подбираемъ лишь названья для вещей...*»; «*Есть въ жизни радости, / Есть в міре ликованье!*»; «*Жизнь хороша, полна очарованья, / А жизнь-то я, всё жизнь и обхожу*».

Графическая составляющая имени Н. Б. направляет читателя по пути противопоставления графемы и фонемы. Такие поэтические средства, как корневой повтор, звуковая переключка, характерны для «азианского» красноречия: «*И никто не пикни! / Все молчекъ да молкъ!*».

Ритм проявляется в акцентировке тех или иных фонем, в расстановке цезур и диерез, в специфической схеме режетов и анжабманов (резкие или менее резкие межстрочные переносы):

Вотъ шляпа с перьями, и шага подъ плащемъ (треплеть по плечу)

Заживемъ, съ тобой, вдвоем.

*Ну, право, мой советъ тебе **переряОдиться** [исправлено карандашом «я» на «о»],*

Людей и светъ узнать!

Эмфатический стиль передают бессоюзие и многосоюзие: «*Но где-же лошади? где люди? экипажъ?*»; «*И будетъ нынче-же она моей? / Да? Да? Не правда-ль?*»; «*Вымыть и прибрать, / И пяльцы. И чулокъ, и кухня, и стряпня, / На побегушкахъ быть... туда-сюда...*».

Глаголы следуют в сверхтемпоральном имперфекте: переводчик обнимает разные темпоральные ступени. «*Когда хоть одному мгновенью / Скажу: “Постой! Такъ дивно ты!” /*

*Веди меня въ свои владенья – / Хаосъ ничтожества и тьмы. /
Мой смертный часъ тогда раздайся! / Со мной расчелся ты
вполне!».*

Явление 2.

*Фаустъ и Мефистофель появляется из-за печки и идетъ къ
Фаусту.*

Мефистофель.

Ты звалъ меня,

Ну, вотъ и я.

Фаустъ.

Какъ звать тебя?

/ Мефистофель молчит жметя Фаустъ наступает: /

[в тексте подчеркнуто карандашом].

Ты слышалъ мой вопросъ. Какъ звать тебя?

Впечатление удвоения создают знаки препинания (либо их отсутствие) и типографские знаки.

В творчестве Гёте тесно связано мышление религиозно-мифологическое и языковое, царство мифа и сила Логоса. Так, Мефистофель обозначает себя с помощью различных перифраз, дескриптивных либо денотативных. Возникает параллелизм имени собственного и дескриптивной перифразы: «*Ein Teil von jener Kraft...*» («*Часть силы той...*»). Н. Б. переводит: «*Зломъ творю благое*». Автор перевода отступает от ветхозаветной, «суггестивной изоколии» (определение Е. М. Верещагина). В оригинале трагедии она сочетается с «притчевой» мифологической и библейской лексикой.

Комната Маргариты в описании Гёте представляет интерьерный аналог райского уголка. Служит островом покоя и эстетической гармонии. Пространство свидетельствует об особом душевном состоянии и статусе героини – исповедующейся. Внутри интерьера с помощью полога создавалась некая выгородка. В ней телесная оболочка земного человека получала дополнительный слой защиты. Место уединения воспроизводило форму замкнутой компактной коробочки, ларца. Их «содержимым» являлся человек. В живописных сюжетах Благовещения, Рождения Христа, Успения

Богоматери кровать с пологом (на протяжении многих веков) являлась идеалом ложа для отдохновения.³⁶⁸ В древних классических текстах употреблялось слово «агальма» (др.-греч. ἄγαλμα, agalma). Оно обозначало скрытый драгоценный объект, который находится внутри (ср. «Речь Алкивиада: панегирик Сократу» в «Пире» Платона).

Н. Б. пытается компенсировать отсутствие мифологической легитимации. Сентиментальная аранжировка сюжета превращает трагедию в мелодраму. Ей присуща коллизия разоблачения и изгнания лицемерного, скрытого злодея и восстановление мира в добродетельном сообществе. История преступления против невинности побуждает читателя, зрителя к сочувствию и сопереживанию. Сокровище не было настоящим сокровенным, но только соблазнительно-прикровенным.

Комплементарный ряд создают исправления редактора. Он вычеркивает сцену с горожанками, вовлеченными в перипетии уличной жизни. Убирает прозаизмы, заменяя их словами высокого стиля. «*Отведать всех твоих [зачеркнуто] земных сластей*». Поверх тщательно зачеркнутого слова редактор вписывает свой вариант, подчеркивает и выделяет жирным шрифтом. «*Ну, поминутну просыпалась! / То покормить, то повернуть. / Еще там что-нибудь [зачеркнуто карандашом]. / Возьму, бывало, на-руки: баю,-баю! / То похожу, то постою... / А утром: шлепь ее въ корыто!* [зачеркнуто карандашом]». Редактор старается сгладить впечатление повторения, удвоения. «*А тамъ и день-деньской!* [зачеркнуто карандашом] *на рынокъ / И каждый день-то въ хлопотахъ, / В заботахъ да въ трудахъ!* [зачеркнуто карандашом]». «*Что тамъ такое онъ бормочетъ [зачеркнуто карандашом] ты лепечешь – ангель мой?* [написано сверху, чернилами, другим почерком]». «*Ахъ, какая тоска смертная, / Какой у меня адъ въ груди. / Одна ты, видишь, милосердная, / Одна ты!.. / О, горе!...*

³⁶⁸ Roger G. A. The complete Guide to Furniture Styles. New York: Macmillan Publishing Co, 1969. p. 56

ужь не знаю / Чемь только кончу я!.. / Все плачу и рыдаю, / Рыдаю, плачу я... [зачеркнуто карандашом]». «И темь темный кругом [зачеркнуто карандашом] / И теменью темной / Ужь все заволоклось!.. / Въ душе моей больной / Такой-же мракъ ночной!..».

Особенно много зачеркиваний в сцене «Фауст и Маргарита в темнице». Например, полностью зачеркнута строфа: *«Маргарита. Полно-ка! Помешкай со мною. / Ведь, ужь я-ли не мешкала для тебя – / Какъ самъ ты замешкался у меня! / Фаустъ. На-спехъ скорей! Здесь пробудемъ – / Только себя погубимъ».*

Итак, все эти «незаконные» допущения переводчика касаются природы языка. Они не опираются не только на текст оригинала, но, скорее всего, «немецкой переделки». Здесь нет проникновения в суть вещей, необходимого для трагедии Гёте. И все же данный перевод образует необычное сочетание смыслов. Можно сделать осторожное допущение. Именно с помощью эффекта «плеоназма» переводчик сохраняет гетеротопную и гетерохронную интенцию. Автор погружает персонажей в лиминальное состояние перехода из одного мира в другой. Заслуга Н. Б. осталась незамеченной и превратилась в скрытую победу.

Galina Vasilyeva

«FAUST AND MARGARITA OF GOETHE»: AN UNKNOWN TRANSLATION UNDER THE MONOGRAM N. B.

The article focuses on the Goethe's translation of «Faust», which wasn't brought into scientific use. We found a handwritten notebook in the Department of rare books in the Scientific Library of Kazan University. Anonymous writer was found under the monogram N. B. The translation has a lot of contractions, scene combinations. For that reason the question of accuracy in this case is secondary. The work is unique because the translator creates pleonasm effect using a kind of «duplication». The writer brought his text into correlation with the national literary system. It defined the fact that translation was «double» oriented. Genre and stylistic techniques also contribute to the pleonasm effect: a set of plot clichés, paremic mythology, emphatic expressions, iteration, reduplication, excessive syntactical structures.

**СТИХОТВОРЕНИЕ КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА
«НАДГРОБНЫЕ ЦВЕТЫ» В ПЕРЕВОДЕ ВАРЛЕНА
АЛЕКСАНИЯ**

Первые переводы стихотворений Бальмонта на армянский язык относятся к началу XX века. В контексте естественно возникшего в этот период интереса армянских поэтов к русскому Серебряному веку следует рассматривать и первые переводы на армянский язык поэзии Бальмонта как одного из самых ярких представителей этой эпохи. Однако внимание к Бальмонту не ограничивается началом века, оно наблюдается в армянской переводческой литературе вплоть до нашего времени. Важнейшим достоинством армянской переводческой школы всегда был неослабевающий интерес к значительным явлениям мировой литературы, с которой, по сложившейся веками традиции, армянские поэты знакомили своих соотечественников. Эту миссию достойно продолжают наши современники, внимание которых не могло не привлечь и такое высокохудожественное литературное явление как поэзия русского Серебряного века. В 80-ых годах прошлого века яркая плеяда армянских поэтов (Грачья Тамразян, Грачья Бейлерян, Агван Варданян, Ваагн Атабекян, Ваграм Мартиросян, Аваг Епремян, Нерсес Атабекян)³⁶⁹ обратилась к переводам из русской поэзии. На армянском языке вновь (или впервые) зазвучали стихи Волошина и Мандельштама, Пастернака и Есенина, Блока и Бальмонта.

В отличие от предыдущего поколения (Г.Эдоян, А.Мартиросян, Ов.Григорян, А.Арутюнян, Д.Ованнес), которое проявляло больший интерес к западноевропейской и американской поэзии, поэты нового поколения были особенно увлечены русской поэзией. Этот вопрос, несомненно, является

³⁶⁹ См.: Խաչատրյան Թ. Բանաստեղծության կեցության և գոյության սահմանագծին // Գարուն. 2007. թիվ 7-8: էջ 17-32:

темой для отдельного исследования, однако считаем целесообразным привести некоторые соображения.

Конечно, армянских поэтов 80-ых годов отделяло от Серебряного века три поэтических поколения. Причиной их интереса к искусству этой значимой поэтической эпохи, увлеченности поэзией Серебряного века является прежде всего, стремление определить культурные ориентиры русских поэтов этой эпохи и армянских поэтов начала века (Д.Варужан, М.Мецаренц, Сиаманто, Р.Севак), сопоставить традиции новейшей западной поэзии с традициями В.Теряна и Е.Чаренца и, в конечном итоге, выявить общность культурно-типологических признаков и тенденций в мировой поэзии, особенно в связи с распространением эстетических принципов символизма, к которому (конечно, разными путями и по совершенно разным причинам) пришли поэты разных стран, пишущие на разных языках.

Нам представляется, что мнение, высказанное Ю.М.Лотманом и Б.А.Успенским в статье «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры» может быть справедливо отнесено и к литературным явлениям других культур. Они пишут: *«Наблюдение над историей русской культуры убеждают в отчетливом ее членении на динамически сменяющие друг друга этапы, причем каждый новый период – будь то крещение Руси или реформы Петра I – ориентирован на решительный отрыв от предшествующего. Однако одновременно исследователь наталкивается на ряды повторяющихся или весьма сходных событий, историко-психологических ситуаций или текстов. Анализ убеждает, что новые исторические структуры в русской культуре <...> неизменно включают в себя механизмы воспроизводящие заново культуру прошлого».*³⁷⁰

³⁷⁰ Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 414. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 28. Литературоведение. Тарту, 1977. С. 13.

Кроме того, в наше время, когда политическое инакомыслие не является препятствием для объективной оценки значения того или иного поэта, современное поколение армянских поэтов, пришедшее в литературу после Паруйра Севака, открывает новые пути и новые возможности для создания культурных ориентиров в поэзии, в частности, поэзии Серебряного века.

Из современных переводчиков обратившиеся к стихам Бальмонта в большей степени испытывают влияние национальной, в частности, туманяновской (реже – теряновской) литературной традиции. Совершенно очевидно, что любой переводчик неизбежно сталкивается с альтернативой – придерживаться подлинника за счет, по выражению В.Гумбольдта, *«вкуса и языка собственного народа, либо – своеобразия собственного народа за счет подлинника <...> Нечто среднее между тем и другим не только трудно достижимо, но и просто невозможно»*.³⁷¹

Мы не можем принять постулат Гумбольдта о непереводемости (*«Перевод представляется мне, безусловно, попыткой разрешить невыполнимую задачу...»*³⁷²), однако не можем и отрицать, что переводы стихотворений Бальмонта некоторыми современными армянскими переводчиками только подтверждают его тезис *«о языке как форме выражения народного духа, об индивидуальном своеобразии языков, определяемом духовным своеобразием народа, о несводимости языков друг к другу»*³⁷³.

Так, обращаясь к переводу стихотворения «Надгробные цветы» **Варленом Александяном**, хотим сразу отметить, что, если не знать, что это перевод, можно предположить, что стихотворение принадлежит перу Ов.Туманяна, влияние которого на наших поэтов и переводчиков, несомненно, очень велико. Впрочем, иногда проступают и теряновские поэтические

³⁷¹ Цит. по: Федоров А. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М., 2002. С. 205.

³⁷² Там же.

³⁷³ См.: Արաշախի Է. Հոգի և ազատություն, Երևան, 2005 էջ 413:

интонации, например, типично бальмонтовский «*неясный шепот*» в переводе звучит так же поэтично и напоминает Тютчева («*шпրիտ շրշրուն*»):

Для подтверждения сказанного приводим оригинал стихотворения Бальмонта и перевод В.Александряна:

Надгробные цветы

Среди могил неясный шепот
Неясный шепот ветерка
Печальный вздох, тоскливый
ропот
Тоскливый ропот ивняка.

Աղոտ շրշրուն՝ շիրմատանը,
Աղոտ շրշրունը քամու,
Տխուր հառաչ, թախծոտ
տրտունջ,
Թախծոտ տրտունջ ուռենու:

Среди могил блуждают тени
Усопших дедов и отцов,
И на церковные ступени
Восходят тени мертвецов.

Եվ սովերներն են թափառում
Մեռյալների տարազիր,
Ու էլնում են նրանք, կանգնում
Եկեղեցու սանդղակին:

И в дверь церковную
стучатся,
Они стучатся до зари,
Пока вдали не загорятся
На бледном небе янтари.
Тогда, поняв, что жизнь
минутна,
Что безуспешна их борьба,
Рыдая горестно и смутно,
Они идут в свои гроба.

Եվ աստծո տան դուռն են
ծեծում,
Ծեծում մինչև առավոտ,
Եվ հեռվում էլ չեն առկայծում
Երկնի սաթերը աղոտ:
Հասկանում են՝ կյանքը
վայրկյան
Ուր պայքար է անգիջում,
Հեկեկալով ամեն անգամ
Իրենց շիրիմն են իջնում:

Вот почему наутро блещут
Цветы над темною плитой:
В них слезы горькие
трепещут

Արշալույսին պաղ քարերին
Նուրբ ծաղիկներ են բացվում,
Իրենց դալուկ թերթիկներին

О жизни - жизни прожитой.

Պարզած վի-վի ցուրտ
սրցուկը:³⁷⁴

В первой строфе Бальмонт создает печальную атмосферу кладбища (подчеркиваемую повторением прилагательных «неясный» и «тоскливый»), где среди могил бродят тени умерших, безнадежно стучатся в двери церкви и на рассвете, «рыдая», возвращаются «в свои гроба» и только слезы их остаются блестеть в надгробных цветах.

Основная идея стихотворения Бальмонта – в грустной констатации краткости жизни, неотвратимости смерти и бессмысленности борьбы за возвращение к жизни. Алексанян же больше акцентирует мысль о том, что борьба – в самой жизни, и тени умерших спускаются в свои могилы, рыдая оттого, что не могут вернуться туда, где есть борьба (*Կյանքը վայրկյան / Ուր վայրար է անզիջում*).

Характерно также, что у Бальмонта тени, блуждающие среди могил – это души «усопших дедов и отцов», у Алексаняна же среди могил бродят души скитальцев:

Եվ սովերներն են թափառում

Մեռյալների տարազիր:

Слово «скиталец» имеет для армянского переводчика более глубокое, созвучное национальной судьбе значение, в то время как в оригинале упоминание душ дедов и отцов – это просто констатация прошлой жизни и настоящей смерти.

В третьей строфе у Бальмонта явно выражена причинно-следственная связь событий, чувствуется упорное стремление душ добиться желаемого:

И в дверь церковную стучатся,

Они стучатся до зари,

Пока вдали не загорятся

На бледном небе янтари.

³⁷⁴ XX դարասկզբի ռուսական բանաստեղծություն. Վազմ. և ծանոթագր. Հ.Թամրազյանը. Երևան, 1982. էջ 107:

Алексамян в этой строфе изображает явления более независимыми друг от друга из-за отсутствия союзного слова «пока»:

Եվ աստծո տան դուռն են ծեծում,
Ծեծում մինչև առավոտ,
Եվ հեռվում էլ չեն առկայծում
Երկնի սաթերը ադոս:

Интересно, что выражение «бледное небо» в оригинале, в армянском переводе заменяется «смутными звездами», а в предыдущей строке звезды не загораются, как у Бальмонта, а «больше не сияют» («*էլ չեն առկայծում*»), что придает переводу более трагический характер.

Наиболее удачным нам представляется перевод четвертой и пятой строф, насыщенный даже большей образностью, чем оригинал. В целом, перевод В.Алексамяна мы считаем достаточно адекватным, хотя и более близким к армянской поэзии, нежели к Бальмонту, что и делает его более доступным для восприятия армянского читателя.

Իրինա Պողոսյան

**ՎՈՒՏԱՆՏԻՆ ԲԱԼՄՈՆՏԻ «ՇԻՐԻՄԻ ԾԱՂԻՆԵՐԸ»
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎԱՌԼԵՆ ԱԼԵՔՍԱՆՅԱՆԻ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՄԲ**

Հոդվածում ընդհանուր գծերով ներկայացվում են հայ թարգմանական արվեստի խնդիրները, ուսումնասիրվում է Վառլեն Ալեքսանյանի կողմից արված Բալմոնտի «Շիրիմի ծաղիները» բանաստեղծության թարգմանության գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Նշվում է, որ ժամանակակից հայ պոետի կողմից կատարված թարգմանությունը ընդհանուր առմամբ համարժեք է բնագրին, սակայն դրանում բավականաչափ արտացոլված չէ Բալմոնտին հատուկ երաժշտականությունը, պոետական պատկերների բազմազանությունը, բանաստեղծական հնարների լայն գունապնակը:

Irina Poghosyan

**TRANSLATION OF KONSTANTIN BALMONT'S 'THE GRAVE
FLOWERS' BY VARLEN ALEXANYAN**

The article presents a general outline of issues related to Armenian translations of Russian poems, and studies the peculiarities of Varlen Alexanyan's translation of Konstantin Balmont's poem 'The Grave Flowers'. The author concludes that the translation by the Armenian contemporary writer is generally equivalent to the original, but it does not sufficiently reflect melodiousness, diversity of poetic images, and broad color palette of poetic techniques specific to Balmont's poem.

**ՍՈՒՔՅԵԿՏԻՎ ԵՂԱՆԱԿԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՀՊԱՆՈՒՄԸ
Է. ՀԵՄԻՆԳՈՒԵՅԻ «ՄՊԻՏԱԿ ՓՂԵՐ ԹՎԱՅՈՂ ԲԼՈՒՐՆԵՐԸ»
ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՎԱԾՔՈՒՄ**

Թարգմանությունն ինքնին մարդկային գործունեության բարդ և բազմակողմանի գործընթաց է: Եթե հաղորդակցման մասնակիցները խոսում են տարբեր լեզուներով, ապա հաղորդակցությունն իրականանում է թարգմանության միջոցով: Երբ գեղարվեստական տեքստը դառնում է միջմշակութային հաղորդակցության բաղադրիչ, ի հայտ է գալիս ոչ պակաս կարևոր մասնակից՝ թարգմանիչը: Ահա թե ինչու երկլեզու հաղորդակցությանը մասնակցում է նաև մի երրորդ կողմ՝ թարգմանիչը, որը պետք է այնպիսի հմտությամբ թարգմանի բնօրինակը, որպեսզի այն պարզ լինի այլ ազգի ներկայացուցչին՝ պահպանելով բնագրի հուզականությունը, հստակությունը, ոճական երանգավորումը: Մա նշանակում է, որ թարգմանիչը պետք է փորձի հնարավորինս հստակ փոխանցել բուն իմաստը և գնահատողականությունը՝ իր ամենատարբեր երանգներով՝ փոխադրելով բնագրի հեղինակների լեզվի շունչը թիրախ լեզվի տարածք:

Թարգմանության ընթացքում գործ ունենք բազմաշերտ այնպիսի խնդրի հետ, որի լուսաբանումը թույլ է տալիս բացահայտել թարգմանության գեղագիտական մշակութային արժեքների ընկալման օրինաչափությունները մշակութային մեկ այլ տարածքում: Գեղարվեստական տեքստերի թարգմանության հնարավորությունն, այդուհանդերձ, ապահովվում է մշակութային տարածքների սկզբունքային ներթափանցելիությամբ:

Մշակութային տարածքներին բնորոշ են ինչպես համամարդկային ընդհանրությունները, այնպես և եզակի ինքնատիպությունը՝ իրենց բնորոշ հավատալիք-հավատամքներով, նորմերով և արժեքային համակարգերով: Մշակութային առանձնահատկություններն առաջնայնորեն արտացոլվում են գեղարվեստական տեքստերում, մասնավորապես եղանակավորման և գնահատողական առկայացման միջոցներում:

Գեղարվեստական տեքստերում եղանակավորումը դիտարկվում է որպես «հաղորդակցական-իմաստային կարգ, որն արտահայտում է օբյեկտիվ գործոնների վրա հիմնված հեղինակի սուբյեկտիվ վերաբերմունքն իր խոսքի նկատմամբ և հանդես է գալիս որպես օբյեկտիվ իրականության երևույթների ընտրության, վերջիններիս տեքստում առկա որակական գնահատման և արտահայտման հնարավորության արդյունք»:³⁷⁵

«Գեղարվեստական ստեղծագործության լեզուն ամբողջովին «կաղապարված» է, քանզի այն հեղինակի ցանկությամբ կամ դրանից անկախ բացահայտում է հենց հեղինակին»³⁷⁶: Լեզվաբանական հյուսվածքի վերլուծությունը թույլ է տալիս բացահայտել հեղինակի գնահատականը, նրա սուբյեկտիվ վերաբերմունքը, որը մյուս տեքստային կարգերի շարքում բացահայտում է դրա հայեցակարգային տեղեկատվությունը:

Ասվածից հետևում է, որ եղանակավորումն առաջին հերթին ցանկացած տեքստի գոյաբանական արտահայտություն է, որպես խոսքի ստեղծման ստեղծագործություն: Տեքստային եղանակավորման հասկացության բացահայտման համար անհրաժեշտ գործոն է ցանկացած տեքստում ներդրված հեղինակի դիրքի, հեղինակի իրականության փաստի, տեղեկատվության նկատմամբ վերաբերմունքի առկայությունը:

«Գեղարվեստական շփումը իմաստային տեղեկությունների, գեղարվեստական արժեքների փոխանցում է հասցեագրողից հասցեատիրոջը: Որևէ ստեղծագործության գեղարվեստական յուրացման բնույթը և արդյունքը կախված են տեքստից և ընկալողի առանձնահատկություններից: Գեղարվեստական

³⁷⁵ Донскова О. А. Средства выражения категории модальности в драматургическом тексте: Дис. Канд. Филол. Наук. М., 1982, стр. 28 (<http://www.dissercat.com/content/sposoby-vyrazheniya-modalnosti-v-gazetno-publitsisticheskikh-tekstakh-sovremennogo-angliisko>)

³⁷⁶ Змиевская Н. А. Субъективно – оценочная модальность в художественном тексте // Сб. Науч. Тр. МГПИИЯ. – М.: МГПИИЯ, 1981. – Вып. 174. – стр. 115.

թարգմանությունն օժտված է ոչ պակաս արժեքայնությամբ, քան գեղարվեստական բնագիրը»:³⁷⁷

Ինչպես տեքստում, այնպես և թարգմանվածքում եղանակավորման նկատմամբ հարկ է դրսևորել ամբողջական մոտեցում՝ ապահովելով համարժեք եղանակավորում տեքստի բոլոր մակարդակներում և տարրերում: Քանի որ եղանակավորումն իրանում է տեքստի՝ որպես ամբողջություն կտրվածքում³⁷⁸, ապա թարգմանիչը կարող է հմտորեն խաղարկել գնահատողականությունն արտահայտող և եղանակավորում ստեղծող միջոցները տեքստի տարբեր մակարդակներում՝ բառայինից մինչև շարահյուսական:

Ակնհայտ է, որ թարգմանության ընթացքում համարժեքության ապահովմանը հետամուտ՝ թարգմանիչը պետք է ձգտի իմաստային և ոճական բեռնվածության առավելագույն պահպանմանը թարգմանության լեզվում: Հետևաբար, այստեղ երևան է գալիս նաև հեղինակային եղանակավորման համարժեք փոխանցման խնդիրը:

Թարգմանաբանական գրականության մեջ վաղուց արդեն կիրառվում են «նույնականություն» և «համարժեքություն» եզրերը: Ա. Վ. Ֆյոդորովը, օրինակ, օգտագործելով «համարժեքություն» եզրի փոխարեն «ամբողջականություն» եզրը, նշում է, որ ամբողջականությունն իր մեջ ներառում է բնագրի իմաստային բովանդակության սպառիչ փոխանցում:³⁷⁹

Համարժեքության խնդրին անդրադառնալով՝ Ռ. Յակոբսոնը գտնում է, որ միջլեզվական թարգմանության դեպքում նշանային համակարգերի միավորների միջև համարժեքությունն

³⁷⁷ Մարգարյան Բ. Հ. Գեղարվեստական թարգմանությունը որպես բնագրի իմաստառճական յուրահատկությունների մեկնաբանում, Եր. 2007, էջ 3

³⁷⁸ Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Изд-во «Наука», 1981, стр. 116

³⁷⁹ Федоров А. В., Основы общей теории перевода, М., 1982, 303 стр.

անհնարին է: Համարժեքությունը կարելի է ապահովել՝ հաղորդումը մեկնաբանելով օտար նշանային համակարգի միավորներով:³⁸⁰

Գեղարվեստական գրականության յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կարող է դիտվել միջմշակութային խոսույթի շրջանակներում, որը թարգմանում և կարդում են այլ մշակույթի ներկայացուցիչներ: Այս դեպքում տեղի է ունենում գեղարվեստական տեքստի երկկողմանի մեկնություն: Մի կողմից այն ընկալվում է ըստ թարգմանչի մատուցած թարգմանության, մյուս կողմից թարգմանվող տեքստը ենթարկվում է համապատասխան մեկնաբանության ընթերցողի՝ այլ մշակույթի ներկայացուցչի կողմից:

Է. Հեմինգուեյի ստեղծագործական ինքնատիպությունը և սուբյեկտիվ գնահատողական եղանակավորումն արտացոլվում են հիմնականում կերպարների երկխոսություններում. Մա Է. Հեմինգուեյի գրելաձևի եզակի առանձնահատկությունն է: Գրողը պարզ լեզվական միջոցներով իր սուբյեկտիվ վերաբերմունքն է արտահայտում նկարագրված իրավիճակների և իրականության նկատմամբ՝ միևնույն ժամանակ խորքային իմաստներ հաղորդելով դրանց: Անդրադառնալով այնպիսի համամարդկային թեմաների, ինչպիսիք են բարու և չարի հարատև պայքարը, կյանքն ու մահը, մարդկային քաջությունն ու ստորությունից դառը հիասթափությունը՝ Հեմինգուեյը հավատարիմ է իր ոճին և կիրառում է կարճ նախադասություններ, բառային հարակրկնություններ և բազմաշաղկապություն՝ իրացնելով հեղինակային գնահատողականությունը և երանգավորումը:

Է. Հեմինգուեյի **“Men without Women”** ժողովածուից **“Hills like White Elephants”** պատմվածքը մարդկային փոխհարաբերությունների, մասնավորապես կնոջ և տղամարդու հարաբերությունների իրական պատկերումն է: Այս պատմվածքում կինը տղամարդու պահանջով կանգնում է դժվարին ընտրության առջև (տղամարդն ամեն կերպ ստիպում է կնոջը հրաժարվել իրենց ապագա երեխայից): Պատմվածքը կարող է շատ սառը և կտրուկ թվալ, այնուամենայնիվ, կարող ենք նկատել, որ հեղինակը որոշակի

³⁸⁰ Jacobson, R. O. On linguistic aspects of translation. R. A. C Brower (ed.), 1959, p. 113

հուզական երանգ է հաղորդել այս պատմվածքին: Թվում է՝ պատմվածքն իրադարձությունների պարզունակ նկարագրությունը և երկխոսությունների փոխադրումն է միայն, սակայն պարզ լեզվական կառույցների հմուտ կիրառմամբ Հեմինգուեյը կարողացել է ընթերցողին փոխանցել ոչ միայն իրադարձությունների լրջությունն ու անգամ ողբերգականությունը, այլև լիցքավորել տեքստը սեփական եղանակավորմամբ:

The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went to Madrid.

Հ. Թ.³⁸¹ *Ամերիկացին մի աղջկա հետ նստեց դրսի ստվերում՝ սեղանի մոտ: Խիստ շոգ էր, իսկ ճեպընթացը Բարսելոնայից գալու էր քառասուն րոպե հետո: Այստեղ այն կանգնում էր երկու րոպե, ապա մեկնում Մադրիդ:*

Բ. Թ.³⁸² *Ամերիկացին և աղջիկը նստեցին ստվերում՝ դրսի սեղանի մոտ: Շատ շոգ էր, իսկ Բարսելոնայից եկող ճեպընթացը ժամանելու էր քառասուն րոպեից: Այս կիսակայարանում կանգ էր առնում երկու րոպե և ապա ուղևորվում Մադրիդ:*

Չկարևորելով կնոջ և տղամարդու անհատականությունը՝ Է. Հեմինգուեյը չի տալիս անուն իր կերպարներին՝ միևնույն ժամանակ նրանց միջոցով մարմնավորելով ցանկացած կնոջ և ցանկացած տղամարդու: Պատմվածքում կերպարները կանգնած են դժվարին որոշում ընդունելու անհրաժեշտության առջև և կասկածում են ապագայում հարաբերությունների զարգացման վերաբերյալ: Կերպարների հավաքականությունն ընդգծող անանունությունը հեղինակային եղանակավորման ակնհայտ դրսևորումն է, որը պահպանվել է ինչպես հեղինակային, այնպես և մեր ինքնուրույն թարգմանվածքում «ամերիկացին» և «աղջիկը» բառային միավորների կիրառմամբ:

“It’s really an awfully simple operation,” the man said. “It’s not really an operation at all.”

“I know you wouldn’t mind it, Jig. It’s really not anything. It’s just to let the air in.”

³⁸¹ Հեղինակային թարգմանություն

³⁸² Ինքնուրույն թարգմանություն

“I’ll go with you and I’ll stay with you all the time. They just let the air in and then it’s all perfectly natural.”

Հ. թ. – Դա, իրոք, մի չտեսնված պարզ վիրահատություն է, **Ջի գ.** – ասաց տղամարդը, – դա ընդհանրապես վիրահատություն էլ չէ:

- Ես գիտեմ, քեզ չէր կարելի խնդրել, **Ջի գ.** Բայց սարսափելի ոչինչ չկա: Միայն պիտի սրսկեն:

- Ես կգամ քեզ հետ ու կողքիդ կմնամ ամբողջ ժամանակ: Նրանք միայն կսրսկեն, և հետո ամեն ինչ սովորականի նման կլինի:

Բ. թ. – Դա, իսկապես, չափազանց պարզ վիրահատություն է, **Ջի գ.** – ասաց տղամարդը, – իրականում դա վիրահատություն էլ չէ:

- Ես գիտեմ, որ դու դեմ չես, **Ջի գ.** մի մեծ բան չի, միայն մի ծակոց է, էլի:

- Ես քեզ հետ կգամ և կմնամ կողքիդ ամբողջ ժամանակ: Նրանք մի հատ կծակեն, իսկ մնացածն արդեն իր հունով կգնա:

Օբսիմորոն ոճական հնարի կիրառումը՝ **“awfully simple”** տեղին է՝ շեշտելու տղամարդու կողմից վիրահատության լրջության նվազեցման հաղորդակցական նպատակը: Այս կերպ իրանում է նաև հեղինակային եղանակավորումը, որի փոխանցման համար հեղինակային թարգմանության մեջ տեսնում ենք **«չտեսնված պարզ»** արտահայտությունը: Այնուամենայնիվ, հայերենում **«չտեսնված»** բառի իմաստը գերդրական է, և կարծում ենք, որ այս համատեքստում, չկորցնելու վիրահատության լրջության զգացողությունը, ցանկալի է օգտագործել հոմանիշային շարքի աստիճանականությամբ ավելի ցածր՝ **«չափազանց»** միավորը:

Հաջորդ հատվածում **“to let the air in”** արտահայտությունը հղիության ընդհատման վիրահատության մեղմասացական անվանումն է: Բառացի թարգմանությամբ՝ «օդը ներս թողնել»-ը գրականագիտական մեկնաբանությունների համաձայն վկայում է նախորդ դարասկզբի բժշկական տեխնոլոգիաների անկատարության կամ տղամարդու բժշկական գործողության վերաբերյալ անգիտության մասին՝ համակցված բարդությունն ու լրջությունը թեթևացնելու ցանկության հետ: Այս երկու նկատառումների դիտարկմամբ ավելի դիպուկ ենք համարում հայերեն **«ծակոց»** բառի գործածությունը, որպես ն՝ անգիտության, և՛ կարևորության նվազեցման փոխանցման միջոց:

Հեղինակային եղանակավորման դրսևորում է նաև տեքստում «հղիություն» կամ «հղիության ընդհատում» բառերի բացակայությունը և դրանց փոխարեն հարաբերությունների պահպանման մասին մտահոգության բազմակի արտահայտումը: Ստորև ներկայացված համատեքստային հատվածները վերոբերյալի վառ օրինակներն են.

“Then what will we do afterwards?”

“And you think then we’ll be all right and be happy?”

“And afterwards they were all so happy?”

“And if I do it you’ll be happy and things will be like they were and you’ll love me?”

“But if I do it, then it will be nice again if I say things are like white elephants, and you’ll like it?”

“If I do it you won’t ever worry?”

“Then I’ll do it. Because I don’t care about me. And I’ll do it and then everything will be fine!”

Բնագրում բառային մակարդակում ակնհայտ է **“and”**, և **“if”** շաղկապների անընդմեջ կրկնությունը, ինչպես նաև **“happy”** և **“fine”** ածականների, **“all right”** մակբայական կապակցության, **“then”** և **“afterwards”** ժամանակի մակբայների կրկնությունը: Բնագրում հեղինակային եղանակավորման իրացումը կատարվում է 2 ապառնիների միջոցով. ավելի ընդգրկուն ապառնի (then) և «վիրահատություն սկզբնակետին» հաջորդող ապառնի (afterwards):

Բնագրում շարահյուսական մակարդակում հեղինակային եղանակավորումն արտահայտվում է պայմանի պարագա երկրորդական նախադասություններով կամ հարցի տեսքով շարադրված նախադասությունների միջոցով՝ արտահայտելով կնոջ զգացած մտավախությունը ապագայում հարաբերությունների զարգացման անորոշության կապակցությամբ: Կինը մտահոգ է. ենթադրում է, որ վիրահատությունը բացասաբար կանդրադառնա իր և տղամարդու հարաբերությունների վրա:

Ն. թ. - *Հետո ի՞նչ ենք անելու:*

- *Հետո լավ կլինի: Ճիշտ առաջվա նման:*

- *Եվ դրանից հետո նրանք ընդհանրապես երջանի՞կ էին:*

- *Իսկ եթե ես այդ անեմ, դու երջանիկ կլինե՞ս, ամեն ինչ առաջվա պես կլինի՞ս և դու կսիրե՞ս ինձ:*

- Եթե ասեմ, որ բլուրները նման են սպիտակ փղերի, այդ քեզ դո՞ւր կգա:

- Եթե ես այդ անեմ, դու էլ երբեք չե՞ս գայրանա:

Ի.թ. - Ու ի՞նչ կանենք դրանից հետո:

- Եվ դու կարծում ես՝ այդ ամենից հետո մեզ հետ ամեն ինչ լա՞վ կլինի, և մենք երջանի՞ կ'կլինենք:

- Եվ դա անելուց հետո բոլորը երջանի՞ կ'էին:

- Եվ եթե ես գնամ այդ քայլին, դու ուրա՞խ կլինես, և ամեն ինչ առաջվա պես կլինի ու դու կսիրե՞ս ինձ:

- Բայց եթե անեմ դա, էլի դուրդ կգա՞, երբ բլուրները սպիտակ փղերի նմանեցնեմ:

- Եթե անեմ դա, դու այլևս հանգի՞ստ կլինես:

Հատվածի հայերեն թարգմանվածքում նկատելի է հետևյալը.

- Բնագրի **“and”** շաղկապը չի թարգմանվել հեղինակային թարգմանվածքում: Այս կերպ խաթարվում է կնոջ մոտ գերիշխող մտքի առկայության տպավորությունը. կինը երկխոսության մեջ **“and”**-ով սկսվող նախադասություններով անընդհատ վերադառնում է հարաբերությունների նախկին որակի պահպանման սևեռուն գաղափարին: Մինչդեռ ինքնուրույն թարգմանության մեջ նախընտրել ենք բազմաշաղկապության պահպանումը՝ **“and”**-ը թարգմանելով **«ու»** հայերեն համադասական շաղկապով, որպես հայերենի խոսակցական շերտին բնորոշ լեզվատարր, որն արտացոլում է հեղինակային ներակայումը:

Թե՛ հեղինակային, թե՛ ինքնուրույն թարգմանվածքներում պահպանվել է պայմանական եղանակավորումը, որն իրացվել է **«եթե»** շաղկապի միջոցով:

- Հեղինակային թարգմանության մեջ **“happy”** **ածականը միշտ** թարգմանվել է **«երջանիկ»**, սակայն կարծում ենք, որ **«երջանիկ»** և **«ուրախ»** **ածականների** հաջորդական

կիրառումը նպաստում է հոգեվիճակի ճշգրիտ նկարագրությանը (հմտ.՝ բնագրի “fine”, “happy”, “all right”), հատկապես հեղինակային թարգմանվածքում “worry” բայի «**գայրանալ**» ոչ ճշգրիտ թարգմանության բացառման նպատակով ինքնուրույն «**հանգիստ լինել**» հարադիր բայի հետ համակցմամբ:

- Շարահյուսական մակարդակում իրացված հեղինակային եղանակավորումը պահպանվել է թե՛ հեղինակային, թե՛ ինքնուրույն թարգմանվածքում:

Ստորև ներկայացված հատվածում աղջկա կողմից անընդմեջ օգտագործվող պայմանական նախադասություններին հաջորդում է երկխոսությունը իր և տղամարդու միջև, որն այս անգամ ևս արտահայտվում է որոշակի շաղկապների բազմակի կրկնության միջոցով (**and, if, but**).

“And you think then we’ll be all right and be happy.”

“I know we will. You don’t have to be afraid. I’ve known lots of people that have done it.”

“So have I,” said the girl. “And afterwards they were all so happy.”

“Well,” the man said, “if you don’t want to you don’t have to. I wouldn’t have you do it if you didn’t want to. But I know it’s perfectly simple.”

“And you really want to?”

“I think it’s the best thing to do. But I don’t want you to do it if you don’t really want to.”

Ն. թ. – *Եվ դու կարծում ես, որ հետո մենք երջանի՞կ կլինենք:*

- *Այո՛, կլինենք: Դու մի՛ վախեցիր: Ես շատ մարդկանց գիտեմ, որ այդպես են արել:*

- *Ուրեմն ես էլ, - սասց աղջիկը: - Եվ դրանից հետո նրանք ընդհանրապես երջանի՞կ էին:*

- *Լավ, - սասց տղամարդը, - եթե դու չես ցանկանում, մի՛ արա: Չէի ցանկանա, որ դու այդ անեիր, եթե ինքդ չես ուզում: Բայց ես գիտեմ, որ դա հեշտ է:*

- *Եվ դու, իրոք, ուզո՞ւմ ես:*

- *Իմ կարծիքով ամենահարմարը դա է: Բայց եթե դու, իրոք, չես ուզում, պետք չէ:*

Ի. թ. - Եվ դու կարծում ես՝ այդ ամենից հետո մեզ հետ ամեն ինչ նորմալ կլինի, և մենք երջանի կլինենք:

- Անշուշտ, այդպես էլ կլինի: Դու չպետք է վախենաս: Շատ մարդկանց գիտեմ, որ անցել են դրա միջով:

- Ես էլ, - ասաց աղջիկը, - և այդքանից հետո նրանք բոլորը երջանի կ'էին:

- Լավ, - ասաց տղամարդը, - եթե դու չես ուզում, մի՛ արա. չէի ցանկանա, որ անեիր կամքիդ հակառակ: Բայց ես հաստատ գիտեմ, որ շատ հեշտ բան է:

- Եվ դու իսկապես ուզո՞ւմ ես:

- Կարծում եմ, ճիշտը սա է: Բայց, եթե իսկապես չես ուզում անել դա, ուրեմն պետք չէ:

Ինչպես տեսնում ենք, աղջիկն ամեն կերպ ցանկանում է իմանալ՝ արդյոք այդ վիրահատությունից հետո նրանց հարաբերությունները նույնը կլինեն, թե՛ ոչ: Այստեղ կարելի է նկատել տղամարդու կողմից համոզականության և մտքի ուղղորդման հնարամիտ և խորամանկ քայլ: Նրա խոսքը հագեցած է կանխեսթադրությամբ և ներակայմամբ՝ գործաբանական բաղադրիչներով, որոնք իրանում են ոչ արտակա դրսևորումներով: Մասնավորապես, համոզման ներակա ռազմավարությունը երկուսի համատեղ շահեկանության և բարվոքության գաղափարի ներարկումն է փաստարկման տարբեր հնարքների և դրանց լեզվականացման միջոցով. բազմաշաղկապություն, պայմանականություն և այլն: Այսպես, “**but**” շաղկապի օգտագործմամբ տղամարդն ակնհայտորեն կատարում է մտքի շեղում՝ համոզելով աղջկան, այնուամենայնիվ, զնալ այդ քայլին, քանի որ տվյալ պարագայում իր օգտագործած կառույցներից ելնելով՝ այդուհանդերձ, ըստ նրա՝ իր ասածներն ունեն ճշմարիտ և տրամաբանական արժեք:

Ինչպես տեսնում ենք, նշված հատվածում և՛ հեղինակային, և՛ մեր թարգմանության մեջ պահպանվել են Է. Հեմինգուեյի կողմից օգտագործված շաղկապների և մտքի արտահայտման միջոցները (սուբյեկտիվ գնահատականները), որոնցով նա ցանկացել է բնորոշել ստեղծված իրավիճակը: Միայն կարելի է նկատել, որ հեղինակային թարգմանության մեջ չի պահպանվել “**all right**” ձևը,

այլ միայն թարգմանվել է **“happy”** լեզվական միավորը, մինչդեռ մենք փորձել ենք պահպանել երկու ձևն էլ (*այդ ամենից հետո մեզ հետ ամեն ինչ նորմալ կլինի, և մենք երջանիկ կլինենք*):

Տղամարդն ամբողջ պատմվածքի ընթացքում համոզում է աղջկան գնալ այդ վիրահատության, սակայն աղջիկն այլևս չկարողանալով տիրապետել իրեն՝ գոռում է.

“Would you please please please please please please please stop talking?”

Ն. թ. – *Խնդրում եմ, խնդրում եմ, խնդրում եմ, խնդրում եմ, լռի՛ր:*

Բ. թ. – *Կլռե՛ս, շա՛տ, շա՛տ, շա՛տ եմ խնդրում:*

Ինչպես տեսնում ենք, այս պարագայում մեր և հեղինակային թարգմանությունների միջև կա երկու մեծ տարբերություն. առաջինն այն է, որ բնագրի հատվածի 7 անգամյա **“please”** լեզվական միավորը նույն թվով չի պահպանվել ո՛չ հեղինակային, ո՛չ մեր թարգմանության մեջ: Հեղինակային թարգմանության մեջ կիրառված 4 անգամ կրկնվող «խնդրում եմ» ձևը կիրառական չէ հայերենում, մինչդեռ մեր կատարած թարգմանության մեջ հարկ ենք համարել այն թարգմանել 3 անգամ կրկնվող **«շա՛տ»** լեզվական միավորի միջոցով, ընդ որում բացականչական նշանի և վերջին տարբերակի վրա շեշտի պարտադիր առկայությամբ, քանզի հեղինակը ցանկացել է այդ կերպ ցույց տալ աղջկա անչափ հուզական վիճակը՝ հուսահատ խնդրանքի և անսահման բարկության արտահայտումը: Իսկ երկրորդ պարագայում հեղինակային թարգմանության մեջ չի պահպանվել **“would”** եղանակավորող բայը. մի ցուցիչ, որով **“please”** լեզվական միավորն իրենից ավելի շատ խնդրանք է ներկայացնում, քան հրաման, իսկ հեղինակային թարգմանության մեջ այն ավելի շատ հրամանի ձևով է ներկայացված (*լռի՛ր*)՝ դրանով առավել ուժգնացնելով հրամայական եղանակի իմաստաբովանդակային արժեքը: Մինչդեռ մեր թարգմանության մեջ այստեղ նույնպես պահպանվել է հեղինակային եղանակավորման ճշգրիտ տարբերակը (*կլռե՛ս*), որը, որոշակի առումով յուրահատուկ նրբերանգ է հաղորդում տվյալ արտահայտությանը՝ շեշտելով կնոջ՝ որոշում կայացնելու հուսահատ ցանկությունը և ասես թակարդում հայտնված լինելու

գիտակցությունը: Կինը ցանկանում է միաժամանակ չվնասել իրենց հարաբերություններին և չգնալ սեփական կամքին հակառակ: Նա նաև զգում է տղամարդու կողմից կիրառվող համոզման բոլոր ռազմավարությունների ազդեցությունը և այդ իսկ պատճառով խնդրում, ապա և հրամայում է լռել: Համոզման առավել արդյունավետ ռազմավարությունը՝ ընտրության ազատություն տալը, այս դեպքում ակնհայտ փակուղու պայմաններում, նույնպես կիրառվում է՝ բառայնացվելով **“I think it’s the best thing to do. But I don’t want you to do it if you don’t really want to”** ասույթով. ճիշտը սա է, բայց մի արա, եթե չես ուզում:

Այսպիսով, այս համեմատական վերլուծության արդյունքում պարզ է դառնում, որ հեղինակային եղանակավորումը **“Hills like White Elephants”** պատմվածքում արտահայտված էր **“awfully simple”, “all right”, “afterwards”, “happy”, “fine”, “and”, “but”, “if” “worry”, “please”** բառային միավորներով, իսկ շարահյուսական մակարդակում այն արտահայտվում է պայմանի պարագա երկրորդական նախադասություններով կամ հարցի տեսքով շարադրված նախադասությունների միջոցով:

Հեղինակային թարգմանության մեջ նկատվում են որոշակի բացթողումներ, որոնք մասնավորապես արտահայտված են բառային միավորների միջոցով, որոնց անտեսումը պարզապես անհնար է, քանզի Է. Հեմինգուեյի կողմից օգտագործված նույնիսկ մեկ լեզվական միավորի բացթողումը կարող է ճշգրտորեն չփոխանցել հեղինակի եղանակային մտադրությունները: Մինչդեռ մեր կողմից կատարած թարգմանության մեջ բնագրում կիրառված բառային միավորներն ամբողջությամբ պահպանված են: Շարահյուսական մակարդակի վերլուծությունից պարզ է դառնում, որ հեղինակային թարգմանության մեջ ավելի նկատելի են պատճեն թարգմանության դեպքեր, որի արդյունքում տուժում է գործառության համարժեքությունը:

Ինքնուրույն թարգմանության մեջ փորձել ենք հնարավորինս ճշգրտորեն փոխանցել եղանակավորման տարբեր երանգները մշակութային այլ տարածք, քանի որ ինչպես արդեն նշել ենք, թարգմանության ընթացքում համարժեքության ապահովման նպատակով թարգմանիչը պետք է ձգտի իմաստային

և ոճական բեռնվածության առավելագույն պահպանմանը թարգմանության լեզվում: Հետևաբար, այստեղ ի հայտ է գալիս հեղինակային եղանակավորման համարժեք փոխանցման խնդիրը, որը, կարծում ենք, հնարավորինս հաղթահարված է ինքնուրույն թարգմանության մեջ՝ շնորհիվ պատկերների ստեղծման համար կիրառվող բառային միավորների պահպանման, ինչպես նաև վերջնական ներգործության ապահովման ձգտման:

*Kristine Soghikyan
Anush Ghukasyan*

**MEANS OF PRESERVING AUTHOR'S SUBJECTIVE MODALITY
IN THE ARMENIAN TRANSLATION OF E. HEMINGWAY'S
"HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS" SHORT STORY.**

The paper studies the actualization means of the category of modality with a focus on its manifestation in fiction (both in source language and target language), namely in E. Hemingway's short story "Hills like White Elephants". Scrutiny of author's subjective-evaluative modality mostly occurring in dialogues of heroes makes it possible to explicate the levels at which modality manifests itself at morphological, lexical, lexical repetitions in particular, and syntactic levels in the original. A comparative analysis of the source and target texts enables a justified evaluation of the preservation or non-preservation of the intended modality in the Armenian translation. In most cases of non-preservation, we have proposed our own version of translation with proper validation.

Кристине Согибян

*Кристине Согибян
Ануш Гукасян*

**СРЕДСТВА СОХРАНЕНИЯ СУБЪЕКТИВНОЙ МОДАЛЬНОСТИ
АВТОРА В АРМЯНСКОМ ПЕРЕВОДЕ РАССКАЗА Э.
ХЭМИНГУЭЯ "БЕЛЫЕ СЛОНЫ".**

В статье рассматриваются средства реализации категории модальности с акцентом на их проявление в художественной литературе (на языке оригинала и на языке перевода), а именно в рассказе Э. Хэмингуэя "Белые слоны". Исследование субъективно-оценочной модальности автора, главным образом проявляющейся в диалогах героев, дает возможность развить уровни, в которых

модальность проявляется в морфологическом, лексическом (в частности, в лексических повторах) и синтаксическом уровнях в оригинале. Сравнительный анализ исходного и результирующего текстов дает возможность провести обоснованную оценку сохранения или несохранения намеченной модальности в армянском переводе. В большинстве случаев мы предлагали свою версию перевода с надлежащим обоснованием.

**ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ XX ВЕКА И ЛИЧНОСТИ:
М.О.АУЭЗОВ И С.К.ДАРОНЯН**

Известного армянского ученого-литературоведа Сергея К.Дароняна (1925-1990) связывала многолетняя творческая дружба с писателем, литературоведом, фольклористом М.О.Ауэзовым (1897-1961), о чем свидетельствует статья-воспоминание «Встречи с Мухтаром Ауэзовым» в книге «М.Ауэзов в воспоминаниях современников». Автор, внося свои штрихи к коллективному творческому портрету классика, позиционировал себя исключительно как редактор его главного труда – шедевра «Путь Абая» и изданий, связанных с казахской литературой.

Материалы статьи легли в основу настоящей публикации. Интересна судьба армянского ученого: родился на Украине в Харькове, участник Великой Отечественной войны, как ученый-компаративист сформировался в России, исследовал родную литературу и литературу народов Средней Азии, практически все его труды посвящены литературным взаимосвязям. С 1974 по 1982 годы возглавлял Ереванский государственный институт иностранных языков имени В.Я.Брюсова.

Впервые аспирант восточного отделения филологического факультета МГУ, будущий литературовед С.К. Даронян, встретился с М.О. Ауэзовым в Москве, когда в главном вузе страны приняли решение открыть кафедру литератур народов СССР и пригласить «крупных специалистов», ведь «одно имя знаменитого писателя и маститого ученого-востоковеда принесло бы вес и авторитет молодой кафедре».³⁸³

Решение об открытии кафедры и приглашении писателя в Москву было принято весной 1953 года. Однако Ауэзов приехал на год позже, в один из сложных период своей жизни. Как позже узнал С.К.Даронян, с 1951 по 1954 годы Ауэзов переживал вторую волну травли – его обвиняли в «буржуазном национализме», недостатке гражданской бдительности. По сути,

³⁸³ М. Ауэзов в воспоминаниях современников. Сборник. Алма-Ата: «Жазушы», 1972.С. 85

гонения начались в 1947 года с выходом Постановления ЦК Компартии Казахстана «О грубых политических ошибках в работе Института языка и литературы Казахской ССР. Москва была весьма кстати, об этом по приезду в столицу сам Ауэзов заметил так: «В жизни каждого человека бывает такой период, когда ему необходимо чем-либо забыть»³⁸⁴.

Вначале травли писателя зловещую роль сыграла статья Павла Кузнецова (1909-1967) «Величание вместо критики» от 30 января 1953 года в газете «Правда». Она начинается с напоминания представителям литературного творчества их задач: «Литературоведы и критики обязаны активно бороться за повышение идейного и художественного уровня литературы и искусства, против серости и халтуры, против всяческих проявлений чуждой советскому народу идеологии».³⁸⁵

В первой части статьи автор критикует «порочную книгу» «О творчестве С. Муканова» казахского литературоведа Т.Нуртазина. Он предостерегает общество от «вреда» как от автора книги и его героя, ведь «она могла появиться только в обстановке не изжитых еще среди казахских писателей групповщины и семейственности».³⁸⁶

Далее П.Кузнецов обращается к книге «Мухтар Ауэзов» московского критика З.С.Кедриной (1904-1998) и продолжает, что она «также изобилует пафосным словословием». И часто там, где требуется нелицеприятная критика, появляется или величание, или же стремление смягчить ошибки писателя Ауэзова. Недовольство П.Кузнецова вызывало желание и умение беспринципного критика говорить о творчестве писателя в противоречивых, взаимоисключающих формулировках, вызывающих путаницу. По Кузнецову выходило, что Ауэзов ждет от нее справедливой критики, отмечающей его достижения и недостатки.

После этой публикации М.Ауэзова лишают должности в университете за буржуазно-националистические ошибки и

³⁸⁴ Там же

³⁸⁵ «Величание вместо критики» // «Правда». 1953. 30 января.

³⁸⁶ Там же

увольняют из института языка и литературы Академии наук Казахской ССР.

В конце того же 1953, а именно 28 декабря, издается приказ №1078 по управлению университетов и юридических вузов г. Москвы: «Назначить с 1 января 1954 доктора филологических наук, профессора Ауэзова М.О. профессором кафедры истории литературы Народов СССР Московского ордена Ленина государственного университета им. М.В.Ломоносова на полставки. Начальник управления университетов и юридических вузов (М.Прокофьев)». (РФ НКЦ «Дом Ауэзова», п. 547, л. 10).³⁸⁷

С.К.Даронян пишет о том, что будучи аспирантом восточного отделения филологического факультета МГУ слушал лекции академика по казахской литературе и восхищался его «огромной эрудицией». Он вспоминает статьи, написанные казахским литературоведом в газетах «Правда» и «Литературная газета» об открытии новой кафедре МГУ, о необходимости создания единой истории литературы всех народов СССР.

Будто с сожалением автор вспоминает, что писателя часто отвлекали от его основной деятельности – преподавательской. В 1955 году профессора кафедры литературы народов СССР МГУ Мухтара Ауэзова в составе делегации деятелей советской культуры рекомендуют в Индию. По возвращении писателя С.К.Даронян организывает встречу с ним и пишет заметку «По университетам Индии» в многотиражку «Московский университет». Свою заметку он резюмирует словами: «Писатель М.Ауэзов напишет путевые очерки об этой поездке в Индию», словно подтолкнув его к созданию очередного шедевра – «Индийские очерки» (1958).

Продолжению творческого содружества поспособствовала московская студия «Диафильм», предложившая С.К. Дароняну написать сценарий к диафильму «Абай». За помощью он обращается к Мухтару Омархановичу в письме от 7 июля 1956 года:

³⁸⁷ Летопись жизни и творчества М.О. Ауэзова. Алматы: «Ғылым», 1997. С.479

«Здравствуйте, дорогой Мухтар Омарханович! Вчера звонил Вам по телефону (82-50), но Вас не застал в г. Алма-Ате. Возможно, Вас нет в городе. У меня к Вам просьба. На днях вышел сигнальный экземпляр диафильма «Абай». Фильм получился интересный. Правда, несколько кадров выпали, в частности, друзья Абая (кроме Михайлова): не нашли хороших портретов. По положению требуется, чтобы Вы дали Ваше заключение...» (РФ НКЦ «Дом Ауэзова», п. 585, л. 11).³⁸⁸

Известно, что несмотря на свою занятость Ауэзов не оставляет без внимания просьбу адресата: организовал необходимые фото и другие материалы из Центрального музея и города Семипалатинска, родины поэта. В один из приездов в Москву он ознакомился со сценарием, переставил отдельные кадры, внес поправки и, со словами «теперь готово», расписался на тексте. Общими усилиями «Абай» был готов в 1956 году. По воспоминаниям автора работы, первыми посмотрели диафильм студенты Московского университета, слушавшие курс истории литератур народов Средней Азии и Казахстана.

В том же письме от 7 июля 1956 года он обращался к адресату с «еще одним делом»: «С февраля я работаю ст. редактором в редакции Литератур народов СССР Гослитиздата (по армянскому и тюркским языкам). Мне поручили редактирование казахской антологии. Я предлагаю вам написать к ней статью (2 п.л.). Прошу Вас высказать свое мнение по этому вопросу, когда вы будете в Москве? С искренним приветом С. Даронян» (РФ НКЦ «Дом Ауэзова», п. 585, л. 11).³⁸⁹

Документов, свидетельствующих о мнении писателя по этому вопросу нами не обнаружено, но раритет, изданный в 1958 году тиражом 10000 экземпляров, действительно начинается со вступительной статьи «Поэзия казахского народа» Мухтара Ауэзова (1897-1961) и Такена Алимкулова (1918-1987) и в настоящее время является достоянием личных и государственных библиотек. Также известно, что Мухтар

³⁸⁸ Там же, с. 540-541

³⁸⁹ Там же

Омарханович, будучи членом редколлегии, осуществлял научное наблюдение за дореволюционным разделом «Антологии».

Выход в свет этого солидного труда стал событием общественного значения и был приурочен к Декаде литературы и искусства в Москве. «Антологию казахской поэзии» Даронян редактировал с коллегой Владимиром Буричем (1932-1994), возможно потому, что книга оказалась объемной, она состояла из 862 страниц, включающих разделы: «Устная поэзия», «Акыны и поэты XVIII-XIX веков», «Поэты начала XX века» и «Советская поэзия». Устная поэзия представлена жанрами: героический эпос, лирическая поэма, обрядово-бытовая поэма, айтыс (состяжание между двумя импровизаторами-песенниками), песни-небылицы, пословицы и поговорки, загадки. В разделе, посвященном творчеству акынов и поэтов XVIII-XIX веков, представлено тридцать восемь стихотворений великого Абая. Советская поэзия включает творчество акынов-импровизаторов и поэтов.

С.К.Даронян отмечает, что М.Ауэзов, как человек обязательный, своевременно прислал предисловие, представлявшее собой сжатую историю казахской поэзии. В нем он излагает интересные мысли о поэзии казахского народа в целом, а многообразие поэтических форм объясняет тем, что: «В ранние эпохи и средние века через Казахстан, как известно, прошли многие народы. Это не могло не оставить следа в истории материальной культуры казахов и особенно в характере изустного их творчества. В нем можно проследить влияния индо-буддийской, монголо-тибетской, арабской мифологии, а через них – влияние фольклора известной части переднеазиатских и средиземноморских народов».³⁹⁰

Кроме вступительной статьи, аппарат книги включает небольшие биографические справки об авторах произведений. А пояснительный словарь к изданию представляет информацию как об этимологии слов, так и этнографические и топономические сведения, необходимые иноязычному читателю.

³⁹⁰ «Антология казахской поэзии». Под. ред. Вл.Бурича, С.Дароняна. М.: «Гослитиздат», 1958. С.3

К примеру, как отмечает в своем труде «Казахское слово» отечественный писатель и переводчик Г.Бельгер (1934-2015), одна только классификация периодов человеческой жизни у казахов включает 14 наименований.³⁹¹ Словом, вышеназванные элементы издания способствуют лучшему пониманию текста.

«Антология казахской поэзии» за которую Указом Президиума Верховного Совета Казахской ССР от 3 февраля 1959 года С.К.Дароняна наградили Почетной грамотой, сегодня является, безусловно, букинистической редкостью. Известно, что к Декаде литературы и искусства в Москве была намечена большая программа по изданию книг казахской литературы, в том числе и романов М.О.Ауэзова об Абая.

Как редактор «Гослитиздата» Даронян в статье-воспоминании знакомит читателя с письмом от автора рукописи романов об Абая, где писатель называет своего адресата «близким человеком».

«Дорогой Сергей Карпович!

На днях Зоя Сергеевна Кедрина должна представить Вам лично вторую книгу «Пути Абая», т.е. последнюю книгу цикла романов. Как договорились мы с Вами, первым томом пойдут две части «Абая» и вторым томом – две части романа «Путь Абая»...

Наша декада, вероятно, пройдет ранее намеченного срока и, возможно, будет в марте. Потому я и прошу Вас лично, как Сережу, как близкого человека, взять на себя и редакторство и ближайшую, покровительственную заботу над этими вашими изданиями. Я надеюсь, что на этот раз мой цикл выйдет настоящим, достойным для нас всех изданием, в истинно хорошем оформлении. Ведь это совпадает с моим 60-летием... Жду Ваших вестей, с сердечным приветом Мухтар Ауэзов (1957 г. 24 июня, г. Алма-Ата, Абая, 185).³⁹²

³⁹¹ Бельгер Г. Казахское слово. Избранное. Эссе. Романы. Алматы: «Vox populi», 2009. С.285

³⁹²М. Ауэзов в воспоминаниях современников. Сборник. Алма-Ата: «Жазушы», 1972. С.90

Издательским редактором был уже назначен Ю.Светланов, но, по просьбе Мухтара Омархановича, пришлось подключиться соредактором и «Сереже, как близкому человеку» (в выходных данных значится наряду с Ю.Светлановым и С.К.Даронян). В процессе работы над романом «Путь Абая» у С.К.Дароняна возникли вопросы о жанре и общем заглавии, ведь суть редактирования – сотворчество с автором, требующее глубокого проникновения в его замысел.

«При встрече я спросил: «В своем письме вы говорите об «Абае» и «Пути Абая» как о цикле романов, а в «Автобиографии» – как о «серии романов. Но как обозначить на титульном листе жанр? Может быть, назовем «роман-эпопея» в двух книгах?»

Немного подумав, он сказал: – Роман-эпопея... Пожалуй, вы правы. Согласен.

Так впервые в издании этих произведений Мухтара Ауэзова появилось обозначение «роман-эпопея», ставшее теперь традиционным, общепринятым».

Писатель принимает и второе предложение редактора относительно заглавия двухтомника: «обеим книгам дать одно название «Абай», а внутри оставить: для первой книги – «Абай» (части 1 и 2), а для второй книги «Путь Абая» (части 3 и 4)».³⁹³

Вступительную статью написала к роману З.С.Кедрина, которую, по воспоминаниям редактора, в шутку называли «полпредом Ауэзова в Москве. Заметим, что Зою Кедрину и Мухтара Ауэзова связывали тридцать лет творческой жизни.

Первая и вторая книги романа М.Ауэзова «Абай» были одобрительно встречены читателями. А власть увидела в романах серьезную попытку писателя пересмотреть свои идеологические позиции, освободиться от буржуазно-националистических заблуждений и удостоила его Сталинской премии. Лишь П.Кузнецов в своей статье упрекал критика З.Кедрину в поспешности провозгласить произведение

³⁹³ Там же

«фундаментальным научным трудом по истории, этнографии, экономике и праву казахской кочевой степи».³⁹⁴

Еще один труд, редактором которого был Даронян, это учебное пособие «История литератур народов Средней Азии и Казахстана», инициированное Ауэзовым. Книга вышла в 1960 году в издательстве МГУ и длительное время являлась единственным учебником по литературе постсоветских государств: Казахстана, Киргизии, Туркмении, Таджикистана.

В статье Даронян вспоминает об «армяно-казахских» беседах с писателем, в которых чувствовалось знание М. Ауэзовым армянской литературы. Отвечая на вопрос, «что натолкнуло вас на создание романа об Абая?», он сказал: «Как писатель, Абай для меня – синоним казахской литературы и казахского народа. Точно так же, как у вас, я полагаю, – Хачатур Абовян».³⁹⁵ Далее указывал на сходные черты в их творчестве – оба поэты-просветители и родоначальники новых национальных литератур. И Даронян, работая в те годы над книгой о Микаэле Налбандяне, сравнивал писателя и общественного деятеля с его казахским современником Чоканом Валихановым. «Армяно-казахские» беседы автору напоминали айтыс, в котором не было победителя, и они, как истинные коллеги, были в ладу.

Во второй половине 1950-х годов встреча писателя и представителя Гослитиздата С.К. Дароняна состоялась в Алма-Ате, где они принимали участие в работе регионального совещания по проблемам художественного перевода литератур народов Средней Азии и Казахстана. По словам С.К. Дароняна, все «с нетерпением ждали выступления Мухтара Ауэзова», ключевой мыслью которого была мысль о важности перевода как «средства духовного сближения народов, взаимообогащения литератур».³⁹⁶

В 1959 году на съезде писателей Киргизии во Фрунзе они были гостями киргизских друзей. И здесь Ауэзов, на примере

³⁹⁴ «Величание вместо критики» // «Правда». 1953. 30 января.

³⁹⁵ М. Ауэзов в воспоминаниях современников. Сборник. Алма-Ата: «Жазушы», 1972. С.91

³⁹⁶ Там же, с. 92

произведений киргизской и казахской литератур, рассматривал особенности литературного процесса. В воспоминаниях отмечается, что автора «Абая» ценили «не только как крупного казахского писателя, но и как прекрасного знатока и исследователя монументального эпоса "Манас"». ³⁹⁷

В дни «Декады армянского искусства и литературы», в середине 1960-х, Даронян вновь приезжает в Алма-Ату и посещает дом Ауэзова, уже ставшим музеем, и видит на стендах знакомые книги, символизирующие идеалы творческого союза двух выдающихся личностей.

³⁹⁷ Там же, с. 93

Համաշխարհային մշակույթի հիմնախնդիրներ
Проблемы мировой культуры
Problems of world culture

Мовсес Демирчян

**ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ**

Среди множества проблем современности, резко актуализированных процессами глобализации, одно из самых главных занимает проблема национальной идентичности. В последнее время в специализированной литературе явственно просматривается большой интерес к проблемам культурной идентичности в условиях глобализации. Определенно, существующие разногласия по основным вопросам проблемы идентичности обусловлены как постмодернистской *фрагментацией* знания, так и, в большей мере, самой природой вопроса.

Исследования по проблемам идентичности затрагивают широкий круг вопросов – от попыток определения «национального духа и характера» до широко распространенных в литературе исследований «национального» сонания (самосознания). В целом сам термин «национальная идентичность» утвердился довольно недавно, став общепринятым обозначением одной из разновидностей идентичности, возможно, самой глубокой и основной.

Определенно, динамизм самоидентификации (люде могут идентифицировать себя по разным – национальным, этническим, религиозным и иным основаниям) вносит определенную трудность в исследованиях категории идентичности. К тому же коллективные идентичности в социо-культурной системе не являются обособленными, наоборот – накладываются друг на друга. Последнее наиболее типично для современной ситуации, когда в процессах глобализации распространяются социо-культурные модели, вызывающие к жизни этнические структуры самоидентификации.

В существующих теориях национальной идентичности наибольший интерес представляет рассмотрение феномена нации как, с одной стороны, исторической реалии, с естественно-историческими предпосылками своего формирования, с другой стороны, рассмотрение нации как идеологических конструктов, создаваемых в политических целях и, в качестве политического проекта, наиболее востребованных в условиях глобализации.

В первом варианте современные процессы национально-культурного возрождения трактуются как реакция национального организма на реальную угрозу уничтожения или ассимилирования с распространяемой в процессах глобализации социо-культурной матрицей. Крайним выражением этой концепции является рассмотрение нации как «извечной константы бытия»³⁹⁸, хотя исторические исследования по формированию нации исходят из того, что основой национального является этническая культура. Этнос – группа людей, связанная общностью языка, территории, религии, обычаев, – еще не есть нация.

Второй подход к проблеме национальной идентичности является во многом следствием проникновения постмодернистской деконструктивистской методологии в область гуманитарного знания. Наибольшей популярностью у сторонников так называемого концепции «постнационального мира» пользуется интерпретация современного подъема национального сознания как использование этничности в политических целях.³⁹⁹

В рамках того же подхода нации рассматриваются как переходящие исторические образования, являющиеся порождением эпохи национальных государств, и по мере изменения исторических условий и трансформации

³⁹⁸ Кабанова И.А. Теории национальной идентичности. (<http://www.vsu.ru/science/sch-sem/publication/docs/kabanova01.html>).

³⁹⁹ См. Тишков В. Нация – это метафора. // Дружба народов. 2000 N7 (<http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/7/tishkov.html>)

национальных государств в глобальной культуре нации и национализм изживает себя.

В духе постмодернизма проблемы национальной идентичности рассматриваются в свете вышеупомянутой концепции постнационального мира и выносятся за рамки строго научных исследований. К этому, в частности, призывал В.Тишков, объявляя нацию ненаучной категорией.⁴⁰⁰

Определенную новизну в исследованиях национальной идентичности привнесла коллективная монография «Нации и национализм»,⁴⁰¹ в которой общим является положение о том, что в формировании национальной идентичности ключевая роль принадлежит культуре. Согласно авторам, в основе культуры лежит языковое единство, однако главная функция национальной идентичности - гомогенизация общности в контексте единых интересов и целей определенным образом снимает жесткость критерия языкового единства. В целом концепция, предложенная в указанной работе, имеет функциональный характер, так как основана на недавнем опыте европейских многонациональных государств формирования единой национальной системы в результате высокой индустриализации.

Другой влиятельный историк Э.Хобсбаум в неомарксистском контексте рассматривает вопросы национальной идентичности как средство контроля над массами. По его выражению, «наиболее эффективная из этих «изобретенных» традиций – национальная идентичность. Она особо важна, потому что позволяет правительству мобилизовать массы в минуту военной угрозы, потому что это мощнейшее средство манипулирования людьми. Национальная идентичность подменяет реальную вертикаль классовой иерархии воображаемой горизонталью равенства всех представителей одной нации».⁴⁰²

⁴⁰⁰ Там же.

⁴⁰¹ Нации и национализм. М., Праксис. 2002.

⁴⁰² Цит. по *Кабанова И.А.* Теории национальной идентичности. (<http://www.vsu.ru/science/sch-sem/publication/docs/kabanova01>).

Э.Хобсбаум созвучен в трактовке национальной идентичности как опасного с политической точки зрения понятия с вышеупомянутым В.Тишковым.

Справедливо возражая ему в вопросе о политической инертности общества, якобы готового безропотно принять всякий политический проект как таковой, другой известный исследователь проблемы национального, Э.Смит указывает, что чувство национальной принадлежности является, возможно, самым первым фактором в личностной самоидентификации.⁴⁰³

Известное определение нации как «воображаемого сообщества» принадлежит другому исследователю национальных вопросов – Б.Андерсону. «Это сообщество воображаемое, потому что все члены даже самой малой нации не в силах узнать большинство своих соотечественников; и все же в сознании каждого живет образ сообщества».⁴⁰⁴ Вместе с подобными суждениями Б.Андерсон выделяет некоторые характеристики этого «воображаемого конструктора»:

1. ограниченность не только территориально-географическая, но и в рамках государственной границы, что, по Б.Андерсону, должно интерпретироваться как невозможность какой-либо нации мыслить себя равной человечеству в целом и не мечтающей о безграничном расширении;

2. суверенность, которая, по Б.Андерсону, является показателем независимости, свободы;

3. глубинное равенство (товарищество), которое предстает как придуманный, фантастический образ.

В этой связи следует заметить, что процессы формирования национальной идентичности зачастую не только не ограничиваются рамками государственности, но, как, например, в случае Армении, нередко дополняются и обретают определенную целостность, соответствующую требованиям

⁴⁰³ См. *Anthony D.Smith National Identity*. Nevada. Rebo-Las Vegas-London. 1991.

⁴⁰⁴ *Андерсон Б. Воображаемые сообщества*. Кучково Поле, Канон-Пресс-Ц. 2001. с. (<http://www.ozon.ru/?context=detail&id=124979>)

настоящего времени, благодаря альтернативным очагам построения идентичности – благодаря диаспоре.

Указанные выше подходы к проблеме национальной идентичности в общих чертах дают представление о сложности исследуемого феномена, а также о принципиальной несогласии ряда ученых о самом предмете исследования – феномене нации.

Все приведенные выше концепции национальной идентичности с учетом ряда случаев методологической непоследовательности, а также в целях выявления наиболее продуктивного подхода к данной проблеме, систематизированы в рамках наиболее позднего течения – этно-символизма, одним из главных теоретиков которого является вышеуказанный Э.Смит. Этно-символисты более, чем их предшественники, взвешены в своих суждениях, а ряд выводов, сделанных в рамках этого подхода, представляются довольно аргументированными.

В частности, этно-символисты указывают важность этнических корней нации, роль исторической памяти и национальной символики в процессе формирования национальной идентичности. Представители этого течения опираются на богатый исторический материал, в связи с чем основные рассуждения и выводы о природе национального и национальной идентичности являются довольно обоснованными. Так, Э.Смит определяет национальную идентичность как «поддержание и постоянное воспроизводство определенного склада, набора ценностей, символов, воспоминаний, мифов и традиций, которые составляют значительное культурное наследие нации».⁴⁰⁵

В концепции этносимволизма, таким образом, снимается и типичное для постмодернистских толкований отрицание естественноисторических реалий национального, и «романтика воображаемых обществ».

Последовательность этносимволистов в их исследованиях позволила выявить и основные типы формирования национальной идентичности:

⁴⁰⁵ *Anthony D.Smith* Указ.соч. п.30.

1. на этнической основе, как возрождение исторической памяти и актуализация этно-защитных механизмов культуры;

2. на гражданской основе, когда формирование национальной идентичности направляется процессом внедрения национальной идеи в общественное сознание;

3. плюралистический (США).

Следует заметить, что если в целом можно согласиться с первой интерпретацией, то по поводу двух остальных нужно отметить, что, во-первых, и национальная культура, и национальное государство (особенно в условиях глобализации) являются факторами сохранения национальной идентичности, во-вторых, в случае с США ни о какой национальной культуре речи, по всей вероятности, быть не может, учитывая отсутствие в данном случае необходимого для формирования национальной идентичности субстрата – этничности (или учитывая его культурную и генетическую ассимиляцию с другими нациями), а также то обстоятельство, что государство как таковое не создает и не призвано создавать национальную культуру. Функции государства ограничиваются формированием *условий* и *среды* для формирования единого национального языка и национальной культуры.⁴⁰⁶

Очевидно, что именно культура является, а в условиях глобализации, тем более, остается носительницей национальной идентичности.

Современные тенденции становления единого мира несут с собой угрозу сокращения культурного многообразия путем навязывания стереотипных культурных моделей. Исторически выполнявшие функции психологической защиты общности (этноса, нации) традиционные культуры в современных условиях глобализации подчас неспособны противостоять мощным интегративным течениям. Определенным трансформациям подвержены и традиции, исторически сформировавшиеся в той или иной культуре, и, в частности, ценностные ориентиры того

⁴⁰⁶ См. Գևորգյան Հ. Ազգ, ազգային պետություն, ազգային մշակույթ. Եր. 1997. Էջ 20-21

или иного народа. В процессе распространения определенной социо-культурной модели (одно из общепринятых определений глобализации) неизбежна трансформация внутри самой культурной общности, в частности, глобализация в конечном счете призвана внести определенную гармонию во взаимоотношения и развитии больших и малых народов в сегодняшнем тесно взаимосвязанном мире путем взаимоуподобления культур (цивилизаций) по основным – поведенческо-мировоззренческим основаниям. Болезненные реакции традиционных культур на глобальные процессы унификации материальной и духовной культуры являются свидетельством так называемой спонтанно формируемой идентичности.

В современных условиях глобализации культура является самым главным фактором сохранения идентичности. Ретроспективный взгляд на проблему идентичности, первоначально сформулированной и разработанной представителями психологической науки (например, Э.Эриксон), в целом дает представление о роли и значении идентичности на всех уровнях взаимоотношений – от личностного до национального и общечеловеческого. Определенно, процесс формирования идентичности во многом характеризуется как актуализация внутренних возможностей системы в ответ на кризисные ситуации. Нынешний всплеск этно-культурного многообразия и «буйство» культур в поисках идентичностей, в свою очередь, являются своеобразным ответом на вызовы глобализующегося мира. Определенно, национальные и этнические проблемы являются одними из наиболее острых и болезненных в современном мире. Возрождение этно-культурного разнообразия (получившее название *этнического парадокса современности*) стало своеобразной реакцией на тенденции нарастающей унификации духовной и материальной культуры в условиях глобализации. «В результате человечество столкнулось с проблемой актуализации *различий* - не только

национальных, но и культурных, гендерных, расовых, религиозных».⁴⁰⁷

Вместе в этом в современных мировых процессах интеграции культур ряд исследователей склонны замечать тенденции становления глобальной системы сообщества, для обозначения которой используются такие понятия, как *мегакультура* или *суперэтнос*,⁴⁰⁸ и даже зарождения в недалеком будущем качественно нового человека.

Особенно последнее в силу ряда причин в современных условиях представляется довольно проблематичным.

Во-первых, распространение и внедрение новейших информационных технологий, с чем в основном связывают тенденции коренного изменения образа жизни и мышления современного человека, является лишь *средством* для сближения людей, для установления глобальных информационно-коммуникационных отношений вне географических или иных факторов. Подобная искусственная система глобального назначения, по всей видимости, имеет мало общего с естественно-историческими предпосылками образования культур, в конечном счете обуславливающих образ жизни и тип мышления того или иного этноса.

Во-вторых, среди причин невозможности в недалеком будущем гомогенизации культур Запада и Востока особое место занимают вопросы, связанные с особенностями этнических культур, в частности, с феноменом *функциональной асимметрии мозга*.⁴⁰⁹ Генетический фактор, которым обосновывается невозможность унификации в обозримом будущем этнических культур, проявляется в разграничении *логико-знакового* и *образного* типов мышления. Так, присущее западному типу мышления логико-вербальное отражение действительности

⁴⁰⁷ Волкогонова О.Д., Татаренко И.В. Этническая идентификация русских или искушение национализмом. // Мир России. Социология. Этнология. Том X. М., 2001 N2.

⁴⁰⁸ Кессиди Ф.Х. Указ. соч., с.76.

⁴⁰⁹ См. Ротенберг В.С., Аршавский В.В. Межполушарная асимметрия мозга и проблема интергации культур. // Вопросы философии. 1984 N4 с.78-86.

является специфичным для левого полушария мозга, в то время как в образном восприятии действительности (восточный тип мышления) большую роль играет правое полушарие мозга.

Разумеется, оба полушария не действуют изолированно, а каждое из них лишь вносит определенную специфику в работу мозга в целом. «В каждом этносе (нации, народе) имеются все типы мышления, но с доминированием одного из них, т.е. с определенным преобладанием у индивидов данного этноса того или иного способа мировосприятия».⁴¹⁰

Из приведенных доводов делается вывод, что процессы глобализации, обуславливающие взаимодействие и взаимообогащение этнических культур, тем не менее не могут унифицировать последние на основе определенной социокультурной модели.⁴¹¹ Более того, как было показано выше, именно такие элементы этнической культуры, как ценностные ориентации и этнические константы, обуславливают всплеск этно-культурного многообразия в поисках адекватного современным реалиям способа выражения самобытности культур в ответ на жесткие процессы социализации этничности.

Очевидно, что этнические (национальные) чувства и стремления к формированию идентичности являются фундаментальной основой для сохранения культурного разнообразия в современных условиях глобализации.

В сегодняшнем тесно взаимосвязанном мире наиболее актуальным является проблема идентичности (ответ на вопрос «Кто мы есть?»). «Люди определяют себя, используя такие понятия, как происхождение, религия, язык, история, ценности, обычаи и общественные институты. Они идентифицируют себя с культурными группами: племенами, этническими группами, религиозными общинами, нациями, и - на самом широком уровне - цивилизациями».⁴¹² Бытует также мнение о том, что «из всех коллективных идентичностей, в которых протекает жизнь

⁴¹⁰ Кессиди Ф.Х. Указ. соч., с.78.

⁴¹¹ Там же.

⁴¹² Хантингтон С. Указ. соч., с.17.

современного человека, национальная идентичность, возможно, является самой основной и наиболее глубокой».⁴¹³

В современных условиях типичным проявлением национальной идентичности является *мифотворчество*. В частности, как отмечает В.Шнирельман, «...в современных условиях многие народы, живущие в многонациональных государствах, теряют традиционные хозяйственные системы, обычаи и социальную организацию, народную культуру, нередко даже родной язык. Основное, а порой и единственное, на чем держится их этническое самосознание, - сказания о великих предках и их славных деяниях, о блестящих достижениях своей культуры в прошлом. Поэтому пока люди будут осознавать принадлежность к особым, отличным от других общностям, они будут все больше придавать значение мифологизированному прошлому».⁴¹⁴

Следует заметить, что в современных условиях мифотворчество присуще культурным общностям (этническим, национальным) вообще, и не только тем народам или этническим меньшинствам, которые живут в многонациональных государствах, а, по сути, и моноэтническим народам, таким, как, например, армяне. В частности, в мифотворчестве, как правило, важное значение имеют представления об общих предках, «золотом веке» данного народа, о периоде расцвета и упадка, а также неизменная вера в возрождение «славного прошлого» в будущем. Так, в исторической памяти армянского народа, помимо вышеперечисленного, особой «болью» отдается память *этнотрагм*, психологическим компенсированием которого

⁴¹³ Anthony D.Smith. National Identity. Nevada. 1991. p. 71.

⁴¹⁴ Шнирельман В. Ценность прошлого: этноцентрические исторические мифы, идентичность и этнополитика. // Реальность этнических мифов. М., Генгальф. 2000. с. 30. Об исследовании проблемы идентичности см. Струкова Т.Г. Национальная идентичность в постмодернистском дискурсе. (ВГПУ). (<http://www.vsu.ru/science/sch-sem/publication/docs/strukova01.ht>).

является безграничная вера в свершение исторической справедливости (правосудия).

Процесс формирования национальной идентичности имеет консолидирующий, организующий характер в рамках данной общности. Мифотворчество же в любом своем проявлении неизбежно обуславливает дихотомичность в мышлении, восприятие реальности сквозь призму «свое - чужое», «а - не я». В данном случае, в процессе формирования национальной идентичности, нишу «чужого» занимает *образ врага*, в противопоставлении с которым во многом и формируется самосознание нации. Так, последовательное воплощение в жизнь против армян идеологии пантуркизма прочно закрепило в «армянской» картине мира образ турка как вечного врага.

Замечено, что в современных условиях активизации политического фактора в межсубъектных отношениях всех уровней «атрибуты» национальной идентичности (этнотравма, надежда (жажда) справедливости) воплощаются в идеологические конструкты и, тем самым, приобретают огромное *инструментальное* значение. «Чем более блестящим представляется народу его прошлое, с тем большей настоятельностью он склонен на значительную политическую роль в современном мире».⁴¹⁵ В частности, на процессы развития нынешних межэтнических конфликтов большое влияние оказывает именно феномен идентичности, в *политизированной* современности выступающий в виде борьбы за территорию или за политический суверенитет.

Возможно, что особенности конструирования идентичностей в современных условиях во многом обусловлены так называемым «стержневым» феноменом культуры, будь то экономическое, традиционно-культурное или религиозное. Очевидно, что, например, в США, в условиях отсутствия единой национальной культуры, объектом мифотворчества является социальная структура, в частности - образ жизни, сложившийся во многом как результат преимущественно экономического развития. Свидетельствующими же об особой роли религиозного

⁴¹⁵ Там же.

фактора в системе идентичности в современных условиях являются «патологические» проявления культур (например, феномен смертников).

Следует отметить, что определенная «выпуклость» культуры в этнопсихологии армянского народа в современных условиях глобализации является *благоприятствующим* фактором для формирования национальной идентичности. Вместе с этим разрушительные для развитых экономических и политических систем процессы глобализации для небольшой Армении протекают относительно *безболезненно*, во многом по причине невозможности развития вышеупомянутых структур в Армении в условиях исторического отсутствия института государственности.

В современных условиях, возможно, наиболее благоприятной почвой для проявления мифотворчества является именно политическое сознание, во многом по причине чрезмерной активности самого политического феномена на нынешнем этапе диалога культур. Примером может служить ставшее реальностью столкновение культур, в мифологизированном сознании выступающее как борьба «передового человечества» (Запада) против упрямых традиционалистов «Востока». «Если политика устремляется в заоблачные дали того или иного вдохновительного мифа эпохи, она теряет реалистический характер и может стать действительно опасной».⁴¹⁶ Последнее особенно актуально в современных условиях, когда обусловленные националистическими и религиозными мотивами «мифические образы» в политическом сознании предстают в виде *ценностных ориентиров*, существенным образом влияющих на формирование *поведенческо-мировоззренческих* моделей. Очевидно, что и политическое, и религиозное в мифологизированном массовом сознании приобретают огромное методологическое значение.

В современных условиях типичное для мифологизированного сознания противопоставление «мы - они»

⁴¹⁶ Панарин А.С. Философия истории. М., Гардарика. 2001. с.72.

в значительной степени находит выражение и в политическом сознании. В частности, воздействие последнего на процесс формирования национальной идентичности можно рассматривать в нескольких аспектах:

Во-первых, таким образом происходит систематизирование спонтанных трансформаций архетипов исторического опыта нации.

Во-вторых, национальная идентичность может подвергаться воздействию в результате целенаправленного влияния на национальное сознание (самосознание). В сегодняшних условиях такое воздействие осуществляется преимущественно посредством политики. В политике возможно не только породить миф, но и вполне практически принять его в качестве основы политической программы.⁴¹⁷ Применительно к общественному сознанию этот процесс трактуется как *политическое манипулирование*.⁴¹⁸ В этом контексте процесс формирования национальной идентичности обычно трактуется как внедрение национальных идей в общественное сознание.

В-третьих, заполнение политической «емкости» коллективного (национального) сознания, в данном случае - мифологизированными образами прошлого, в их сопряженности с националистическими и религиозными мотивами, создают столь же мифологизированное представление об исторической и нравственной оправданности современной политики.

Чрезмерная активность политического феномена в современных мировых процессах обуславливает рассмотрение самой возможности будущих диалоговых отношений стран и цивилизаций в целом как продукта политики. По видимому, в целях создания единого поля для равноправных субъектных отношений регулирующим, руководящим принципом в развитии последних должны быть не мифологизированные образы

⁴¹⁷ См. *Кольев А.* Мифы нации и «консервативная революция». // Золотой лев. 1999 N 5-6.

⁴¹⁸ См. *Никитин Ю.В.* Политическая мифология и национальная идентичность. (ВГУ). (<http://www.vsu.ru/science/schem/publication/docs/nikitin.html>)

прошлого, в сфере проводимой политики приобретающие огромное инструментальное (в данном случае - деконструктивистское) значение, а общечеловеческие ценности и ориентиры на *рациональный диалог* культур и цивилизаций. С большой долей уверенности можно предположить, что и сами процессы глобализации, в конечном итоге формирующие единое поле для равноправного диалога культур, очень остро ставят вопрос о соотношении рационального и иррационального в развитии мировой цивилизации.

В современных условиях национального возрождения проблема определения *национальной идеи* встает как никогда остро. Эта острота обусловлена «...необходимостью формирования *нравственного климата*, отвечающего требованиям современного мировоззрения - совмещением своеобразных национальных ценностей с общечеловеческими, исторической памяти народа с его перспективой. Осознание себя частью мирового, общечеловеческого и социоприродного целого - залог выживания, гарантия успешного движения вперед и отдельных народов, и всего социума».⁴¹⁹

В становящемся мире приоритетным направлением общечеловеческого развития становится формирование единой общечеловеческой цивилизации, руководящими принципами в которой являются не национальный эгоизм и государственная или культурная обособленность, а диалог и взаимопонимание во всех областях жизни, поэтому любая национальная идея должна быть направлена не на противопоставление одной культуры другой, не на разделение людей и народов, а на их объединение, на их общую устремленность в будущее.

Очевидно, что будущее человечества неразрывно связано с необходимостью формирования общечеловеческих мировоззренческих ориентиров развития и решение глобальных проблем, путем объединения в единую мировую цивилизацию.

⁴¹⁹ *Ротенфельд Ю.* Запечатанная книга. Книга 3. Вирази эволюции: Новая концепция открытого общества. Луганск. Світлиця. 2001. (<http://piramyd.express.ru/disput/rotenfeld/ve.htm>)

ԳԼՈՒԲԱԼԻԶԱՑԻԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Ժամանակակից իրականության բազմաթիվ հիմնահարցերից առավել կարևորներից է ազգային ինքնության հարցը: Ազգային ինքնության մասին տեսություններում «ազգ» երևույթը մեկնաբանվում է, մի կողմից, որպես իրողություն՝ սեփական բնապատմական ձևավորման յուրահատկություններով, իսկ մյուս կողմից, որպես գաղափարական կոնստրուկտ, որը ստեղծվում է քաղաքական նպատակներով:

Պետք է հաշվի առնել, որ ազգային ինքնության ձևավորման գործընթացը հաճախ չի սահմանափակվում պետության սահմաններով, այլ, ինչպես Հայաստանի դեպքում է, լրացվում և որոշակի ամբողջականություն է ստանում մշակութային այլ օջախներից, մասնավորապես Սփյուռքից:

Ազգային ինքնության տարբեր մեկնաբանությունները և ուսումնասիրության մեթոդաբանական մոտեցումների բազմազանությունը վկայում են խնդրո առարկայի բարդության և շատ հետազոտողների ազգի վերաբերյալ սկզբունքային անհամաձայնությունների մասին:

GLOBALIZATION AND THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY

Among the many problems of our time, dramatically actualized by the processes of globalization, one of the most important is the problem of national identity. In theories of national identity the most interesting is the view at the phenomenon of the nation, on the one hand, as the historical reality with natural-historical background of its formation, and, on the other hand, as an ideological constructs created for political purposes.

It should be noted that the formation of national identity is often not only confined to state, but, as for example in the case of Armenia, often supplemented and acquires certain integrity due to the Diaspora.

The approaches to the problem of national identity give an idea of the complexity of the phenomenon, as well as a number of scientists' fundamental disagreement about the subject of research - the phenomenon of the nation.

Միլենա Մեսրոպյան

**«ՆԻՉԼԻԶՄ» ՀԱՄԿԱՑՈՒԹՅԱՆ ՆԻՑՇԵԱԿԱՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Համաշխարհային մշակույթի մեջ ժամանակ առ ժամանակ ի հայտ են գալիս մտածողներ, որոնք կանխատեսում են ապագայի պատմական ճգնաժամերը: 19-րդ դարավերջում սկսված և 20-րդ դարում առավել բուռն դրսևորված գլոբալ ցնցումներն ու ճգնաժամերը պարզապես «այսբերգի գագաթն» էին և ուղղակի տրամաբանական հետևանքն ավելի վաղ սկսված և արմատավորված երևույթների: Առհասարակ, նշված պատմական ժամանակաշրջանն ամենապարադոքսալներից և առեղծվածայիններից մեկն է մարդկության պատմության ողջ ընթացքում, և թեպետ մեզ՝ ժամանակակիցներին, դրանից մեծ պատմական անջրպետ չի բաժանում, այնուամենայնիվ, այն նույնքան անհասկանալի և հեռու է թվում, որքան, ասենք, անտիկ դարաշրջանը, իսկ հաշվի առնելով տեղի ունեցած աննախադեպ իրադարձություններն ու շրջադարձերը՝ ինչ-որ առումով նույնիսկ ավելի: Այս փուլը բոլոր ոլորտներում մարդկության ստեղծագործական վերելքի և միաժամանակ պատմական զարգացման ողբերգական անկման սկզբի ժամանակաշրջան է, ինչը և բերեց երկու համաշխարհային պատերազմների և այնպիսի աղետների, որոնց նմանը մարդկությունը դեռ չէր տեսել: Այս բեկման կենտրոնում էլ գտնվում են մարդու խնդիրը, նրա էության, գոյության իմաստի ու նշանակության, նրա ու բնության փոխհարաբերության հարցերը:

Նիցշեն հանդիսացավ եվրոպական մշակույթի մեջ առաջին մտածողներից մեկը, ով գիտակցեց այդ ճգնաժամը, կանխատեսեց դրա դրսևորման գրեթե բոլոր հնարավոր ձևերը և առաջարկեց դրանից դուրս գալու իր եղանակները: Այս տեսակետից Նիցշեի գաղափարների հասկացումը կարևորագույն նախապայման է 19-րդ դարի վերջում սկսված և 20-րդ դարի ընթացքում եվրոպական փիլիսոփայության և ընդհանրապես մշակույթի մեջ տեղի ունեցած կտրուկ փոփոխությունների իմաստավորման համար: Նիցշեի արտաքուստ հասարակ կյանքն անցել է ինքն իր և համաշխարհային մշակույթի հետ այնպիսի բուռն պայքարի մեջ, որ նրա մահից ավելի

քան հարյուր տարի հետո նույնիսկ նրա անհատի ու փիլիսոփայության հզորությունը շարունակում են այրել մեզ անտանելի կրակով: Խելագարվելուց երկու ամիս առաջ նա գրել է. «*Հեռու չէ այն օրը, երբ ես մարդկությանը կենթարկեմ ավելի բարդ փորձության, քան այն բոլորը, որոնք նա կրել է երբևէ*»⁴²⁰: Այսօր 20-րդ դարը վերապրած սերունդներն ըմբռնում են այս խոսքերը ոչ թե որպես մեծամտություն, այլ որպես ի կատար անցված մարգարեություն. անցած դարի պատմությունն ամողջությամբ անցել է Նիցշեի «սցենարով»: Եվ նա չի չափազանցեցնում գրելով. «... *կարծես թե ես պահում եմ մարդկության ճակատագիրն իմ ափի մեջ*»⁴²¹: Նմանապես նաև 20-րդ դարի գրեթե ողջ փիլիսոփայությունը կարելի է համարել Նիցշեի մեկնաբանություն. բոլոր խոշոր մտածողները, այսպես թե այնպես, ստեղծագործում էին կամ նրա հետ «համատեղ» կամ «ընդդեմ» նրա: Իրենց գոյությամբ նրան են պարտական ժամանակակից փիլիսոփայության գրեթե բոլոր գլխավոր ուղղությունները՝ կյանքի փիլիսոփայությունը, էկզիստենցիալիզմը, հերմենևտիկան, ստրուկտուրալիզմը, հոգեվերլուծությունը և այլն:

Իհարկե Նիցշեի անձի և փիլիսոփայության նկատմամբ նման բացառիկ հետաքրքրությունը ուներ և ունի օբյեկտիվ հիմքեր, որոնցից գլխավորն էլ հենց եվրոպական մշակույթի ճգնաժամի վերաբերյալ նրա առավել քան դիպուկ դատողություններն ու մտորումներն են: Ըստ Նիցշեի՝ վերոնշյալ ճգնաժամի էությունը կարելի է արտահայտել «Աստված մեռավ» բանաձևով: Եթե առավել ընդհանուր փորձենք սահմանել վերջինս, ապա այն նշանակում է, որ սփոփման ու փրկության հին կրոնական և մետաֆիզիկական ուսմունքները, որոնք 2500 տարի ուղորդում ին մարդկությանը, իմաստավորում էին կյանքը, օգնում էին հաղթահարել գոյության դժվարությունները, միանգամից հօդս ցնդեցին. Այսուհետ մարդիկ այլևս չեն կարող օգտագործել Աստծո գաղափարը կամ փիլիսոփայական իդեալների որևէ արժեհամակարգ՝ բացատրելու համար աշխարհը և հիմնավորելու մարդկային ու հասարակական հարբերությունների կազմակերպման գոյություն ունեցող

⁴²⁰ Ницше Ф.Ессе Номо (Как становятся сами собой), М., 2006., с. 171.

⁴²¹ նույն տեղում.

տարբերակները: Ավելի պարզ ձևակերպմամբ՝ մինչ այժմ անբեկանելի ու բացարձակ թվացող բոլոր արժեքները կասկածի տակ են դրվում, որովհետև ակնհայտ է դառնում դրանց պատրանքային ու հարաբերական բնույթը: Մ.Հայդեգերը, Նիցշեին նվիրված իր աշխատության մեջ շատ դիպուկ նկատել է, որ «Աստված մեռավ» արտահայտությունը *«հերթական աթեիստական դրույթ չէ պարզապես, այլ արևմտյան քաղաքակրթության կեցության փորձի տրամաբանական արդյունք»*⁴²²: Այսինքն՝ «աստված» տերմինը տվյալ դեպքում ավելի շուտ պայմանական անվանում է, և դրա «մահն» արձանագրելով Նիցշեն ի նկատի չունե՞ր այն, որ վերերկրային ինչ-որ արարիչ դադարեց կամ պետք է դադարի գոյություն ունենալ, որովհետև մենք կորցրել ենք կամ հիմքեր չունենք նրա գոյությանն հավատալու, այլ այն, որ մարդկային մտածողության ու պատմության մեջ առհասարակ հասունացել է անցած ուղին վերաիմաստավորելու ու վերաարժեքավորելու անհրաժեշտություն, ինչի արդյունքում պարզ է դառնում, որ եվրոպական մշակույթի հիմքում ընկած քրիստոնեական բարոյականության արժեհամակարգն ինքնին խարսխված է միանգամայն հակաբնական իդեալների ու գաղափարների վրա, որոնց հաղթանակի և գերիշխանության պատճառով էլ այդ քաղաքակրթությունը կանգնեց այդպիսի սարսափելի ճգնաժամերի առջև: Հարկ է հատուկ շեշտել, որ Նիցշեն կարիժքով, այդ ճգնաժամը, նախ և առաջ, դրսևորվում է հենց մեր մտածողության ու հոգեկանի մեջ, իսկ իրականության տարբեր ոլորտներում դրա արտահայտություններն ուղղակի դրա անմիջական ու տրամաբանական շարունակությունն են: Պատահական չէ, որ այդ նույն «Աստված մեռավ» ասույթի հաջորդում է հետևյալ տողը. «Այդ մենք սպանեցինք նրան»⁴²³:

Նիցշեն գրում է, որ մեր մտքի մեջ տեղի ունեցած այդ հեղափոխությունը, որում նշանակալից դեր են խաղացել նաև հենց իր փիլիսոփայական մտորումները, ճանապարհ է հարթում դեպի վերջին 25 դարերի ընթացքում իշխող մտածողությունից որակապես միանգամայն այլ աշխարհընկալում: Այդ նպատակով է, որ

⁴²² Хайдеггер М. Ницше, т. 1, СПб., 2006, с. 129.

⁴²³ Ницше Ф. [«Воля к власти»](#), М., 2006, с. 73.

գերմանացի փիլիսոփան սուր քննադատության է ենթարկում պլատոնական մետաֆիզիկայի ողջ հասկացությանին ապարատը, առհասարակ, պլատոնական մետաֆիզիկական ամբողջությամբ՝ պատճառականություն, հիմնավորում, նպատակ, ճշմարտություն, օրենք, սուբյեկտ, օբյեկտ ... Մետաֆիզիկայի՝ որպես մտածողության քննադատությունը Նիցշեն կատարում է հետևյալ կերպ. առաջին հերթին նա մերժում է աշխարհի երկատման անհրաժեշտությունն իրական ու թվացյալ աշխարհների, երկրորդ՝ համարում է այդ մտածողության ձևը *ressentiment*-ի ծնունդ, երրորդ՝ պնդում է, որ այն ամբողջ աշխարհը գնահատում է բարու և չարի, լավի և վատի, դրականի և բացասականի սանդղակով: Այս մտածողության փոխարեն նա առաջարկում է հասնել նոր՝ ինտեգրալ մտածողության, որի պարագայում կտրականապես վերանում են գիտակցության և անգիտակցականի, պատկերավորի ու տրամաբանականի, էմոցիոնալի ու ռացիոնալի միջև սահմանները: Դա վերտրամաբանական, վերդիալեկտիկական, վերարժեքային մտածողություն է, որը գործառնում է ոչ թե վերացական հասկացություններով, ինչպես փիլիսոփայության մեջ, այլ ամբողջական անմիջական մտահայեցողությամբ: Այն չի տրոհում կյանքը հակասությունների. *«Իրականում,- գրում է Նիցշեն,- ոչ մի հակասություն էլ գոյություն չունի. մենք միայն ներմուծում ենք մեր գիտակցության ու տրամաբանության հակասությունները շրջապատող երևույթների մեջ»*⁴²⁴:

Եվ հենց առաջին հերթին մտածական ու հոգեբանական այս կատակլիզմն է, որ Նիցշեն մեկ բառով անվանում է «եվրոպական նիհիլիզմ»: Նիհիլիզմ տերմինն ունի լատիներեն ծագում և բառացի թարգմանությամբ նշանակում է «ոչնչապաշտություն». այն փիլիսոփայության մեջ է ներմուծել գերմանացի փիլիսոփա Ֆ.Գ.Յակոբին 1799 թ-ին՝ փորձելով նկարագրել Ֆրանսիական մեծ հեղափոխության ժամանակ կրոնի դերի վերաարժեքավորման միտումների էությունը: Սակայն հենց ի շնորհիվ Նիցշեի ստեղծագործությունների այս եզրույթը հարստացավ բովանդակային առումով և առավել լայն տարածում գտավ արևմտյան մշակույթի մեջ: Ըստ Նիցշեի՝ նիհիլիզմն այնպիսի

⁴²⁴ նույն տեղում, էջ 127

հոգեբանական վիճակ է, երբ թե առանձին անհատը, թե հասարակությունը և/կամ ժողովուրդն ընդհանրապես, չեն գտնում որևէ բան, հանուն որի արժե ապրել և ինչին հարկ է ձգտել. նիհիլիզմի դրսևորումներ կարելի է գտնել տարբեր ազգերի մոտ և տարբեր պատմական զարգացման փուլերում, ինչպես օրինակ բուդդայականության առաջացումը Հնդկաստանում, սակայն «եվրոպական նիհիլիզմն» իր դրսևորման խորությամբ ու ուժգնությամբ առավել վտանգավորն ու սարսափելին է թերևս: Վերջինիս առաջացման գլխավոր պատճառներն են վերոնշյալ քրիստոնեական աշխարհընկալումը՝ մասնավորապես դրա բարոյականությունը, և պլատոնական մետաֆիզիկական, որը եվրոպական մշակույթի ու փիլիսոփայության մեջ, ըստ էության, հանդես եկավ քրիստոնեական հիմնական դոգմաների փիլիսոփայական հիմնավորումների <մատակարարողի> կարգավիճակում:

Ըստ Նիցշեի՝ ավանդական եվրոպական մտածողությունը բնորոշվում է այնպիսի կյանքի ձգտմամբ, որի «նպատակները տրված են մարդուն դրսից»⁴²⁵. Մարդիկ սովոր են որպես հենարան ընկալել «եթե ոչ աստծուն, ապա գիտությունը կամ խիղճը կամ բանականությունը կամ պատմական փորձը կամ հասարակական կարծիքը և այլն»⁴²⁶. տարբերակները շատ կարող են լինել, սակայն էությունը նրանում է, որ ինչպես առանձին անհատները, այնպես էլ մարդկությունն ընդհանրապես, իր կեցությունը կազմակերպելու համար կարիք ունի ինչ-որ «արտաքին ուժի» կողմից այն «հավանության» արժանացնելուն, և ինչն ամենակարևորն է՝ միայն վերջինիս կողմից ձևակերպված նպատակներն ու արժեքներն են համարվում ճշմարիտ:

Փիլիսոփաներն այսքան դարեր զբաղված են եղել միայն նրանով, որ «հորինել են ինչ-որ վերացական իդեալական այնկողմնային աշխարհներ և ներկայացրել դրանք որպես միակ իրական ու ճշմարիտ՝ փոխանակ կարողանան գրուի հանել այս միակ մեզ տրվածից»⁴²⁷՝ դրանով իսկ ջուր լցնելով կրոնական

⁴²⁵ նույն տեղում, էջ 138

⁴²⁶ նույն տեղում.

⁴²⁷ նույն տեղում, էջ 201

աշխարհընկալման ջրադացին: Սակայն հենց մարդ գիտակցում է, որ այս «*իրր թե ճշմարիտ աշխարհները*» ոչ այլ ինչ են, քան մարդու ձեռքի գործ, անիրական ցանկությունների փոխհատուցման պես մի բան, հենց նա գիտակցում է, որ որևէ արտաքին նպատակադրություն գոյություն չունի, այսինքն՝ արտաքին աշխարհի գոյություն ունեցող դրվածքը պարզապես այս կոնկրետ սոցիո-մշակութային ու պատմական փուլում տարածված և արմատավորված պատրանքների վրա է հենվում, ահա հենց այդ պահին էլ սկսվում է իրական նիհիլիզմը. աշխարհի ցանկացած պատկեր կորցնում է իր իմաստը և միակ բանը, որ հնարավոր է լինում փաստել այն է, որ այս աշխարհը միակն է, որ մենք ունենք, և որ այն անհամակարգ է, աննպատակ և զուրկ է որևէ արժեքից. «*Ցանկացած արժեքային մեկնաբանության անիմաստության գիտակցումն առաջացավ այն պահին, երբ պարզ դարձավ, որ ոչ “նպատակ”, ոչ “ճշմարտություն”, ոչ “միասնություն” և ոչ էլ քրստոնեա-պլատոնական արժեհամակարգի որևէ այլ կատեգորիայով հնարավոր չէ բացատրել կեցության ողջ բացմացանությունն ու անկանխատեսելիությունը ... կարճ ասած, մենք հասկացանք, որ դրանք պարզապես մեր իսկ մտքի ծնունդն են և ոչինչ ավելի»⁴²⁸: Մրա հետևանքով առաջանում են վատատեսության, դեկադանսի, կյանքի ժխտման, դրա անհեթեթության զգացումներ: Սակայն նիհիլիզմը միաժամանակ մարդկանց առջև աննախադեպ հնարավորություններ է բացում. «Աստծո մահը», որը նիհիլիստական մտածողության անմիջական հետևանքն է, մարդկանց աննախադեպ հնարավորություն է տալիս վերականգնել սեփական կամքը, որից նրանք հրաժարվեցին հոգուտ այդ «մեռյալի»: Հենց այստեղ է, որ Նիցշեն, ի հակակշիռ «եվրոպական նիհիլիզմի», բերում է, այսպես կոչված, «ռուսական նիհիլիզմի» օրինակը: Եթե առաջինը, որպես կանոն, հիվանդագին դրսևորումներ ունի, ապա երկրորդը՝ ոչ այնքան հիասթափության, որքան պարզապես առողջ թերհավատության ու կասկածամտության արդյունք է, և եթե «եվրոպական նիհիլիզմի» կրողը նախընտրում է «ցանկանալ ոչինչը», ապա «ռուսական*

⁴²⁸ նույն տեղում, էջ 173

նիհիլիզմի» կրողը նախընտրում է, առհասարակ, «ոչինչ չցանականալ»: Այսինքն՝ առաջինի դեպքում մենք գործ ունենք պասիվ նիհիլիզմի հետ, երբ մարդ հուսահատությունից ու թուլությունից անում է ինչ պատահի, չունի կամք վերջնականապես խզելու կապերը նախկին արժեքների հետ, բայց և չի կարողանում կրել դրանց բեռը, իսկ երկրորդի դեպքում՝ ակտիվ նիհիլիզմի, որը միշտ հակված է «խոսքից անցնելու գործի»՝ նախընտրելով վերջնականապես կործանել և հաղթահարել ինչ-որ բան և նոր արժեքներ ձևավորել: Նիհիլիզմի «ռուսական» տարբերակը հենց այն նիհիլիզմն է, որ կարող է ունենալ ապագա, այսինքն՝ դառնալ հիմք լիովին նոր աշխարհընկալման ու արժեհամակարգի ձևավորման համար:

Милена Месропян

ПОНЯТИЕ НИГИЛИЗМ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ НИЦШЕ

В статье анализируется понятие «нигилизм» в интерпретации немецкого философа Фридриха Вилгельма Ницше. Термин «нигилизм» введенный в философию другим немецким философом Ф.Г.Якоби в 1799-ом году, окончательно сформировался как философская категория и стал популярен именно благодаря трудам Ницше. С позиции философской концепции последнего и описаны в данной статье причины возникновения и формы проявления нигилизма в европейской культуре конца 19-ого и всего 20-ого веков, а также проведен сравнительный анализ категорий «европейский нигилизм» и «русский нигилизм».

Milena Mesropyan

THE CONCEPT OF "NIHILISM" IN NIETZSCHE'S INTERPRETATION

This article analyzes the concept of <nihilism> in the interpretation of the german philosopher Friedrich Wilhelm Nietzsche. The term <nihilism> itself was introduced into philosophy by another german philosopher F.G.Yakobi in 1799, but was decisively formed as a philosophical category and has become popular due to the works of Nietzsche. And from the

perspective of the philosophical concept of the latter are described in this article causes and manifestations of nihilism in European culture of the late 19th and 20th centuries, as well as a comparative analysis of the categories <European nihilism> and <Russian nihilism>.

НАРОДНЫЙ КУЛЬТ И ПОВЕРЬЯ, СВЯЗАННЫЕ С ТЕРСКАН ВОРДИ – СВЯТЫМ ЕДИНСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ

В фольклорных материалах, собранных в конце 19-го – нач. 20-го вв. встречается персонаж по имени Терскан Ворди, которому посвящены песни и легенды, именем которого благославляли, клялись, проклинали, с этим именем были связаны поговорки. Наиболее популярным этот образ представляется в исторической провинции Васпуракан (вокруг озера Ван), жители которой являлись как основными паломниками к одноименной святыне, так и носителями посвященного ему фольклора. Некоторые данные позволяют говорить о том, что святого чтили и за пределами этой провинции.

О сущности и возможном происхождении данного образа впервые вопрос был поднят нами⁴²⁹, ранее этот народно-христианский образ не изучался.

В арменоведении традиционно считается, что Степанос сын Тер-Усика был реальным историческим лицом, умер в 1251 г., имел большое количество учеников и последователей. Ему приписываются «История Второго пришествия Христа» и «Наставление верующим»⁴³⁰. В качестве именитого ученого мужа он упоминается в Истории Киракоса Гандзакеци, который сообщает лишь, что после смерти могила его превратилась в место паломничества в целях исцеления⁴³¹. Но на деле не сохранилось источников, свидетельствующих о его жизнедеятельности, а житие этого святого начинает появляться в Синаксариях начиная с 13-

⁴²⁹ Միմոնյան Լ., Թևաթորոս և Տեսկան որդի. Առասպելական կերպարների մեկնություն Դերսիմի ազգագրական նյութերի քննությամբ// Հայ ժողովրդական մշակույթ, XV, - Երևան, էջ 462-473:

⁴³⁰ «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 930-931:

⁴³¹ Կիրակոս Գանձակեցի, Հայոց պատմություն – Երևան, 1982, էջ 135:

го в. в качестве приписок к основному тексту⁴³². Поскольку и Киракос Гандзакеци, и Вардан Аревелци упоминают существование именно культа его целительной могилы, следует говорить скорее о большой древности самого паломничества и о народном характере культа.

Святому был посвящен монастырский комплекс Св. Степанос, который в народе был известен как Те(р)скан ворди ванк, и к которому совершались регулярные паломничества. По описанию начала 20-го в. монастырь Степанноса, сына Тер-Усика был построен из хорошо обработанного туфа, состоял из собора с высоким куполом и толстыми стенами и церкви, в которой находилась гробница святого, крытая мраморной плитой. Вокруг было старое кладбище, сад, состоящий из орешника и плодовых и диких деревьев, а вдоль реки – широкие угодья, принадлежащие монастырю⁴³³. Предположительно, монастырь был построен в 1251 г. на могиле святого. В 15-ом в. в нем был епископосат, действовала коллегия писцов. На поверхности окружающих скал вырублены хачкары (крест-камни) того же периода⁴³⁴. В 70-ые годы 19-го в. храм уже был полуразрушен в результате военных действий и, очевидно, более не реконструировался⁴³⁵. Однако паломничество продолжалось даже в условиях войны. Есть упоминание об экономке монастыря, женщине по имени Сасун, которая на коне, с оружием в руках, проводила к монастырю паломников⁴³⁶.

На праздник Успения Богоматери, когда паломники направлялись в находящийся в том же районе монастырь Матери Господней Врачевательницы Язв (Джарахеким Сурб Тирамер), они были обязаны посетить также и монастырь Терскан Ворди и

⁴³² Житие этого святого представлено даже не во всех печатных “Айсмавурках”, а только в некоторых из них.

⁴³³ Շէրենց Գ. Վանայ սազ, մաս 1, Թիֆլիս, 1895, էջ 81-82:

⁴³⁴ Հարարթյան Մ., Բերկրիի Ս. Ստեփանոս վանքը//«Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 178:

⁴³⁵ Սրվանձտյանց Գ., Երկեր երկու հատորով, հատ. 1, Երևան, 1978, էջ 399:

⁴³⁶ Там же, с. 143.

поцеловать его могилу.⁴³⁷ В приписках к рукописным синаксариям и в старопечатном синаксарии 1730-го г. памяти Степаноса сына Усика посвящен день 5-е января, что не совпадает с вышеприведенными данными о паломничестве, т. к. паломничество к Джарахеким связано со второй декадой августа, но никак не с зимним периодом⁴³⁸.

В связи с паломничеством к монастырю св. Степаноса в народе была распространена следующая песня:

перевод

Քէն ճւրբիսներ իւլէոր սիւլէոր,	Дороги к тебе плутают,
Քէն դուռ կուկէայ շատ ըխտաւոր.	К тебе приходит много паломников,
Որ ոտաւոր, որ ձիաւոր:	Кто пешком, а кто – на коне.
Ոտաւորին մուրատ կուտաս,	Тому, кто пешком пришел, счастье даешь,
Ձիաւորին՝ իսնձոր կուտաս:	Тому, кто на коне пришел – яблоко даешь.
Քէն կող պիւլոր գեղզի ծառ ի,	Вокруг тебя сплошь – орешня,
Կարիբ խաւքեր մէջ կ'թառի:	Дикие птицы на ветвях сидят.
Քէն կող պիւլոր բարով բախշայ,	Вокруг тебя – плодоносящий сад,
Քէն իսաչ համրոյր արսուռ մաղչայ.	Жертвуют тебе чистое золото (?).
Ով խրաշալի Տէրսկան որդի ⁴³⁹ :	Ты, чудотворец Терскан ворди!

Первые жития в синаксариях содержали некоторые мотивы как жизни праведного священника Усика – отца Степаноса,

⁴³⁷ Շէրենց Գ. Սրբավայրեր - Թիֆլիս, 1902, էջ 82:

⁴³⁸ Даты, зафиксированные в синаксариях (Айсмавурк) 13-15 вв. не могут служить указаниями для реального времени проведения церковных и народных праздников, т. к. синаксарии отражали период календарных реформ, так и не утвердившихся в народе, а во время их создания существовал серьезный раскол в Армянской церкви, в частности, в той части исторической Армении, где служил и где был похоронен св. Степанос, существовал отдельный католикосат с центром в монастыре Сурб Хач на острове Ахтамар.

⁴³⁹ Շէրենց Գ. Վանայ սազ, с. 72-73:

так и некоторые чудеса, связанные с самим святым. Согласно этим житиям он прожил долгую плодотворную жизнь и умер в монастыре⁴⁴⁰. В частности, здесь отсутствует самая важная для народа особенность Степаноса – то, что он служил только одну литургию.

С 1749 г. более полный, содержащий много новых подробностей вариант жития Степаноса появляется в сборнике сказок и нравочений под названием «Медный город»⁴⁴¹. В более ранних изданиях этого сборника истории о Степаносе, сыне Тер-Усика, нет, а в более поздних изданиях в сборник обязательно включался и этот рассказ.

Краткое содержание:

В году армянском 660-ом (1212 г.) жил в городе Артамет Госпского надела земли Рштуник именитый священник Степанос. Несмотря на свое благочестие и бесконечные молитвы, он был бездетен. Но вот молитвы его были услышаны, и у него родился сын, которого назвали (h)Усик. В 14 лет Усика отдали на учение в монастырь к отшельнику Анании. Через 4 года по воле родителей он должен был жениться, хотя сам хотел принять постриг и celibат. Он договаривается с молодой женой, и она соглашается жить с ним без брачных отношений. Еще через 13 лет Усик становится священником. Скоро умирает его отец Степанос.

Через некоторое время на армянские земли идут войной татары, и жена Усика, попав в плен, увозится и продается в рабство в публичный дом. Но начальницей публичного дома оказывается христианка, которую жена Усика просит

⁴⁴⁰ Յալալաշարք, Կոնստանդնուպոլիս, 1730, день 5-е января – Քաղը (к'ахоц) 27 по армянскому (новому) календарю. Страницы данной книги не пронумерованы.

⁴⁴¹ Сборник восточных сказок и христианских рассказов под этим названием в переводе 10-го в., на данный момент считающийся самым древним (Աղինեան Ն. Ասր Պղնձէ քաղաքի//Հանդես անտօրեայ – Վիեննա, 1958, N1-4, էջ 21-48), данный сюжет не содержит. В изданиях Истории Медного города 1709 и 1731 гг. рассматриваемого произведения также нет.

позволить ей не впасть в грех, а заняться росписью по шелку. Усик пускается на поиски жены и находит ее. На просьбу вернуть ему жену начальница публичного дома требует в качестве откупа, чтобы ребенок, родившийся от этой святой пары, который будет священником, в первую свою литургию выпросил у Бога прощения ее грехов. Вернувшись в Артамет, чета усердно молится, чтобы найти выход между обетом хранить девство и обещанием породить сына.

В Артамет приходит старец отшельник Степанос, которому в ночь на воскресенье бывает виденье: Усик в светящемся облачении, а на его посохе – цветущая и сияющая роза. Выяснив обстоятельства дела, отшельник уговаривает Усика вступить в брачные отношения с женой, после чего рождается мальчик, которого тоже называют Степаносом. Мальчик растет в благочестии и глубоком уважении к родителям и вере.

Как-то раз он повез пшеницу на помол в деревню Анх. У мельницы собирается толпа бедняков, а добрый Степанос по горсти раздает им всю свою пшеницу. Потом наполняет мешки песком и пеплом, довозит их до дома и, оставив во дворе осла с поклажей, тайно убегает в сторону земли Беркри. Отец вносит мешки, а мать открывает один, вынимает муку и печет из нее хлеб, а потом просит отца позвать Степаноса на обед. Обнаружив пропажу сына, они начинают его поиски. Усик находит сына недалеко от монастыря Аргелан. Узнав о происшедшем чуде – превращении песка и пепла в муку, Усик падает на колени перед сыном. Степанос не соглашается вернуться домой, а решает остаться и служить в монастыре Аргелан до конца своих дней. Тогда Усик рассказывает ему об обещании матери, и Степанос во время первой же литургии просит Бога о спасении души Биби. В тот же миг является ему видение: сам он стоит на берегу кровавого моря, в середине которого та женщина, Биби. По мере молитв Степаноса женщина понемногу выходит из моря очищенной, но литургия, длящаяся вдвое дольше обычной, настолько истощает Степаноса, что он решает больше не служить литургий.

Далее он уходит на священную гору Головы Креста и живет отшельнической жизнью. К нему на моление приводят одержимых и душевно больных, которых он излечивает, и слава его распространяется даже среди иноверцев. Мясник Юсуф решает проверить святость Степаноса. Назвав пень, на котором он рубил мясо, своим отцом, он заявляется к Степаносу, представившись христианином и просит помолиться за своего отца. Степанос выполняет его просьбу, и когда Юсуф возвращается в лавку, он находит пень зазеленевшим. Взяв пень, Юсуф вместе с семьей возвращается к Степаносу, просит у него прощения и сообщает о своем желании креститься. Во время крещения водой источника св. Саака Партева, на воду нисходит свет. Тогда Степанос уединяется и просит исцеления от бешенства вследствие укусов животных, от ушных, зубных, желудочных, головных болей, от оспы, от родильной горячки, от одержимости, от лихорадки, от проказы для 12 народов - всех, кто обратится к нему с верой. В эту минуту раздвигаются стены церкви, и в столпе света, окруженный сонмом ангелов, ему является сам Иисус Христос на троне судилища и сладким голосом возвещает, что дает Степаносу такую власть. Он задерживается на целый час, пока Степанос молится до третьего часа ночи.

Через 12 лет в день Вознесения Степанос поднимается на гору Головы Креста, где апостол Фаддей и Григорий Просветитель возлагают на него свои руки и запечатлевают его. След от колена Степаноса остается на горе и поныне. В тот день ему дается знание о времени его кончины. В последующей молитве он просит за всех живых и мертвых, после чего ему является Богородица с Христом и сообщает, что ему даровано все, о чем он просит. Степанос отдает Богу душу в канун праздника Сошествия Святого Духа, стоя на коленях перед алтарем.

Тело Степаноса кладут на арбу, чтобы перевезти в монастырь Аргелан и похоронить. Арбу окружают больные бешенством, которые мгновенно исцеляются. Тело праведника довозят до монастыря Аргелан и хоронят там, а над могилой строят часовню, к которой до сих пор ходят паломники. Свя-

тое место исцеляет от многих болезней, прежде всего от бешенства⁴⁴².

Первые этнографические свидетельства о народном культе этого святого относятся к середине 19-го в. О популярности Терскан-ворди за пределами Васпуракана, а именно в Высокой Армении, свидетельствует песня алашкертского сказителя-ашуга Синан-оглы, содержащая некоторые мотивы “жития”:

	<i>перевод</i>
Ականջ արեք պատմեմ զճան, թե ինչ արաւ Տէրսկանորդին, Терсканорди,	Послушайте, расскажу вам О том, что сделал
Օր մեծացաւ հասաւ քամալ, Շնորհք առաւ Տէրսկանորդին:	Как вырос, стал он <i>камалом</i> , Дар получил Терсканорди.
Էբարց ցորեն գնաց ջաղաց, Բազում աղքատ կայնան դիմաց	Пшеницу в мельницу повез, Толпа голодных стала перед ним,
Ճանկ ճանկ ցրուեց, աւազն էբարց, песок,	По горстке роздал, взял
Ալիւր դարցուց Տէրսկանորդին: Վերնդ է սար, ներքնդ է գետ, Դուն շուռ եկար վարպետիդ հետ,	Мукою сделал Терсканорди. Гора вверху, река внизу, Ты долго странствовал с учителем,
Յառաջ մականդ էր Արտամերդ, Առաւ զքամալ Տէրսկանորդին:	Ступал твой посох в Артамет, Взял его <i>камал</i> Терсканорди.
Քո ջուր կիզայ վերին սարէն,	Вода твоя струится с гор,

⁴⁴² История Тер-Усика и сына его Степаноса//Պատմութիւն Պղնձէ քաղաքի, Կ.Պօլիս, 1749, с. 184-219: История Тер-Усика и сына его Степаноса//Գիրք պատմութեան Պղնձէ քաղաքի, Կ.Պօլիս, 1792, с. 184-219: История Тер-Усика и сына его Степаноса//Գիրք պատմութեան որ կոչի Պղնձէ քաղաք, Կ.Պօլիս, 1807, с. 144-172. История Тер-Усика и сына его Степаноса//Գիրք պատմութեան որ կոչի Պղնձէ քաղաք- Կալկաթա, 1814, с. 119-141: История Тер-Усика и сына его Степаноса// Պատմութիւն Պղնձէ քաղաքի, Թիֆլիս, 1911, с. 184-217:

Գիգայ թափի ժամտան քարէն,
Բիրին հանիր արնծովէն,

Ազատ էրիր, Տէրսկանորդի:
Մինան-օլլին եմ Բեդեցի,
Լալով ողբալով զնացի,

Տէրսկանորդին ուխտ էրեցի,
Հրաշալի Տէրսկանորդի⁴⁴³:

Течет с камней у церкви.
Ты вывел Биби из кровавого
 моря,

Освободил, Терсканорди.
Синан-оглы я из Бехи,
Пошел я с плачем, со
 стенаньем,

Паломником к Терсканорди,
Ты чудотворец, Терсканорди.

Намеки на «житие» содержат такие выражения, как «Падучий Терсканворди, закованный в цепи, весь в пене»⁴⁴⁴, где имеется ввиду типичный больной-паломник к св. Степаносу – зараженный бешенством от укуса животного, или благопожелание «Дай тебе силу и поддержку единственная литургия Терсканворди»⁴⁴⁵, где речь идет о чудесном спасении падшей женщины из «жития».

Собственно народный вариант «жития», сохранившийся в пересказе народного собирателя из Вана А.Абраамяна⁴⁴⁶ кроме типичных мотивов превращения песка в муку, спасения падшей женщины единственной в жизни литургией, обращения турка-мясника в христианство после чуда с пнем, отшельничества и многочисленных исцелений, содержит также несколько отличных сюжетов и чисто фольклорных подробностей. Так, священник из Иерусалима не получает видение, а просто уговаривает Усика вести нормальный семейный образ жизни на основе примеров праведников из Библии. Место, откуда Степанос берет песок, после получает название «Авазтар» (*Возьми песок*). Он убеждает он не сразу в сторону Беркри, а направляется в Ван, где

⁴⁴³ Մուրադեան Պ. Նշխարք հայկականք, Ալաշկերտի ժողովրդական բանահիւսութիւն, ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ արխիվ, Մուրադյան-Այվազյան ֆոնդ, թղթ. N2, թ. 30-34:

⁴⁴⁴ Շէրենց Գ. Վանայ սիւզ, մաս 2, Թիֆլիս, 1899, էջ 158:

⁴⁴⁵ Там же, с. 163.

⁴⁴⁶ Абрамян А. История Тескан ворди, Национальный архив РА, ф. 1336, список 7, дело 961, л. 51-67 (021428-021444):

останавливается у знакомых, а на следующий день поздно ночью доходит до деревни Кочани, где останавливается на ночлег у «проститутки Майрам», которая относится к нему с материнской заботой. В этом варианте жена Усика не попадает в плен, а святой сам встречает падшую женщину. Здесь Усик обнаруживает, что мука, в которую превратился песок, из белой пшеницы, тогда как он отдавал на помол пшеницу гораздо более низкого качества. Мать Степаноса поет жалобную песню в связи с исчезновением сына. Усик очень долго разыскивает Степаноса, а дойдя до дома Майрам, он узнает, что женщина видела вещий сон, в котором сын Усика станет святым, и клятва о первой литургии, которую она берет с Усика, становится условием сообщения о местонахождении Степаноса. Когда люди узнают о чуде с мукой, юношу начинают звать Ускан орди. Иноверца, пожелавшего проверить чудесные качества Степаноса, здесь зовут Осман, а не Юсуф, и вслед за Османом христианство принимают многие другие «таджики» (в данном контексте - турки). Духовный сан *варданета* Ускан ворди принимает в монастыре отшельников на острове Лим на озере Ван. По дороге обратно в Беркри он встречает воюющие армии змей, из жалости молится за них, чем достигается перемирие между армиями, и змеи по очереди приходят к нему на поклон. Во время единственной литургии он видит Майрам, плывущую к нему по морю крови. Это устрашает его, и он оставляет службу на середине. Именно отсюда в народе непоследовательность в ведении дел называют «Это как единственная литургия Тескан ворди». Каждый раз, вспоминая видение Майрам в кровавом море, святой теряет сознание.

В народном варианте больше рассказов о конкретных чудесных исцелениях, а сцены видений отличаются от письменного варианта. Так, Тескан ворди видит лестницу в небо, по которой поднимаются и спускаются ангелы. Когда Тескан ворди смертельно заболевает (а не получает видение о времени своей смерти), он пишет письмо на камне в стихотворной форме, в котором составляет эпитафию себе и нечто вроде завещания: положить его мертвое тело на два ореховых бруса, впрячь двух молодых бычков и отпустить их без управления, и устроить ему могилу на месте, где бычки сбросят его тело. Он умирает глубо-

кой зимней порой (а не в канун праздника Сошествия Духа), но когда весной паломники находят его тело, он выглядит спящим. Уже в это время зажиточный крестьянин по имени Мелик приводит к нему свою дочь, больную падучей болезнью. Девушка немедленно исцеляется, и Мелик берет организацию похорон святого на себя. Он стегает запряженных в брусья бычков, и они, поднявшись на зеленую вершину, рвутся в разные стороны и оставляют тело на земле, причем брусья ломаются и остаются торчащими в земле по разные стороны от тела. Позже эти брусья зазеленели и превратились в деревья, так и оставшись на месте могилы Степаноса – таким образом объясняется наличие орешника в святилище, о котором твердят народные песни. Могилу святого устраивают из мрамора, над ней строят церковь.

История Терскан ворди в рассказе Сероба Варданяна, которую он слышал от бабушки-уроженки Мамртана недалеко от Беркри и которую мы записали в с. Двин в 2010 г., содержит только первую часть «жития» Терскан ворди (Варданяну неизвестны ни имя Степанос, ни его священническая деятельность), а именно – превращение песка в муку, после чего подросток уходит в горы, заболевает и гибнет, а место его смерти становится святилищем⁴⁴⁷.

Сохранилась еще одна версия народного «жития», на этот раз не из Васпуракана, а из соседней провинции Харк-Буланых⁴⁴⁸. Эта история тоже содержит некоторые отклонения от письменного сюжета, как то любовь между Усиком и его будущей женой и случайный характер превращения в «брата и сестру». В отличие от ванского варианта, здесь жена Усика также увозится, но не в рабство, а в гарем, хозяин которого умирает и лишь его младший брат продает женщину в публичный дом христианке Биби. Биби возвращает жену Усику, когда видит свет, исходящий из его рта. Степанос раздает бедным пшеницу, но не превращает песок в муку, а просто убегает в горы. Наконец, он в своей единственной литургии

⁴⁴⁷ Симонян Л., Шамамян Н. Полевые материалы, Двин, 2010 г.

⁴⁴⁸ Բենուէ, Բուլանըի, կամ Հարք գաւառը//Ազգագրական հանդէս, գ. Զ - Թիֆլիս, 1900, էջ 23-25:

освобождает попавшую в кровавое море Биби и дает обет больше никогда не служить литургий. В буланыхском варианте история завершается на этом месте, а «*Да будет свидетельством единственная литургия Тер Скан ворди*» служила клятвенной формулой.

Для того, чтобы представить природу видения Терскан ворди во время единственной литургии, надо обратиться к этнографическим данным совершенно другого типа, а именно – к описаниям обрядов посвящения в колдуны и видениям во время акта колдовства. Например, в этнографическом районе Буланых, для получения сверхчеловеческих способностей, особого мистического знания «садились в овалусин» (выполняли ритуал с луной месяца Ов, т. е. август-сентябрь). Во время этого ритуала надо было ни мигая смотреть на луну через зеркало, положив перед собой чашу с водой. Первое видение, которое приходит при этом – это семикратное размножение и вторичное воссоединение луны, после чего открывается широкое море крови⁴⁴⁹. Дело в том, что наследственное колдовство в духе североазиатского или алтайского шаманизма – весьма редкое, очевидно, заимствованное, явление среди армян. По большей части люди с экстрасенсорными способностями – это самородки и самоучки. Среди армян бытовало поверье, что дети, родившиеся на Рождество или в день пасхального жертвоприношения (*ахар*) получают способности к гаданию и колдовству с помощью делания надписей на ногтях своих рук. А. Мхитарянц описывает историю юного колдуна, родившегося в день «ахара», который с неохотой делал надписи на ногте и глядел в них, плакал и противился, потому что при этом действии его как бы ставили над кровавым морем, и перед его глазами пронеслось бесчисленное количество людей, животных и сказочных существ, среди которых преступники не могли пройти море, оно хватало их за ноги. Юноша очень уставал от таких сеансов и в концов отказался от них, предпочтя гадание по лопаткам жерт-

⁴⁴⁹ Бенсе ук. соч, с. 32-33.

венных животных⁴⁵⁰. По-видимому, именно сюда можно отнести упоминание о «камале», в данном контексте - «знающий, мудрец, обладающий сверхчеловеческими способностями» - в вышеприведенной песне ашуга Синан-оглы.

Казалось, с утратой самой святыни, культ должен был умереть, т. к. он был связан с конкретным местом, а мигрировавшее население находило новые святые места и методы исцеления. Однако в 2011 г. в городе Апаран нами была изучена семейная святыня под названием «Святой Терскан ворди»⁴⁵¹. История этой святыни загадочна прежде всего потому, что ни хранители и исполнители целительных обрядов, ни те, кто обращался к ним за помощью или просто совершал паломничество и приносил жертву Терскан ворди, не имели представления об этом святом и не знали его «жития». По рассказу старшей в семье, святыню основала женщина по прозвищу К'то, которая появилась в Апаране вместе с единственным сыном Киркором в начале 19-го века и принесла с собой несколько предметов, среди которых - золотая фигурка воина 12-13 см высотой, серебряный крест, подсвечник и деревянная палка для квашения. К'то была родом из Беркри – района в Западной Армении, где находился монастырь св. Степанноса. Все члены семейства Григорянов (по имени Киркора) и Манукянов считают себя потомками сына этой женщины. Позднее фигурка воина была утрачена (украдена), палка (очевидно, ореховый брус) износилась, была попытка украсть и подсвечник, но после серии чудесных событий он был возвращен обратно. Крест и по сей день используется в обряде. Первоначальное святилище представляло собой маленькую четырехугольную комнату, в которой в постоянно открытом ящике (закрывать его служители не имели права) хранились священные предметы, позже Григоряны сделали

⁴⁵⁰ Մխիթարեանց Ա. Փշրանքներ Շիրակի ամբարներինց//Էմինեան ազգագրական ժողովածու, գ. 1 – Մոսկուա-Վաղարշապատ, 1901, էջ 180:

⁴⁵¹ Здес и далее данные по святилищу Терскан ворди в Апаране: Л. Симонян Полевые материалы, Апаран, 2011 г. Сказительница: Грануш Геворгян, 1937 г. рожд., служительница семейной святыни.

пристройку, в результате святилище стало выглядеть как дом, в котором можно разжигать свечи, воскурять ладан. Перед святилищем довольно широкая площадка, пригодная для собрания большого количества людей и приношения жертвы. Для жертвоприношения в святилище хранится освященная в церкви соль.

Когда фигурка воина еще находилась в святилище, исцеление кожных болезней любого происхождения производилось следующим образом: из семейного ручья приносилась вода в глиняной чашке, в нее клалась фигурка воина, несколько раз переворачивалась в воде, а затем давалась на поцелуй всем присутствующим, после все отпивали из таким образом освященной воды (процедура называется «хачалва», букв. «омовение креста»). Теперь то же самое продельвается с помощью креста. Эту воду наносят на грудь женщины или на вымя коровы для увеличения количества молока или снятия боли. Если нужно вылечить кожные болезни, служительница набирает в рот воды и брызгает ею на кожу посетителя. Апаранцы трепетно относятся к святыне и неизменно ходят к ней в случае кожных заболеваний. Иначе исцелялась болезнь вследствие «т'п'ха»⁴⁵² (женская болезнь, вследствие которой рождающиеся дети либо умирали, либо были очень болезненными): вышеупомянутую палку для квашения подносили к телу больного ребенка.

Терскан ворди способен был также давать детей бесплодным парам. Рассказывают случай, когда бесплодная женщина увидела сон, в котором тогдашняя служительница святыни положила руку на живот женщины и сказала: «*Любимец Св. Ованнеса (Иоанна Крестителя), крестный сын Терскан ворди*». Когда у женщины родился ребенок, его крестили в церкви Св. Ованнеса и назвали Ованнесом.

При этом служительницы (упоминаются исключительно женщины) не имеют представления о происхождении даже имени этого святого. По их версии (народная этимология имени) «Тер ска ворди» – это «Великан – сын Господа».

⁴⁵² Также злой дух, вселяющийся в женщину и отнимающий у нее детей.

В 2013 г. две молодые собирательницы почти случайно наткнулись на еще одну семейную святыню под названием «Святой Тескан ворди», на этот раз – в марзе Котайк, в селе Зовбер⁴⁵³. Здесь речь не об отдельном святилище, а о маленьком (1 см³) кубике желтоватого мрамора, хранящемся в особом шкафчике и помогающем при тяжелых родах⁴⁵⁴. В настоящее время у камешка нет особого хранителя. Члены семьи Акопян ничего не знают ни о происхождении камня, ни о святом, который является им то во сне, то в виде привидения, в основном, в образе молодого человека или девушки. Единственное предположение, которое можно сделать в этом случае – что камешек является обломком от мраморной плиты с могилы св. Степаноса. У жителей Зовабера сохранилось только смутное воспоминание о святом месте его происхождения и имя – Терскан ворди.

Таким образом, после утраты возможности реального паломничества к монастырю Св. Степанноса в Беркри, память о святом претерпела коренные изменения. История о сыне Усука и культ чудотворца Терскан ворди разобщены, в одном случае можно записать фольклорные образцы, в другом – зафиксировать народный культ, но донныне не зафиксировано случая сочетания культа Терскан ворди с мифологией, связанной с именем этого народного святого. Исследование ни в коем случае нельзя считать окончательным, так как есть возможность обнаружения новых фактов, свидетельствующих о живом культе Степаноса, сына Тер-Усука.

Լիլիթ Միննյան

**ՄԻԱԿ ՊՍՏԱՐԱԳԻ ՍՐԲԻ՝ ՏԵՐՍԿԱՆ ՈՐՈՒԻ ՀԵՏ ԿԱՊԿԱՍԾ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՇՏԱՍՈՒՆՔԸ ԵՎ ՀԱՎԱՏԱԼԻՔՆԵՐԸ**

Հնդվածում ուսումնասիրվում են Հուսիկի որդի Սուրբ Ստեփանոսի, կամ, ինչպես նրան անվանում են բանահյուսության մեջ, Տերսկան որդու կերպարի հետ կապված պաշտամունքները: Սրբին նվիրված միակ վանքը լքված և գտնվում է Հայաստանի սահմաններից

⁴⁵³ Акопян Г., Лачинян А, Полевые материалы, Меградзор-Зовабер, 2013 г. Сказительница: Софик (Дустрик) Акопян, 1947 г. рожд..

⁴⁵⁴ Освященная вода из апаранского святилища также использовалась в этих целях.

դուրս: Սրբի հանդեպ հետաքրքրության մասին է վկայում նրա մասին վարքագրությունների, ժողովրդական երգերի առատությունը: Ապարանում և Զովաբերում կան «Տերսկան որդի» կոչվող սրբարաններ, որոնք ունեն իրենց պատմությունը, որը կապված չէ Սրբի մասին վարքագրությունների հետ: Այսպիսով, հոդվածի հեղինակը ուսումնասիրում է մի կողմից՝ այդ կերպարի հետ կապված բանահյուսական նմուշները, մյուս կողմից՝ նրա հետ կապված ժողովրդական պաշտամունքը:

Lilit Simonian

**THE FOLK WORSHIP AND BELIEFS AROUND TERSKAN
VORDI – THE SAINT OF A SINGLE LITURGY
SUMMARY**

In the article the worship and mythological aspects concerning the folk saint Stephanos, Husik's Son, or Terskan Vordi are discussed. The only monastery dedicated to him is abandoned and is situated abroad Armenia. About popularity of that saint before the beginning of 20th century witnesses abundance of his hagiographies in blackletter literature, folk variants of his story and folk songs of pilgrimage to his shrine. In Aparan and Zovaber there are shrines called «Terskan vordi» which have their own mythology but it is not connected with the «hagiographies». In the article the items of ways of preservation of the image in the folk's memory as well as of interrelationship between the folk variants of the Saint's story and the character of wisdom-acquiring rites are presented.

**ՀԱՅՈՑ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՐԺԵՔՆԵՐԸ ԵՎ ՀԱՅ
ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ III ՀԱԶԱՐԱՍՅԱԿԻ ՇԵՄԻՆ**

Համաշխարհային զարգացումների արդի փուլում առանձնապես կարևորվում են համամարդկային արժեքները, որոնք բաղկացած են բազմաթիվ ու բազմազան ազգային արժեքներից, ձևավորված լինելով տարբեր ժողովուրդների տարածքային, էթնիկ և մշակութային արժեքների հավաքականությունից:

Երկրագնդի քաղաքակրթական արժեքների ներկայանակում ուրույն տեղ է գրավում հայերիս մշակույթը՝ իր ինքնատիպ գույներով ու երանգներով: Ժամանակային առումով, հայոց մշակութային արժեքները հնագույն քաղաքակրթական դաշտից են ակունքվում և հազարամյակների տարիք ունեն:

Տարածական առումով՝ ձևավորվելով և զարգանալով արևելյան ու արևմտյան, հյուսիսային ու հարավային մշակույթների բանուկ խաչմերուկներից մեկում՝ Հայկական լեռնաշխարհում, մեր օրերում հայկական ազգային արժեքները սփռված են աշխարհով մեկ, քանզի դրանց կրողներն են աշխարհասփյուռ՝ կենտրոն ունենալով ներկայիս Հայաստանը և Արցախը որպես ազգային պետականության կրողներ:

Ազգային արժեքներ են՝

ա) **տարածքն ու բնակչությունը**, որոնց պահպանումը գենաֆոնդի պահպանման առաջնային նախադրյալն է: Անցյալ դարի պատմական հայտնի իրադարձությունների կոտորածների և տեղահանությունների, ինչպես նաև պատմա-քաղաքական այլ գործոնների հետևանքով, մենք՝ հայերս կորցրեցինք մեր պատմական տարածքների մեծ մասը (9/10-ը), և մեծ թվով բնակչություն, որը կամ կոտորվեց, կամ գաղթեց այլ երկրներ: Պատմական Հայաստանի մեծագույն մասն, իր հարստությամբ հանդերձ, մնաց օտարին, իսկ հայերը կենտրոնացան Խորհրդային Հայաստանի ոչ մեծ տարածքում: Արցախյան գոյամարտը, որ տեղի ունեցավ խորհրդային կարգերի փլուզումից հետո, եկավ ապացուցելու, որ չի մարել կորուսյալ հայրենիքը ետ

վերադարձնելու տենչը, և հայն ունակ է կռվելու իր պատմական հողերի համար: Մեծ Եղեռնից մեկ դար անց էլ Հայ Դատը տակավին իր հանգուցակետին չի հասել, սակայն արցախյան հաղթանակի շնորհիվ տարածքի և բնակչության իբրև ազգային արժեքների, պահպանումը միտված է արդեն իսկ ձեռք բերածի յուրացմանը ներկայում և Ցեղասպանության հետևանքով կորցրածի վերականգնմանն ապագայում:

բ) **պետությունը**, որն ազգային շահերը պաշտպանող կառույց է եղել դարեր շարունակ՝ Հայկագունյաց հնագույն արքայական հարստություններից սկսած մինչև Կիլիկյան միջնադարյան թագավորատներ և ուշմիջնադարյան իշխանատները: Սակայն քաջ հայտնի է, թե ինչ ծանր է ժողովրդի գոյությունն իսկ առանց ազգային պետության, որպիսի իրադրության վկան էր հայերի վիճակը Օսմանյան Կայսրությունում՝ դարերով հարստահարված և, ի վերջո, վտարված սեփական հայրենիքից: Այնուհետ, երբ Հայաստանը հայտնվեց Խորհրդային Միության կազմում, 70 խաղաղ տարիների ընթացքում ազգային արժեքները որոշակի զարգացում ապրեցին: Իսկ Արցախում պատմական հաղթանակ տանելուց հետո աշխարհի ներկայիս քարտեզին հայտնվեց երկրորդ հայկական պետությունը՝ Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետությունը, որը Հայաստանի Հանրապետության հետ ձեռք-ձեռքի անկախ պետականություն է կառուցում: Արդի փուլում տեր դառնալով ազատ և անկախ պետականության, երկիրը ջանում է ժողովրդավարության ուղով ընթանալ, սակայն ժողովրդավարությունից ոչ պակաս կարևոր է խաղաղությունը տարածաշրջանում, որի շնորհիվ միայն Հայաստանը և Արցախը կկարողանան զարգանալ մերօրյա չափանիշներին համապատասխան:

գ) **մշակույթը**, որի պահպանումը և զարգացումը ներառում է նախ, անցյալի արժեհամակարգի պահպանումը, ապա՝ ներկա փուլում ավանդական ու ժամանակակից արժեքների ներդաշնակ գոյակցումը, ինչպես և՛ ապագայի նյութական և հոգևոր կյանքի ապահովումը: Յուրաքանչյուր ազգային մշակույթ, նաև՝ հայկականը, ինքնաբավ համակարգ է, սակայն մեկուսացած չէ և տարբեր ազդեցություններ է կրում ժամանակի ընթացքում:

Այսօրվա մշակույթը դրա վառ ապացույցն է, քանզի առատ հոսքով Հայաստան ու Արցախ են ներխուժում օտար մշակութային արժեքներ, որոնք մինչև վերջերս անհայտ էին տեղի հայ հասարակությանը: Մյուս կողմից, աշխարհի տարբեր ծագերում բնակվող հայերն իրենց մշակութային ինքնատիպությամբ փոքր կամ մեծ ազդեցություն են գործել և գործում այն միջավայրի վրա, որտեղ բնակվում են: Մշակույթների այսօրինակ փոխհաղորդակցման արդյունքում ծնունդ են առնում նոր երևույթներ, որոնք հատուկ են արդի քաղաքակրթությանն ամենուրեք, աշխարհի բոլոր երկրներում: Եվ հայ հասարակության մեջ, լինի սփյուռքում թե հայրենիքում, ավանդական ու ժամանակակից մշակութային արժեքների գոյակցումն է, որ ապահովելու է հասարակության մշակութաստեղծ գործունեությունը:

դ) **տնտեսական, սոցիալական և հասարակական ոլորտը**, որի վերականգնումն ու բարելավումը խիստ հրատապ է, քանզի առանց դրա վտանգված է ազգի գոյությունն իսկ սեփական հայրենիքում: Խորհրդային Միության փլուզումից հետո նախկին խորհրդային բոլոր երկրներում ստեղծվեցին ծանր սոցիալ-տնտեսական իրավիճակներ, որոնք հասարակական կյանքում նույնպես խմորումներ առաջացրեցին: Փոխվեց քաղաքական դաշտը, ինչի արդյունքում պատերազմական օջախներ ստեղծվեցին նախկին ԽՍՀՄ տարածքներում, այդ թվում և Արցախում, որին մասնակից եղավ ողջ Հայաստանը՝ որպես մայր հայրենիք: Այս ամենի հետևանքը եղան անապահով կյանքն ու արտագաղթը, որ դամոկլյան սրի պես հիմա էլ կախված են ժողովրդի գլխին, և որոնց կասեցումը տնտեսական, սոցիալական և հասարակական ապահովության վերականգնման ու բարելավման շնորհիվ կարող է լինել:

Արդի հայ (և ոչ միայն հայ) հասարակության խնդիրներն անհնար է պատկերացնել և ներկայացնել գլոբալիզացիայի 21-րդ դարի համաշխարհային քաղաքակրթության ամենաաշխույժ գործոնի, համատեքստից դուրս:

Համաշխարհայնացման (գլոբալացման) մերօրյա գործընթացներում բարձր տեխնոլոգիաների շնորհիվ աշխարհն

ավելի ճանաչելի և հասանելի է դարձել: Մակայն գլոբալացումը կամ, ինչպես հաճախ այն անվանում են, ամերիկանացումը կամ արևմտականացումը, ինչպես ամեն մի նոր և սրընթաց երևույթ, ունի իր դրական ու բացասական կողմերը: Գլոբալացման ներկա փուլը այնքանով է շահեկան հայերիս համար, որ հնարավորություն է ընձեռում աշխարհով մեկ սփռված մեր հատվածներին առավել ազատ ու սերտ շփվելու միմյանց և մայր հայրենիքի հետ:

Ներկայումս Հայաստանն ընդգրկվել է համաշխարհային գործընթացների ոլորտ, որոնցից մինչ այդ Խորհրդային Միությունը մեկուսացած էր երկաթե վարագույրով: Հիմա այդ վարագույրը չկա, և նախկինում փակ, այժմ բաց Հայաստան են ներխուժում արժեքներ, որոնք դժվար է մշակութային, առավել ևս՝ ազգային համարել: Դրանք ոչ միշտ են հարիր հայ հասարակության սովորութակարգին, մտածելակերպին, նկարագրին: Ժամանակն, անշուշտ, կխմբագրի դրանք, ու հայոց ավանդական կենսակերպին ավելանալիք նոր գծերը կբեկվեն ազգային արժեհամակարգով, և նույնիսկ բացասական երևույթները մեծ սպառնալիք չեն լինի տոհմիկ ինքնությանը և նկարագրին: Ազգային արժեքների պահպանման խնդրում որոշիչ դեր ունի հայ հասարակությունը, որը հենց դրանց կրողն ու սերնդե սերունդ փոխանցողն է: Եվ հայ հասարակությունը՝ թե՛ հայրենիքում, թե՛ սփյուռքում, պետք է ոչ միայն հստակ պատկերացնի ազգային արժեքների կարևորությունը, այլև ամենաաշխույժ մասնակցությունն ունենա դրանք պահպանելու և փոխանցելու գործընթացներում:

***Ինչպեսի՞ն է հայ հասարակությունն այսօր՝ Քրիստոսից հետո
III հազարամյակի շեմին, ավելի ճշգրիտ՝ 21-րդ դարի երկրորդ
տասնամյակի կեսերին:***

Մինչ այս հարցին պատասխան որոնելը անդրադառնանք խորհրդային ժամանակների հասարակության որոշ հարցերի: Մտքով տեղափոխվելով 70-ական թվականներ, հիշենք, որ այն տարիներին դպրոցներում սկսեց դասավանդվել նոր՝ «Հասարակագիտություն» առարկան, որի հիմնական նպատակն էր խորհրդային քաղաքացուն պատանի տարիքից արդեն ներշնչել կատարյալ հասարակության գաղափարը, որն, անշուշտ, խորհրդային հասարակությունն էր, որում բոլորը «հավասար էին և

ագատ»: Մակայն այս առասպելը երկար չտևեց, քանզի Խորհրդային «իդեալական» կառույցը փլուզվեց, անցյալի գիրկը տանելով կատարյալ հասարակության մասին ակնկալիքները: Եվ եկավ այն պատմական պահը, երբ պարզվեց, որ խորհրդային հասարակությանը տարիներ շարունակ հրամցված գաղափարախոսությունն իրեն չի արդարացնում, կոմունիզմ կառուցելու գեղեցիկ խոստումները չեն իրականանում: Խորհրդային հասարակության նախկին անդամները, որոնք իրականում Միության կազմի մեջ մտնող ժողովուրդներն էին, պատերազմական գործողություններ սկսեցին միմյանց դեմ: Եվ սկսվեց պատերազմների մի ողջ շարան (այդ թվում և արցախյանը), որը 90-ականների հետխորհրդային տարածաշրջանի դեմքը կերտեց՝ ի դերն հանելով հասարակության ընդերքում եղած բազում հակասություններ:

Արդի հայ հասարակությունը խորհրդահայ հասարակության ժառանգորդն է և ունի խնդիրներ, որոնք ժառանգել է իր նախորդից, ինչպես նաև նոր խնդիրներ՝ պայմանավորված անկախ պետականության զարգացումներով: Եվ մեր այս նորանկախ հասարակության խնդիրներն ունեն նոր գծեր, որոնցից գոնե արտաքուստ զերծ էր խորհրդահայ հասարակությունը (պատահական չէ, որ հայտնի ասացվածք է ձևավորվել՝ «Ով չի կարոտում Սովետը՝ անսիրտ է, ով ուզում է այն վերադարձնել՝ անխելք է»):

Ի վերջո, ինչպիսի՞ն է այսօրվա հայ հասարակությունը, որը հաղթանակ է տարել արցախյան պատերազմում, հային վերադարձնելով նրա պատմական հողերի մի փոքր, բայց շատ կարևոր մասը. հասարակություն, որն անկախ պետականություն է կառուցում, առաջնորդվում է ժողովրդավարության սկզբունքներով, վերջապես՝ քաղաքացիական հասարակություն է ձգտում ձևավորել, հաղթահարելով արդի ժամանակների շատ մարտահրավերներ: Մակայն այս կառուցողական գործընթացները հաճախ ուղեկցվում են ներկայիս հասարակության տագնապալի որակումներով, որոնք ռադիո- կամ հեռուստատեսությից, ինչպես և համացանցից, հառնում են շատ մտահոգիչ մի բանաձևով, այն է՝ «մեր հասարակությունը հիվանդ է»: Եվ շատերս ենք այս

բնորոշմանը համակարծիք: Մանավանդ, որ մոսկովյան հեռուստաթերից տեղեկանում ենք, որ ռուսաստանյան հասարակությունը նույնպես հիվանդ է: Դժվար չէ կռահել, որ եվրոպական հասարակությունն էլ է նույն ցավով տառապում, գուցե և ավելի, ինչի մասին վկայում են Եվրոպայի տարբեր երկրներում պարբերաբար տեղի ունեցող հասարակական-սոցիալական խմորումները:

Կարելի է, արդյոք, եզրակացնել, որ դարի բնութագրիչն է տարբեր երկրների հասարակությունների հիվանդ լինելը: Կամ գուցե աշխարհի մյուս ծագերում կա՞ն առողջ հասարակություններ, օրինակ, ասենք՝ Ամերիկայում, Ասիայի մյուս երկրներում, Աֆրիկայում կամ Ավստրալիայում:

Նման դեպքերում մենք՝ հայերս, սիրում ենք ասել, թե ուրիշներին այսինչ բանը կարելի է, մեզ՝ ոչ, այսինքն՝ այլ երկրներում հասարակությունը կարող է իրեն շքեղություն թույլ տալ հիվանդ լինելու, իսկ մենք՝ ոչ, որովհետև փոքր երկիր ենք, կամ էլ՝ առանձնահատուկ ազգ ենք (շատերի պատկերացմամբ):

Մենք նաև տակավին չենք կողմնորոշվել՝ արևելյան հասարակություն ենք, թե արևմտյան, ասիական թե եվրոպական: Հայտնի է, որ աշխարհագրորեն ասիական երկիր լինելով, Հայաստանն ինտեգրվել է եվրոպական կառույցներ և փորձում է որդեգրել արևմտյան (թերևս՝ եվրո-ամերիկյան) հասարակության մոդելը, հավանաբար նկատի ունենալով, ի թիվս այլոց, նաև այն հնարավորություններ է ընձեռում մարդու ինքնարտահայտման, հասարակության յուրաքանչյուր անդամի լիարժեք դրսևորման ու զարգացման համար:

Սակայն դեպի արևմուտք նայելուց առաջ փորձենք անցյալից դասեր քաղել: Արդյո՞ք անցյալում չէին խոսում հասարակությունների հիվանդ լինելու մասին: Պատմությունից հայտնի է, որ հասարակական հարաբերությունների ոլորտում ներկայիս բոլոր դժգոհությունները անցյալում նույնպես եղել են: Հիշենք դեռևս հին ժամանակներից պահպանված տարբեր տեքստերը (հին եգիպտական, չինական և այլ տեքստերից), որոնցում ավագ սերնդի ներկայացուցիչը դժգոհում է

երիտասարդներից, կամ առհասարակ, իր ժամանակի հասարակությունից, և կարծես այդ դժգոհություններն այսօր գրված լինեն:

Վերջապես, ո՞ր ախտանիշներով և ո՞վ է ախտորոշում հասարակության հիվանդ լինելը կամ չլինելը: Այս հարցին պատասխան գտնելու համար դիմենք պատմահայր Մովսես Խորենացուն, որը դեռևս 5-րդ դարում իր «Պատմութիւն Հայոց»-ում գրել է հայտնի «Ողբը», որն սկսվում է «Ողբամ զքեզ, հայոց աշխարհ» խոսքերով [**Մովսես Խորենացի**, Պատմություն Հայոց, Թարգմ., ներածությունը և ծանոթագր. Մտ. Մալխասյանցի, Եր., 1968, գիրք 3, գլ. ԿԸ]:

Ի՞նչ և ինչո՞ւ էր ողբում հայոց պատմագիտության նահապետը, ինչո՞ւ է ողբում այն երկրի համար, որում, համաձայն քրիստոնյաներիս Սուրբ Գրքի՝ Աստվածաշնչյան դրախտն է գտնվել, և որը աշխարհակործան Մեծ ջրհեղեղից փրկության վայրն է եղել:

«Ողբում եմ քեզ, հայոց աշխարհ,- գրում է Խորենացին,- ողբում եմ քեզ, բոլոր հյուսիսային ազգերի մեջ վեհագույնդ, որովհետև վերացան թագավորդ ու քահանայդ, խորհրդականդ և ուսուցանողդ, վրդովվեց խաղաղությունը, արմատացավ անկարգությունը, խախտվեց ուղղափառությունը, հիմնավորվեց տգիտությամբ չարափառությունը»: Հարազատ ազգին «վեհագույն» բնորոշումը ցույց է տալիս, որ Խորենացին իր ժողովրդին թերագնահատողներից չէ, որպիսիք քիչ չեն եղել անցյալում և շատ կան այսօր էլ: Պատմահոր ողջ երկից ակնհայտում է, որ քաջատեղյակ է հայոց փառահեղ անցյալին՝ աշխարհարարման օրվանից ու Հայկ նահապետից սկսած՝ Տիգրան Մեծ ու Արտաշես Բարեպաշտ, Տրդատ Մեծ ու Գրիգոր Լուսավորիչ, Մեսրոպ Մաշտոց ու Սահակ Պարթև և այլ մեծերով հանդերձ, մինչև իր ժամանակները:

Պատմահայրը պարզաբանում է, թե ինչու է ողբում. *«Ավա՛ղ այս գրկանքներին, ավա՛ղ այս թշվառ պատմությանը: ...Ո՛ւր է այն քաղցր աչքերի հանդարտությունը ուղիղների համար և ահավորությունը շեղվածների համար. ո՞ւր է այն զվարթ շրթունքների ժպիտը լավ աշակերտներին հանդիպելիս, ո՞ւր է այն*

բարյացկամ սիրտը, որ հետևողներ էր գրավում, ո՞ր է երկայն ճանապարհները հեշտացնող հույսը, նեղություններից հանգստացնող, կորավ ժողովուրդը, ծածկվեց նավահանգիստը, լքեց օգնականը, լռեց խրախուսիչ ձայնը: Ո՞վ այսուհետև պետք է հարգի մեր ուսումը, ո՞վ պետք է ուրախանա իր՝ աշակերտիս առաջադիմությամբ»:

Քրիստոնյա պատմիչը նախ ավստասանք է հայտնում եկեղեցու վիճակի առնչությամբ. *«Խղճում եմ քեզ, Հայաստանյայց եկեղեցիդ, բեմիդ բարեկարգությունից անշքացած, քաջ հովվից ու հովվակցից զրկված»:* Փաստորեն, նա ողբում է հայ եկեղեցու վիճակը հայոց ոսկեդարի սկզբում, երբ քրիստոնեությունը քայլ առ քայլ տարածվում էր ողջ երկրում: Ինչո՞ւ: Խորենացին դարձյալ պարզաբանում է՝ *«Կրոնավորները կեղծավոր, ցուցամոլ, սնափառ, պատվամոլ, քան թե աստվածասեր»:* Հոգևորականներին բնութագրելուց հետո անցնում է աշխարհիկ դասի մարդկանց՝ *«Աշխարհականները ամբարտավան, ստահակ, մեծախոս, աշխատանքից խուսափող, արբեցող, վնասակար»:*

Պատմահայրը բնութագրումների խստությամբ չի խնայել հասարակության ոչ մի խմբի. *«Ուսուցիչները տխմար ու ինքնահավան, ...փողով ընտրված ու ոչ սուրբ հոգով, ոսկեսեր, նախանձոտ... Աշակերտները սովորելու մեջ ծույլ, սովորեցնելու մեջ փութաջան, սրանք դեռ չսովորած՝ աստվածաբան են: Զինվորականները անարի, պարծենկոտ, զենք ստող, ծույլ, ցանկասեր, թուլամորթ, կողոպտիչ, զինեմոլ, ... ավագաններին համաբարո: Բշխանները (իմա՝ իշխանավորները.- Գ.Վ.) ասպտամբ, գողերին գողակից, կաշառակեր, կծծի, ժլատ, ազահ, հափշտակող, երկիր ավերող... Դատավորները տմարդի, ստախոս, խաբող, կաշառակեր, իրավունք չպաշտպանող...»*

Եվ իր այս դիպուկ որակումները Խորենացին ամփոփում է արձանագրելով՝ *«Եվ առհասարակ սերն ու ամոթը ամենքից վերացան»:*

Սակայն ողբը սրանով էլ չի ավարտվում, քանի որ բնությունն էլ է դավաճանել Հայոց Աշխարհին. *«աստված մեզ անտես է արել, և տարրերը փոխել են իրենց բնույթը, գարունը երաշտացած, ամառը սաստիկ անձրևային, աշունը ձմեռ դարձած, ձմեռը սաստիկ ցուրտ,*

մրրկալից ու երկարատև: Քամիները բքաբեր..., ամպերը կայծակներ թափող, կարկտաբեր, անձրևներն անժամանակ..., ջրերի ավելանալը անօգուտ, իսկ պակասելը՝ չափազանց հողի պտուղների անբերրիություն և անասունների անաճելություն, այլև երկրաշարժեր և սասանումներ: Եվ այս բոլորի վրա ամեն կողմից խռովություն, համաձայն այն խոսքի, թե ամբարիշտներին խաղաղություն չկա»:

Ի նչն է պատճառը, որ Պատմահայրը այսչափ խորը վիշտ է արտահայտում հարազատ երկրի ու հասարակության վերաբերյալ: Դրությունը պարզաբանելու համար հիշենք, որ Խորենացու երկում ողբալի իրավիճակը վերաբերում է այն ժամանակաշրջանին, երբ Արշակունյաց արքայատոհմը դադարել է Հայոց Աշխարհում իշխելուց, և երկիրը միառժամանակ հայտնվել է օտար իշխանության ներքո: Պատմահայրը գրում է. «Որովհետև (մեզ) տիրեցին խստասիրտ ու չար թագավորներ, որոնք ծանր, դժվարակիր բեռներ են բարձում, անտանելի հրամաններ են տալիս. կառավարիչները կարգ չեն պահպանում, անողորմ են, սիրելիները դավաճանված են, թշնամիները զորացած. հավատը ծախվում է այս ունայն կյանքի համար: Ավագակներ են գալիս անհատնում և շատ կողմերից. տները թալանվում են, ստացվածքները հափշտակվում, գլխավոր մարդիկ կապվում են, հայտնի անձեր բանտարկվում են, դեպի օտարություն են աքսորվում ազնվականները, անթիվ նեղություններ են կրում ռամիկները, առնվում են քաղաքներ, քանդվում են ամրոցներ, ավերվում են ավաններ, հրդեհվում են շինություններ, անվերջ սովեր և հիվանդություններ և բազմատեսակ համաճարակներ: Աստվածապաշտությունը մոռացված է, և կա դժոխքի ակնկալություն: Մրանից թող փրկի Քրիստոս աստված մեզ և բոլորին, որոնք ճշմարտությամբ երկրպագում են նրան»:

Իրականությունն առավել պարզ է դառնում Խորենացու երկի աշխարհաբարի թարգմանիչ **Ստ. Մալխասյանցի** ծանոթագրության շնորհիվ. «Ողբի այս վերջին մասը կարդացողը չպետք է բառացի ընդունի, իբրև թե հայ ժողովրդի բոլոր դասակարգերը ապականված են եղել ամեն տեսակ մոլություններով, և հայոց աշխարհը լցված է եղել ամենակերպ տարերային աղետներով և հասարակական չարիքներով: Պատմահոր Պատմության ոչ մի էջը չի արդարացնում

այս ողբալի պատկերը, որ այստեղ նկարագրված է: Մա իսկապես արտահայտություն է նրա վշտահար հոգու և հոռետես տրամադրության: Ողբի գրության ընթացքում, երբ հեղինակն այնպես սուր կերպով զգացել է հայ ժողովրդի անիշխանությունը և անկախությունից զրկվելը, մեծ՝ անփոխարինելի ուսուցիչների կորուստը և իր կրած անձնական զրկանքները, համակվել է խոր, անսփոփ վշտով, ընկել է հուսահատության մեջ և այս զգացմունքների ազդեցության տակ խտացրել է իրական պակասություններն ու չարիքները, մասնավորն ընդհանրացնելով, պատահականին տարերային բնույթ տալով: Նկարագրված բացասական երևույթները ոչ այնքան իրականության պատկերն են, որքան անկեղծ հայրենասեր վշտահար հոգու» [Մտ. Մախասայանց, Ծանոթագրություններ.- Մովսես Խորենացի, Պատմություն հայոց, էջ 374, ծան. 211]:

Լիովին համաձայն լինելով Պատմահոր երկի աշխարհաբար թարգմանչի այս խորաթափանց դիտարկման հետ, այնուհանդերձ, անհնար է չնկատել, որ որոշ բնութագրումներ կարծես այսօր գրված լինեն: Միակ մխիթարականն այն է, որ հայ ժողովուրդը աշխարհի երեսից չի վերացել հասարակական այս արատների ու բնության անբարենպաստության պատճառով և հասել է Խորենացուց մինչև մեր ժամանակները:

Իսկ ինչքանով է նպատակահարմար հասարակությանը շարունակաբար ներշնչել, թե նա հիվանդ է: Չէ՞ որ հայտնի բան է՝ հիվանդին որքան վատ կանխատեսումներ անես, այնքան շուտ կկորցնես, քանի որ նա կհուսալքվի, կենսական ուժերը կլքեն նրան, ու չի առողջանա: Չէ՞ որ հասարակությունը նույնպես կենդանի օրգանիզմ է և կարիք ունի ինքնավերականգնման: Մյուս կողմից, հասարակությունը հիվանդ համարողները պատճառաբանում են, թե պետք է հիվանդությունն իմանաս, որ այն բուժես, ավելին՝ հիվանդը նույնպես պետք է իմանա իր հիվանդության մասին: Ի՞նչ է ստացվում: Երկսայրի սուր կամ փակ շղթա:

Այս ախտորոշումները հանգեցնում են նրան, որ մերօրյա երիտասարդությունը, անընդհատ լսելով, թե մեր հասարակությունը հիվանդ է, բնականաբար, առողջ

հասարակություն է փնտրում և, հուսալով այն դրսում գտնել, հեռանում է երկրից:

Ի վերջո, ո՞րն է ելքը: Բուժման ի՞նչ ձևեր է պետք փնտրել: Գուցե բուժումը պետք է սկսել սոցիալական պայմանները բարելավելու՞ց, այսինքն՝ երբ կյանքը լավանա, հասարակությունը ավելի առողջ կլինի: Ե՞րբ պիտի հայն իր երկրում արժանավայել ապրի և չուզենա իր տունը լքել ու օտար ափերում բախտ որոնել: Ե՞րբ պիտի հայը հայրենիքում ավելի լավ, կամ զոնե նույնքան լավ ապրի, որքան մեր երկիր այս կամ այն նպատակով եկած արտասահմանցին: Ե՞րբ պիտի հայը դառնա իր երկրի իրական տերը:

Մի թե պիտի իրականանա հայոց Մեծ Եղեռնի բանաձևը, որ հրապարակել է բրիտանացի լրտես Լոուրենս Արաբացին՝ *«Ոչ թե Հայաստանը հայերի համար, այլ հայերը՝ Հայաստանի»*: Եվ մի թե սխալ է եղել Բայրոնը, որ հայոց քաղաքակրթական արժեքները այնքան բարձր է գնահատել, որ հային համարել է աստվածային ժողովուրդ, հայերենը՝ աստվածային լեզու: Կամ եգիպտական պատկերագրերը վերծանող Շլիմանն է վրիպել, երբ միտք է հայտնել, թե Եվրոպան զարգացման այլ ուղով կընթանար, եթե ընտրեր ոչ թե հունական քաղաքակրթական արժեքները, այլ հայկական (ամենայն հավանականությամբ, նկատի ունենալով, ի թիվս այլոց, նաև այն, որ հին Հունաստանից ստրկատիրական ավանդույթներ ժառանգած չէր լինի և նոր ժամանակներում չէր գաղութացնի ողջ աշխարհը):

Ե՞րբ պիտի Հայաստանում հասարակության մի մասը շատ հարուստ չլինի, մյուսը՝ շատ աղքատ, և ներկայիս բևեռացման փոխարեն ձևավորվի բարեկեցիկ կյանքով ապրող միջին խավ: Չէ՞ որ նման բանաձևը եվրոպական երկրներում վաղուց է կյանքի կոչվել: Այս կապակցությամբ ավելորդ չէ հիշել **Կոնֆուցիուսից** ժառանգած հին չինական իմաստությունը՝ *«Նա, ով հարուստ երկրում աղքատ է՝ անխելք է, իսկ նա, ով աղքատ երկրում հարուստ է՝ անբարո է»*: Մի թե հազարամյակների հարուստ մշակույթի տեր ու քրիստոնեական դարավոր արժեքների կրող հայ ժողովուրդն արժանավայել գոյություն չի կարող ապահովել իր համար այսօր կամ մոտ ապագայում:

Վերոնշյալ հարցերը կենսական նշանակություն ունեն, և դրանց պատասխանները հայաստանյան հասարակության բոլոր անդամներին են հետաքրքրում, մյուս կողմից էլ՝ այդ հասարակությունն իր առօրյա դժվարությունների բեռի տակ մի տեսակ անտարբեր է դարձել շատ երևույթների հանդեպ: Սակայն երիտասարդ սերունդը, որ միշտ էլ լի է առողջ կենսական ուժերով, որոնումների մեջ է և ելքեր է փնտրում ազգային կամ հասարակական որևէ անելանելի վիճակից, չի հաշտվում եղած իրադրության հետ: Եվ սա հուսադրող է, քանի որ խոսում է այն մասին, որ այսօրվա հայ երիտասարդության մեջ կա այն առողջ հատիկը, որ վաղը պիտի ծիլ տա: Եվ այդ ծիլը կլինի այն լավագույնը, որ կառողջացնի հայ հասարակությունը, որովհետև, իսկապես, որևէ հասարակություն իրավունք չունի երկար ժամանակ հիվանդ մնալու:

Համաշխարհային զարգացումների ներկայիս փուլը ենթադրում է նաև հասարակությունների և մշակույթների երկխոսություն, փոխադարձ հանդուրժողականություն և մտածված ներթափանցում: Աշխարհի տարբեր ծագերում մշտական կամ ժամանակավոր բնակություն հաստատած հայերը մշակութային ինքնատիպությամբ փոքր կամ մեծ ազդեցություն են գործել և գործում են տեղի մշակութային միջավայրի վրա՝ ինչպես կենցաղային ոլորտում, այնպես էլ գիտության ու արվեստի տարբեր բնագավառներում:

Հայ հասարակությունը՝ թե անցյալում, թե հիմա, անհետաքրքրասեր կամ մեկուսացած չէ: Հային միշտ էլ հետաքրքրել է հեռու և մոտ ժողովուրդների կյանքը, մշակույթը: Օտարներն էլ հայկական մշակույթով են հետաքրքրված եղել. պատմությունից հայտնի է, թե քանի-քանի անտիկ, միջնադարյան և նոր ժամանակների ճանապարհորդներ ու գործիչներ են անցել Հայաստանով ու նկարագրել այն որպես ինքնատիպ ու հետաքրքիր երկիր, որի բնությունն ու մարդիկ ներդաշնակ են: Հին աշխարհից հայտնի են հույն պատմիչներ Հերոդոտոսի (մ.թ.ա. 5-րդ դ.), Քսենոփոնի (մ.թ.ա. 4-րդ դ.), Ստրաբոնի (մ.թ.ա. 1-ին դ.), հռոմեացի պատմագիր Կորնելիոս Տակիտոսի (մ.թ. 1-ին դ.), բյուզանդական պատմագիր Պրոկոպիոս Կեսարացու (6-րդ դ.), միջնադարյան

արաբ պատմիչ Յակուտի (13-րդ դ.), եվրոպացի ճանապարհորդներ ֆրանսիացի Ուիլյամ Ռուբրուքի (13-րդ դ.), իտալացի Մարկո Պոլոյի (13-րդ դ.), իսպանացի Ռոյ Գոնցալեց դի Կլավիխոյի (15-րդ դ.) և շատ ուրիշների ուղեգրություններն ու հիշատակությունները Հայաստան երկրի և նրա բնակիչների կենցաղի ու սովորույթների մասին:

Պատմական հանգամանքների բերումով հայերս հաճախ փոխառել ենք մշակութային տարրեր, որոնք կամ ի սկզբանե համահունչ են եղել մեր ապրելակերպին, կամ էլ ժողովրդական իմաստնության բովով անցնելով, ժամանակի ընթացքում հարմարեցվել են մեր արժեքային համակարգին: Այս համատեքստում հարկ է, որ հայ մարդը, մանավանդ երիտասարդը, իր ազգային ավելի լավ ճանաչի, ինչի պակասը խիստ զգացվում է՝ աճող սերունդը ամենից առավել ծարավի է իր ազգայինը իմանալուն:

Հայ պատանին ու պարմանուհին ինքնաճանաչումից դեպի ճանաչում գնալով, ազգայինից դեպի համաշխարհային ընթանալով, կկարողանան ճիշտ կողմնորոշվել համամարդկային արժեքների բարդ ու դժվարանցանելի բավիղներում և պահպանել ազգային ինքնությունը: Ազգային կրթությունը ենթադրում է այս ամենի մշակված մատուցումը աճող սերնդին, որն ավելի լավ պետք է իմանա իր ժողովրդի՝ հազարամյակների խորքից եկող և ժամանակի փորձություններով անցած արժեհամակարգը, ձգտի պահպանել ու զարգացնել այն: Ներկայիս երիտասարդությունն է ապագայի հայ հասարակության միջուկը, և միայն ազգային արժեքները ճանաչելու և դրանք արժևորելու խնդիրը ճիշտ և նպատակասլաց լուծելու դեպքում կապահովվի հայ ժողովրդի հետագա երթը համաշխարհային պատմության քառուղիներում:

Гоар Вардумян

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ АРМЯН И АРМЯНСКОЕ ОБЩЕСТВО НА ПОРОГЕ III ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

На современном этапе всемирных процессов глобализации особо важными становятся общечеловеческие ценности, состоящие из множества национальных ценностей. Территория и население,

государство и экономика, социальная, общественная и культурная сферы представляют собой национальные ценности армян, а их сохранение и развитие являются важнейшей задачей всего народа, как на родине, так и в диаспоре. Значительную роль в этом процессе играет молодежь, представляющая собой активное ядро нынешнего общества. Будучи наследником многовековых традиций армянской культуры, это поколение призвано принять также новые ценности мировой цивилизации и обеспечить дальнейший путь народа в истории.

Gohar Vardumyan

**NATIONAL VALUES OF THE ARMENIANS AND THE
ARMENIAN SOCIETY ON THE THRESHOLD OF THE III
MILLENNIUM**

At the present stage of world globalization processes particularly important are human values, consisting of a set of national values. The land and people, the state and the economy, social, public and cultural spheres are national values of the Armenians, and their preservation and development is an important objective of all the people, both at home and in the diaspora. A significant role in this process plays youth as the active core of nowadays society. As the principal heir to the traditions of centuries-old Armenian culture, this generation is also designed to adopt the new values of the world civilization, and to ensure the future path of the people in history.

Армине Бабян

«СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КАРТИНЫ Б.ГРИГОРЬЕВА «ЗООПАРК»

«В живописи линия много способствует колористическим тонкостям, обнажает грань формы, сообщает ей особую чуткость и законченность. Чеканность формы это то, что в произведении невидимо, присутствует линия, как предел одной формы соприкасающейся с другой, сдвиг которой уж был бы немислим, ибо линия ее утверждает».

Борис Григорьев

19 ноября 1984 года в культурной жизни Еревана произошло важное и волнующее событие. В дар Армении была передана коллекция известного медика, Героя Социалистического Труда, корифея урологии, профессора Арама Абрамяна. Собрание содержит более 300 картин, скульптур, предметов прикладного искусства русских художников конца 19-го начала 20-го веков, основоположников советской живописи. Тем самым, Ереван, с двумя коллекциями музеев /НГА и КА/ стал одним из культурных центров, где русское искусство представлено очень ярко и многогранно. Посетители музеев имеют возможность проследить путь развития русского изобразительного искусства рубежа веков, до- и постреволюционного периода. В собрании представлены художники практически всех группировок, направлений и объединений: «Мир искусства», «Голубая роза», «Ослиный хвост», «Бубновый валет», «Маковец»... Наряду с картинами корифеев русского изобразительного искусства Нестерова, Серова, Бенуа, Коровина, Кузнецова, Сарьяна, Машкова, коллекция знакомит и с работами менее известных нам картинами Лабаса, Арапова, Жегина, Синяковой, Крайц и многих других.

Бурная и сложная общественная жизнь России на рубеже прошлого века диктовала и характер художественной жизни.

Быстрый ритм ее движения, характер столкновений различных эстетических группировок и программ порождали подчас непримиримые группировки. Рубеж веков можно сравнить с сильнейшим землетрясением, которое всколыхнуло всю культурную жизнь не только в России, но и в Европе. Это и определило многообразие путей развития в русской художественной культуре данного периода. Несомненно одно: именно «мирискусники» открыли новую страницу в истории русской художественной культуры. Их деятельность послужила началом качественно нового идейно-художественного движения, возникновения творческих течений, становления стилей, чем и отличалось русское искусство начала 20 века. «Мирискусников» не удовлетворяла односторонняя специализация, тенденциозность, присущая, поздним передвижникам, салонная, канонизированная, подчас слащавая живопись академизма. Они считали, что старые табу сковывают свободу художника, мешают независимому, индивидуальному творческому самопроявлению. Художник должен быть свободен, чтобы творить! «Мирискусники» дали мощный толчок всему эстетическому движению 20 века.

«Мир искусства» привлек мастеров, совершенно различающихся по эстетическим взглядам, по гражданской позиции, по манере, форме. Но «мирискусники» были объединены одной идеей, одним желанием познакомить русского зрителя с мировыми достижениями, *«во имя общей тоски по художественной культуре»*, как впоследствии вспоминал И.Грабарь⁴⁵⁵. Это был период обновления, своеобразного возрождения русского искусства. Художники эпохи Возрождения своим творчеством утверждали идеалы гармоничной, творчески раскрепощенной личности, красоту и гармонию действительности, а «мирискусники», обратившись к культурному наследию прошлого, питаясь его живительными соками, утверждали право личности на свободу творческого выбора. Добужинский в своих воспоминаниях писал, что

Грабарь И. Э. Моя жизнь. С.56

*«новыми идеями в искусстве: точно драгоценным ароматом был как бы пропитан воздух... Поистине веяло волнующим “весенним духом”»*⁴⁵⁶. На этом фоне зарождалось и крепло творчество одного из талантливейших и неординарных художников Бориса Григорьева, несколько работ которого представлены в Ереванском музее Русского искусства (коллекция проф.А.Абрамяна).

Борис Дмитриевич Григорьев (1886, Москва – 1939, Франция) один из ярких представителей младшего поколения «мирискусников». Он не вошел, он буквально ворвался в русское искусство начала 20 века. Блистательный рисовальщик, мастер станковой живописи, книжный и журнальный график, театральный художник, талантливый литератор и теоретик. Потомок волжских купцов и шведских мореплавателей, Григорьев обладал раздвоенным мировосприятием: с одной стороны – романтическая мечтательность, с другой – грубоватый юмор и его вечные спутники – ирония и сарказм. Для большинства современников он был противоречивым человеком с «мятущейся душой». Отношение современников к Григорьеву было неоднозначным, одни считали его гением, другие – дешевым «порнографом», некоторые его побаивались, считая его опасным скандалистом. Отлично сказал Александр Бенуа о Григорьеве , он был *«вместилищем духов эпохи, ... имел мужество ощущать (эпоху А.Б)/ всем существом, – и в этом была его трагедия»*⁴⁵⁷. Уже в самом начале своего творческого пути Григорьев имел свой язык, почерк, манеру письма, а главное – индивидуальное, собственное, ни на чье не похожее мировосприятие. Молодого художника изначально привлекали характерность образов, живость и разнообразие природы, увлекала природа во всех своих проявлениях и ипостасях.

⁴⁵⁶ М.В Добужинский. Воспоминания. М,1987, с. 153

⁴⁵⁷ А.Бенуа. Мои воспоминания. Статья «Борис Григорьев». <http://forum.artinvestment.ru/showthread.php?t=2025>

Волею судьбы Борис Григорьев большую часть своей жизни прожил за границей и большую часть своей жизни был знаменит. Десятки его работ покупали коллекционеры, музеи России, Франции, Америки, Чехии, Чили и других стран. Но тоска по родине, ощущение себя истинным «рассеянином» остались у него на всю жизнь. Об этом неоднократно писал сам художник в письмах Максиму Горькому: *«Я русский, русский и люблю только Россию»*. В творчестве Бориса Григорьева, несомненно, центральное место занимают цикл «Рассея» и глубоко философско-психологические портреты. Но тень «Рассея» присутствовала во всех его работах.

В Ереванском музее Русского искусства представлены четыре живописные работы великого мастера: «Двор. Пейзаж с коровой», «Деревенские девицы» (обе, вероятно, эскизы к серии «Рассея»), «Мать и дитя», и совершенно потрясающая картина «Зоопарк». Последняя работа вобрала в себя виртуозность мастера графики и живописи, поэта линии или, как, называли его в Европе, «артиста линии». Работа написана в тревожном и трагическом 1917 году. Несомненно, написанию картины предшествовали зарисовки, наброски, рисунки, в которых Григорьев старался уловить, и крайне успешно, нечто, самое типичное, характерное, ироничное, подсмотреть что-то для него важное, волнующее и вокруг этого уже дальше развивать свой замысел и «строить» свою картину.

Среди учителей Бориса Григорьева в Высшем художественном училище при Академии художеств был известный график Дмитрий Кардовский, чьи иллюстрации к произведениям русских писателей «Горе от ума», «Ревизор», «Петр Первый» знакомы каждому. И, на наш взгляд, именно академическая выучка и увлеченность новым европейским графическим искусством, породили собственную манеру Бориса Григорьева, весьма дисциплинированную, четкую, ясную, но гротесковую и саркастичную, ироничную и, в то же время, романтическую. Сам Григорьев считал своими учителями древних русских иконописцев и мастеров кватроченто, он был поклонником мифопоэтики Хлебникова, которому даже

посвятил стихи. Он был приятелем скандальных петербургских футуристов и временным попутчиком эстетов «Мира искусства».



Эскиз к «Зоопарку»



«Зоопарк. У зебр.»



«Зоопарк»

В его манере можно обнаружить следы почти всех «измов» рубежа веков: импрессионизма, символизма «Голубой розы», сезанизма «бубнововалетовцев» и других. Даже новомодный в те времена европейский кубизм по касательной прошелся по его раннему творчеству. Из всего этого «леса влияний» вышел фирменный григорьевский стиль, фирменный гротеск, в котором причудливо сочетались неоклассицизм и экспрессионизм, психологический реализм и авангард.

В картине «Зоопарк» основу композиции составляет некое единство из семейства горных козлов и пестрой публики, и это все переплетается с могучими ветвистыми деревьями, а дополняют композицию другие обитатели зоопарка и какие-то значительные и незначительные детали, необходимые для полного воплощения замысла. Картина отличается остротой образов, точностью, гибкостью художественного языка. Для Григорьева нет мелочей и случайностей ни в чем, даже мазок у него ложится определенно, четко по замыслу, в определенное место и под определенным углом. Мазок художника то резко тонкий, то грубовато плотный, то слегка колючий, то почти прозрачный, воздушный. Поэтичностью, особым лиризмом отличаются линии рисунка, они и придают тонкую поэтичность картине. Хитрое, невидимое глазу переплетение линий, как паутина, связывают всю композицию. Плавность широких округлых линий, живость, мягкая экспрессивность линий достигает у Григорьева особой трепетности. Причудливое переплетение различных по толщине и жирности линий, связывающие деревья, людей, животных оставляют впечатление замысловатого, сложного вензельного письма. Григорьев построил картину на контрастах, тем самым он стремился раскрыть гротесковую характеристику своих персонажей, исходящую из особой гармонии неправильных, искаженных черт, смешных и нелепых поз, бессмысленных выражений лиц посетителей. Едкость гротеска, угловатость фигур, дисгармоничность пестрой толпы удивительным образом сочетаются с прекрасными, благородными, полными смысла и мысли философскими образами горных козлов. Вся композиция,

несомненно, приобретает какое-то романтическое, даже несколько сакральное звучание. Художник, тяготеющий подчас к некоему сарказму, иронии и гротеску в изображении пестрой публики, вдруг переходит к «незлобливости», наивному лиризму, поэтичности, потом – снова к насмешке. Григорьев спокойно, свободно, с решительной уверенностью искажает натуру, меняет местами образы, и все ради более сильного и глубокого озвучания замысла картины, подчиняя форму – замыслу. Художественный вкус Бориса Григорьева, саркастический, приправленный грубоватой поэзией, по словам Маяковского *«тяготеет к гротеску, к причудам обыденного, к фантазму пошлости»*. Высказывание Реми де Гурмона – *«ирония или поэзия, все остальное пресно и плоско»* – вполне подходит не только к картине художника «Зоопарк», но и ко всему творчеству Бориса Григорьева. «Зоопарк» – это с блеском выполненные парадоксы в пространстве и на плоскости, нежные и ироничные. Григорьев покоряет легкой уверенностью, необыкновенной оригинальностью зрения. Н.Пунин писал о Борисе Григорьеве: *«Разбудит какие-то смутное чувство радости, смешанной с иронией, с нежностью»*.⁴⁵⁸ В картине гармонично сочетаются умиление и грусть, лиризм и сарказм, единство природы и дисгармония людской толпы. Это ощущаешь всем своим существом, всеми фибрами, каждой клеточкой своей души, едва уловимым, но острым уколом, *«как бывает от иголки, которую приближают к коже»*.⁴⁵⁹ Соглашаясь с Пуниным в некоторых определениях, не можем согласиться с его мыслью о том, что *«в его работах есть жест и поза, но нет ума, во всяком случае – глубокого, окрыленного и страстного, для которого жизнь всегда немного таинственна и непонятна»*.⁴⁶⁰ Эта «таинственность и непонятность» не позволили Пунину по достоинству оценить своеобразие творчества Григорьева. Именно в «Зоопарке» чувствуется глубокий, философский склад ума художника, окрыленного и

⁴⁵⁸ Н.Пунин. Статья «Три художника». «Апполон» 8-9, 1915 с.1-3

⁴⁵⁹ Там же

⁴⁶⁰ Там же

страстного, где-то таинственного, но вполне понятного и читаемого зрителем. Понятие реальности растворяется в картине – в аллюзиях, реминисценциях, зеркальных отображениях одного в другом, а текст или образ начинает уподобляться мифу. Меняя движения линий контрастными штрихами, гротеск позволяет художнику Григорьеву вывести зрителя из одного, только что постигнутого, плана картины – в другой, совершенно и резко противоположный и неожиданный. Контраст и диссонанс, «дразнящая экспрессивность» и легкость, эксцентричность и лиризм лежат в основе картины «Зоопарк». Форсированность цвета, динамичность построения композиции придают картине еще большую психологическую глубину, подталкивая зрителя к правильному прочтению смысла картины. Думается, что Борис Григорьев как нельзя точно выбрал эту манеру. Ирония издавна считалась дочерью познания, через нее и происходит познание человеческой природы, природы, окружающего мира, который познает сам художник, а через него – и мы. В «Зоопарке» Григорьев иронизирует легко, без злобы, без горечи. Пестрая толпа скорее смешна и потрясает своей пошлостью, скукой, безразличием, пассивным созерцанием, чем вызывает не неприятие образов, а интерес к изучению антропоморфной и зооморфной сущности персонажей. Свою «незлобливость» Григорьев передает и образам людей. В них нет исключительности, индивидуальности, за что ратовали «мирискусники», они серы, невзрачны... Подобных людей, обывателей, мы встречаем в жизни, с их психикой, манерами, образом жизни, с их банальным, тупым и однообразным, как и их жизнь, трудом, порождающим мелкую подлость, нахальство, отражаясь на их лицах неподдельной гримасой, даже оскалом. Здесь мы видим одну из лучших сторон таланта Григорьева, *«могущего создать образы, настоящего искусства, жестокого и правдивого, как сама жизнь»*.⁴⁶¹ Григорьев стремился найти во всей мимолетности и причудливости жизни нечто более глубокое, вечное. Это, по мнению художника, была Природа.

⁴⁶¹ Там же

Двумя-тремя штрихами или мазками Григорьев достигает виртуозности рисунка и изображения в целом, а свет, цвет, краски дополняют, делают картину местами более рельефной, выразительной, сочной, выражая сущность замысла. Лаконично переданы свет дня, мерное движение воздуха, скучающее безделье некоторых людей. И контрастом тупой обывательской массе выступают животные зоопарка с лицами философов, помещенные в светлую гамму воздушной среды. Рисуя животных, Григорьев намеренно придает им человеческие черты, а их философский, мыслящий взгляд противопоставляет людскому чванству, глупости, мещанству, обывательщине. Свободный и живой инстинкт Григорьева-рисовальщика подсказывает пути решения: утолщая и ослабляя линию, сгибая и выпрямляя, местами затушевывая, художник выразительно подчеркивает антропоморфические образы животных. Если люди у Григорьева написаны с иронией, сарказмом, то образы животных полны поэзии и романтичности. О линии Боттичелли говорили, что она «поющая», о линии Григорьева можно сказать, что она трепетна, как лань на его картине. Вензельная, кружевная линия при изображении деревьев и животных, при изображении людей становится сдержанной, сухой, схематичной. Резкие, жесткие, короткие, крутые линии гармонично сочетаются с мягкими, плавными, уходящими ввысь сквозь ажурную крону деревьев. Линии словно текут, перетекая друг в друга, переходя в причудливые вензелесплетения.

На первый взгляд картина статична, в ней нет движения и кажется, что найти в этой работе движение в фигуре, в животном, деревьях – довольно сложная задача. Однако это глубокое заблуждение: Григорьев достигает неспешного, несколько усталого, замедленного движения виртуозным владением линией, противопоставлением одних гладких, сухих, коротких линий – ажурности других, тем самым давая им жизнь и возможность дышать. Григорьев запечатлел мимолетное, обыденное явление, но оно в то же время – и вечное. Картина в целом – это рассказ, тема и ситуация которого – общечеловеческие. Работа крайне современна, созвучна нашему времени. Она также была написана в переломный период, когда

наступало безразличие, апатия к жизни, а с ней – и ко всему окружающему. Образы, конечно, несколько смешны в своей гротескной беспощадности, но предельно правдивы. Григорьев заставляет натуру насыщать своей силой всю картину, образы в упор глядят на зрителя из давящего пространства. Способность Григорьева найти во всей мимолетности и призрачности жизни нечто более глубокое и вечное является одной из лучших сторон его таланта. Ирония и гротеск, яркость красок и лаконизм форм, виртуозность линии и жесткость характеров – характерные черты его стиля. Несмотря на поистине магическую силу таланта, восхищающего суровой правдой и мастерством исполнения, увлекавшего в свою орбиту все новых и новых почитателей, мятущегося, кажущегося хаотическим и противоречивым, но поразительно последовательного в творческих исканиях, искусство Григорьева остается для многих за пределами адекватного понимания. И только труды многих исследователей сотворенного им и раскиданного по многим уголкам земли, могли бы определить истинное место этого художника в искусстве XX века.

Արմինե Բաբյան

ԲՈՒՐԻՍ ԳՐԻԳՈՐԻՆԻ «ԿԵՆՏԱՐԱՆԱԿԱՆ ԱՅԳԻ» ՆԿԱՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Բուրիս Գրիգորինը «Мир искусства» միավորման կարկառուն դեմքերից է, փայլուն գծանկարիչ, գեղանկարիչ, գրքի և ամսագրի նկարազարդող, թատերական նկարիչ, գրող և տեսաբան: Երևանի Ռուսական Թանգարանում (պրոֆ. Ա.Աբրահամյանի հավաքածու) ներկայացված է նկարչի վաղ շրջանի ստեղծագործություններից «Կենդաբանական այգին» (1917): Կյանքի ամբողջ ակնթարթային վազակցիկության և խաբուսիկության մեջ ավելի խորը ու հավիտենականը գտնելու Գրիգորինի ունակությունը նրա տաղանդի լավագույն կողմերից է, տաղանդ, որ կարող է ստեղծել հեզնական գրոտեսկային կյանքի պես ճշմարիտ իսկական արվեստի կերպարներ: Վառ գույները և ձևերի լակոնիզմը, զծի կատարյալ վարպետությունն ու կոմպոզիցիայի հստակ մտածվածությունը ընդգծում են բնավորությունների կոշտությունը ու հակասականությունը՝ զգեստավորված «հեզնոդի հագուստով»:

Armine Babyan

THE STYLISTIC FEATURES OF B.GRIGORIEV'S PAINTING ZOO»

Boris Grigoriev is a brilliant representative of the younger generation of the "World of Art", a brilliant draftsman, a master of easel painting, book and magazine designer, theater artist, writer, theorist. One of the artist's early works «Zoo» (1917) is shown in Yerevan Museum of Russian Art (prof. A.Abrahamyan collection). His ability to find in the transience and illusory of life something more profound and eternal is one of the best sides of his talent that can create images of real art, ironic and grotesque, contradictory and cruel, but true as life itself. Bright colors and laconic forms, virtuosity of a line and precise reasoning of composition emphasize the rigidity and contradictory of the characters, dressed as "ironist"!

Information about the authors
Տեղեկություն հեղինակների մասին
Сведения об авторах

Ապրեսովա Սոնյա Апресова Соња Витальевна Апресова Sonya	Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan
Բեջանյան Քրիստինա Беджаниян Кристина Генриховна Bejanyan Kristina	Բ.գ.թ., Խ.Արսլանյանի անվ. ՀՊՄՀ, Երևան к.ф.н., АГПУ им.Х.Абовяна, Ереван PhD, ASPU after Kh.Abovyan, Yerevan
Եգոյան Սիրանուշ Егоян Сирануш Маисовна Egoryan Siranuys	Դուստաց լեզվի և գրակ-ն ուսուցչուհի թիվ 195 ավ. դպրոց, Երևան Преп. русск. языка и литературы ст. школы №195, Ереван Teacher of Russ. language and Literature, High School N195, Yerevan
Գուլանյան Կարինե Гулянян Карине Грачиковна Gulanyan Karine	Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan
Հայրապետյան Նինա Айрапетян Нина Мамиконовна Наурпетыан Nina	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван YSULSS after Brusov, Yerevan
Անի Ջանիկյան Джаникян Ани Григорьевна DjJanikyan Ani	Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after, Yerevan
Ջիվանյան Ալվարդ Дживанян Алвард Акпповна Djivanyan Alvard	Բ.գ.դ., ԵՊՀ, Երևան Д. ф.н., ЕГУ, Ереван Doctor of Philology, YSU, Yerevan

<p>Խաչատրյան Նատալյա Хачатрян Наталия Михайловна Khachatryan Natalya</p>	<p>Բ.գ.թ., պրոֆ., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., проф., ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Միլանտս Իգոր Силантьев Игорь Витальевич Silantsev Igor</p>	<p>Բ.գ.դ., պրոֆ., ՌԳԱ-ի Միբիբի մասնաճյուղի բանասիրության ինստիտուտի տնօրեն, Նովոսիբիրսկ, Ռուսաստան Д. ф.н., проф. Директор Института филологии Сибирского отделения РАН, Новосибирск, Россия Doctor of Philology, Head of Institute of Philology of SB RAS, Novosibirsk, Russia</p>
<p>Ստեփանով Վալենտին Валентин Николаевич Степанов Stepanov Valentin</p>	<p>Բ.գ.դ., պրոֆ., գիտ.գծով պրոռեկտոր, Զանգվածային հաղորդակցության և սոցյալ- մշակութային ծառայության ամբիոնի վարիչ, Բիզնեսի և նոր տեխնոլոգիաների միջազգային ակադեմիա, Յարոսլավլ, Ռուսաստան Д.ф.н.,проф., Проректор по науке, зав.каф. массовых коммуникаций и соц.-культурного сервиса Международная академия бизнеса и новых технологий (МУБиНТ) Ярославль. Россия Doctor of Philology, Professor, Vice-rector, Head of Chair of Mass Communications and social and cultural services, International Academy of Business and New Technologies, Yaroslavl, Russia</p>
<p>Խարատյան Ալա Харатян Алла Арамовна Kharatyan Alla</p>	<p>Բ.գ.թ., ավագ գիտաշխատող Մասենադարան, Երևան К.ф.н., ст.н.сотр. Научно-исследовательский институт древних рукописей Матенадаран,</p>

	<p>Երևան PhD., Senior Researcher, Institute of Ancient Manuscripts, Yerevan</p>
<p>Ասատրյան Էլլա Асатрян Элла Азатовна Asatryan Ella</p>	<p>Ասպիր., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան Аспир. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван Postgraduate, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Անտոնյան Թամարա Антонян Тамара Артуровна Antonyan Tamara</p>	<p>Ասպիր., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան Аспир. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван Postgraduate, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Եղիազարյան Գայանե Егиазарян Гаяне Виуловна Yeghiazaryan Gayane</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Մարգարյան Բելա Маргарян Бела Овакимовна Margaryan Bella</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Փանոսյան Գոհար Паносян Гоар ... Panosyan Gohar</p>	<p>Ասպիր., ԵՊՀ, Երևան Аспир. ЕГУ, Ереван Postgraduate, YSU, Yerevan</p>
<p>Էտարյան Ելենա Этарян Елена Оганесовна Etaryan Yelena</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Մկրտչյան Արմինե Мкртчян Армине Самвеловна Mkrтчyan Armine</p>	<p>Ասպիր., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան Аспир. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван Postgraduate, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Սողիմա Գալինա</p>	<p>Բ.գ.թ., պրոֆ., ՀԱԴՀ, Վլադիվոստոկ, Ռուսաստան</p>

Модина Галина Ивановна Modina Galina	К.ф.н.,проф., Дальне-восточный ФУ Владивосток, Россия PhD, Prof.r, Far Eastern FU, Vladivostok, Russia
Թանգյան Տաթևիկ Тангян Татевик Арменовна Tangyan Tatevik	Հայցորդ., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Аспирант. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван Postgraduate, YSULSS after Brusov, Yerevan
Շարուրյան Հայկանուշ Шарурян Айкануш Альбертовна Sharuryan Haykanush	Բ.գ.թ., դոց. ԵՊՀ. Երևան К.ф.н., доц. ԵՊՀ, Երևան PhD., Associate Professor, YSU, Yerevan
Դավթյան Սոնյա Давтян Соня Суреновна Davtyan Sonya	Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan
Արաջանյան Իրինա Атаджанян Ирина Артаваздовна Atajanyan Irina	Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan
Մարտիրոսյան Շոնաստանտին Мартиросян Константин Генрихович Martirosyan Konstantin	Բ.գ.թ., Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ, Երևան К.ф.н., ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, YSULSS after Brusov, Yerevan
Հայրապետյան Ռաֆայել Айрапетян Рафаел Григорьевич Hayrapetyan Rafael	Բ.գ.թ., դոց., ՌՀՀ, Երևան к.ф.н.,доц.РАУ Ереван PhD, Associate Professor, Russian - Armenian (Slavonic) University, Yerevan
Մոդեբաձե Իրինե Модебадзе Иринэ	Բ.գ.թ., Շ.Ռուսթավելիի անվ. վրաց գրական- ինստիտուտի ավ.գիտաշխ.

Игоревна Modebadze Irene	К.ф.н., Ст. научн. сотрудник Институт грузинской литературы им. Шота Руставели PhD, Senior Researcher, Sh.Rustaveli Institute of Georgian Literature
Վասիլևա Գալինա Васильева Галина Михайловна Vasilyeva Galina	Բ.գ.թ., դոց., Տնտեսագիտության և կառավարման ՆՊՀ, Նովոսիբիրսկ, Ռուսաստան К.ф.н.,доц., НГУ экономики и управления, Новосибирск, Россия PhD, Associate Professor, Novosibirsk State University of Economics and Management, Novosibirsk, Russia
Պողոսյան Իրինա Погосян Ирина Карленовна Poghosyan Irina	Բ.գ.թ., Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ, Երևան К.ф.н., ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, YSULSS after Brusov, Yerevan
Սողիկյան Քրիստինե Согикиан Крестине Оганесовна Soghikyan Kristine	Բ.գ.թ., դոց. ԵՊՀ, Երևան к.ф.н., доц., ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван Ph.D, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan
Ղուկասյան Անուշ Гукасян Ануш Самвеловна Ghukasyan Anush	Դաս. ԵՊՀ, Երևան Преп. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван Lecturer YSULSS after Brusov, Yerevan
Ժապանովա Մարջան Жапанова Маржан Еркеновна Zharanova Marjan	Բ.գ.թ., դոց., Գումիլևի անվ. ԵԱՀ, Աստանա Ղազախստան. К.ф.н., доц ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, Казахстан, Астана PhD, Associate Professor, L.N.Gumilyov Eurasian National University, Astana, Kazakhstan
Դեմիրճյան Մովսես Демирчян Мовсес	Փիլ.գ.թ., դոց., ԵՊՀ, Երևան К.филос.н., доц., ЕГУ,Ереван

<p>Արությունիչ Demirtchyan Movses</p>	<p>PhD, Associate Professor, YSU, Yerevan</p>
<p>Մեհարոսյան Միլենա Месропян МиленаВрежовна Mesropyan Milena</p>	<p>Ասպիր., ԵՊՀ., Երևան Аспир. ЕГУ, Ереван Postgraduate, YSU, Yerevan</p>
<p>Միմոնյան Լիլիթ Симонян Лилит Дмитриевна Simonyan Lilit</p>	<p>Պ.գ.թ., Հնեաբանության և էթնոգրաֆիայի ինստիտուտ К.ист.н, Институт Археологии и этнографии PhD., Institute of Archaeology and Ethnography</p>
<p>Վարդումյան Գոհար Вартумян Гоар Дерениковна Vardumyan Gohar</p>	<p>Բ.գ.թ., դոց., Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ., Երևան К.ф.н., доц. ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван PhD, Associate Professor, YSULSS after Brusov, Yerevan</p>
<p>Բաբյան Արմինե Бабян Армине Рафаеловна Babyan Armine</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ., Երևան ЕГУЯСН.им.Брюсова, Ереван YSULSS after Brusov, Yerevan</p>