



ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵԶՎԱԶԱՍՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՍԱԼՍԱՐԱՆ

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

YEREVAN BRUSOV STATE UNIVERSITY OF LANGUAGES
AND SOCIAL SCIENCES

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ
Պրակ Թ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ
Выпуск 9

CONTEMPORARY ISSUES
OF WORLD LITTERATURE AND CILTURE
Ussue 9

Լինգվա ԵՐԵՎԱՆ
Лингва ЕРЕВАН
Lingua Yerevan
2018

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

Գլխ. խմբագիր՝ Ն.Մ.Խաչատրյան Բ.Գ.Թ., պրոֆեսոր

Խմբագրական խորհուրդ՝

Էդոյան Հ.Ա. Բ.Գ.Դ., պրոֆեսոր

Եզիազարյան Գ.Վ Բ.Գ.Դ., դոցենտ

Գուլանյան Կ.Հ, Բ.Գ.Թ., դոցենտ

Ապրեսովա Ս.Վ Բ.Գ.Թ., դոցենտ

Դլ. редактор *Н.М. Хачатрян* Կ.Ֆ.Ն., профессор;

Редакционная коллегия:

Эдоян Г.А. Ժ.Ֆ.Ն., профессор

Егиазарян Г.В. Ժ.Ֆ.Ն., доцент.

Гулянян К.Г. Կ.Ֆ.Ն., доцент.

Апресова С.В. Կ.Ֆ.Ն., доцент

Editor -in -Chief N.Khatchatryan Candidate of Sciences, Prof.

Editorial Board

Edoyan H. Doctor of Sciences, Prof.

Yeghiazaryan G. Doctor of Sciences, Associate Prof.

Gulanyan G. Candidate of Sciences, Associate Prof.

Aprsova S. Candidate of Sciences, Associate Prof.

Գրականության և մշակույթի արդի հիմնասխնայիններ. - Եր.:
Լինգվա, 2018. - 253 էջ:

©Լինգվա, 2018

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ՀԱՆՁՆԱԽՄԲԻ ԿՈՂՄԻՑ

Ընթերցողի ուշադրությանն է ներկայացվում Վ. Բրյուսովի անվան ԵՊԼՀ-ի Համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոնի կողմից հրատարակվող, գրականության և մշակույթի պատմության ու տեսության հիմնախնդիրներին նվիրված **ամենամյա գիտական հանդեսի** հերթական (9-րդ) պրակը:

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

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

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Вниманию читателя предлагается очередной (9-ой) выпуск **ежегодного научного журнала**, посвященного проблемам теории и истории литературы и культуры, ежегодно публикуемого кафедрой Мировой литературы и культуры ЕГУЯСН им. В.Я.Брюсова.

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

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

FROM THE EDITORIAL BOARD

The 9th issue of the **annual scientific journal** devoted to the problems of the theory and history of literature and culture, published annually by the Chair of World Literature and Culture of Brusov State University of Languages and Social Sciences is submitted to attention of readers.

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

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

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

*ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ ՀԱՄԱՇԽԱԸՀԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ՀԱԴԱՅՈՒՅՑՈՒՄ*
ARMENIA IN THE PARADIGM OF WORLD CULTURE
ARMENIA IN THE PARADIGM OF WORLD CULTURE

<p>Գօր Կարդումյան Գոհար Վարդումյան Gohar Vardumyan</p>	<p>Армения на Великом шелковом пути Հայաստանի դերը Մետաքսի ճանապարհին The Role of Armenia on the Silkroad</p>	<p>11</p>
<p>Алина Романовска Alina Romanovska Ալինա Ռոմանովսկա</p>	<p>Рецепция армянской культуры в латышской периодике начала XX века Perception of Armenian Culture in the Latvian Periodicals of the Beginning of the 20th Century Հայկական մշակույթի ընկալումը 20-րդ դարասկզբի լատվիական պարբերականներում</p>	<p>23</p>
<p>Максим Гудков Մարտին Գուդկով Maxim Gudkov</p>	<p>Драматургический дебют У. Сарояна: постановка «В горах моё сердце...» в ню-йоркском театре «Групп» (1939). Ու. Սարոյանի դրամատուրգիական բեմամուտը. «Ին սիրտը լեռներում է» պիեսի բեմադրությունը Նյու-Յորքի «Group» թատրոնում W. Saroyan’s Drama Debut. Production of «My Heart’s in the Highlands» in the «Group» Theater (1939, NYC)</p>	<p>33</p>
<p>Լևոն (Ներսէս արդ.)Ալոյան Левон (иеромонах Нерсех) Алоян Levon (Fr. Nerseh) Aloyan</p>	<p>Քրիստոնեական արժեքների վարուժանական ընկալումները Христианские ценности в понимании Варужана Varujan’s Perception of Christian Values</p>	<p>46</p>

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ
ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
THE PROBLEMS OF WORLD LITERATURE

<p>Мария Ненарокова Մարիա Նենարոկովա Maria Nenarokova</p>	<p>Трохейческий септенарий в средневековой латинской гимнографии Տրոխեյական սեպտենարիւմը միջնադարյան լատինական հիմնոգրաֆիայում Trochaic septenary in Medieval Latin Hymnography</p>	<p>57</p>
<p>Кирилл Чекалов Կիրիլ Չեկալով Kirill Chekalov</p>	<p>Русский человек на rendez-vous с французской массовой литературой Ռուս մարդը ֆրանսիական զանգվածային գրականության հետ ռանդևուի A Russian Man at a <i>Rendez-vous</i> with French Mass Literature</p>	<p>71</p>
<p>Галина Модина Գալինա Մոդինա Galina Modina</p>	<p>Юношеский дневник Гюстава Флобера: поиски идентичности Գ.Ֆլոբերի պատանեկության օրագիրը. Ինքնության որոնումներ Flaubert’s youthful Diary: the search for identity</p>	<p>88</p>
<p>Наталья Хачатрян Նատալյա Խաչատրյան Natalya Khachatryan</p>	<p>Неоромантический колониальный роман во Франции Նեոռոմանտիկական գաղութատիրական վեպը Ֆրանսիայում The Neo-Romantic Colonial Novel in France</p>	<p>98</p>
<p>Անի Զանիկյան Ани Джаникян Ани Джаникян</p>	<p>Ողբերգականն ու քնարականը Ս.Բեկկետի «Օ՛, երանելի օրեր» դրամայում Tragic and Lyrical Elements in S.Becket’s Drama “Happy Days” Трагическое и лирическое в драме С.Беккета “Счастливые дни”</p>	<p>107</p>

<p>Ilze Kacane</p> <p>Իլզե Կաչանե</p> <p>Илзе Качане</p>	<p>The Basic Categories of Neo-Romanticism in the 19th Century British Literature</p> <p>Նեոռոմանտիզմի հիմնական կատեգորիաները 19-րդ դարի բրիտանական գրականության մեջ</p> <p>Основные категории неоромантизма в британской литературе XIX века</p>	<p>115</p>
<p>Карина Гулянян</p> <p>Չարինա Գուլանյան</p> <p>Karina Gulanyan</p>	<p>Роман Дж.Фаулза «Мантисса» как пойоменон</p> <p>Ջ. Ֆաուլզի «Մանթիսա» վեպը որպես պոյոմենոն</p> <p>J. Fowles' novel <i>Mantissa</i> as Poioumenon</p>	<p>128</p>
<p>Սոնյա Ապրեսովա</p> <p>Լուսինե Գրիգորյան</p> <p>Sonya Apresova</p> <p>Lusine Grigoryan</p> <p>Соня Апресова</p> <p>Лусине Григорян</p>	<p>Ժամանակի հայեցակարգը Վ. Վուլֆի «Տիկին Դելոուեյ» վեպում</p> <p>The Conception of Time in “Mrs. Dalloway” by V. Woolf</p> <p>Концепция времени в романе В.Вулф «Миссис Деллоуэй»</p>	<p>134</p>
<p>Нинель Литвиненко</p> <p>Նինել Լիտվինենկո</p> <p>Ninel Litvinenko</p>	<p>Роман Ж. Роденбаха «Bruges-la-Morte»: поэтика аналогий</p> <p>Ժ. Ռոդենբախի «Bruges-la-Morte» վեպը. Նմանօրինակությունների պոետիկա</p> <p>The Novel «Bruges-la-Morte» by G. Rodenbach: the Poetics of Analogies</p>	<p>141</p>
<p>Լուսինե Մուսախանյան</p> <p>Lusine Musakhanyan</p> <p>Лусине Мусаханян</p>	<p>Շառլ դը Կոստերի «Դիմակներ» առակի քրոնոտոպի առանձնահատկությունները</p> <p>The peculiarities of the chronotope in the parable «the Masks» by Charles de Coster</p> <p>Особенности хронотопа в притче Шарля де Костера «Маски»</p>	<p>155</p>

<p>Բագրատ Ավետիսյան</p> <p>Баграт Аветисян</p> <p>Bagrat Avetisyan</p>	<p>Ֆանտաստիկ ժանրի դրսևորումները Ի.Կավլինոյի «Մեր նախնիները» եռերգության մեջ</p> <p>Модификации фантастического жанра в трилогии И.Кальвино «Наши предки»</p> <p>The Fantastic Imagery in the Trilogy “Our Ancestors” by I.Calvino</p>	<p>162</p>
<p>Հասմիկ Այվազյան</p> <p>Hasmik Ayvazyan</p> <p>Асмик Айвазян</p>	<p>Աստծո ընկալման խնդիրը Է.-Է.Շմիդտի ստեղծագործություններում</p> <p>The Problem of God Perception in the Works by E.-E.Schmidt</p> <p>Проблема восприятия Бога в произведениях Э.-Э.Шмидта</p>	<p>169</p>
<p>Նինա Այրապետյան</p> <p>Նինա Հայրապետյան</p> <p>Nina Hayrapetyan</p>	<p>Проблема интертекстуальности в творчестве П.Зюскинда</p> <p>Միջտեքստայնությունը Պ. Ջյուսկինդի երկերում</p> <p>Intertextuality in P. Süskind’s Works</p>	<p>174</p>

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ
ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
THE PROBLEMS OF WORLD CULTURE

<p>Галина Васильева</p> <p>Գալինա Վասիլևա</p> <p>Galina Vasilyeva</p>	<p>Антропоним «Гёте» и семантическое поле культуры</p> <p>«Գյոթե» անտրոպոնիմը և մշակույթի իմաստարանական դաշտը</p> <p>Antroponim “Goethe” and the Semantic Field of Culture</p>	<p>181</p>
--	--	-------------------

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԴՆԵՐ
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА
THE PROBLEMS OF TRANSLATION

<p>Գայե Գասպարյան</p> <p>Գայանե Գասպարյան</p> <p>Gayane Gasparyan</p>	<p>Переводчик художественного произведения: адресат, проводник, соавтор</p> <p>Գեղարվեստական ստեղծագործության թարգմանիչ, հասցեատեր, ուղեկցող, համահեղինակ</p> <p>A Translator of the Literary Work: addressee, conductor, co-author.</p>	<p>191</p>
<p>Gayane Yeghiazaryan</p> <p>Գայանե Եղիազարյան</p> <p>Գայե Եգիազարյան</p>	<p>Translation of Idioms from Cognitive Perspective</p> <p>Իդիոմների թարգմանությունը՝ ճանաչողական դիտանկյունից</p> <p>Перевод идиом с когнитивной позиции</p>	<p>200</p>
<p>Кристина Беджаниян</p> <p>Քրիստինա Բեջանյան</p> <p>Kristina Bejanyan</p>	<p>Стихотворение М.Цветаевой «Моим стихам, написанным так рано...» в английском переводе</p> <p>Մ.Յվետսևայի «Իմ բանաստեղծություններին՝ այդքան վաղ գրված...» բանաստեղծության անգլերեն թարգմանությունը</p> <p>The Translation of the Poem by M.Tsvetaeva “These My Poems, Written So Early ...” into English</p>	<p>206</p>
<p>Ирина Погосян</p> <p>Իրինա Պողոսյան</p> <p>Irina Poghosyan</p>	<p>Поэзия И.Иоаннисяна в переводах К.Бальмонта</p> <p>Հ.Հովհաննիսյանի պոեզիան Կ.Բալմոնտի թարգմանություններում</p> <p>H.Hovhannisyanyan's Poetry in K.Balmont's Translations</p>	<p>211</p>

<p>Հասմիկ Ճատունց</p> <p>Hasmik Jatunc</p> <p>Асмик Чатунц</p>	<p>Թարգմանության միջգիտակարգայնությունը. նշանագիտական մոտեցում Interdisciplinary of Translation: A Semiotic Approach. Интердисциплинарность перевода: семиотический подход</p>	<p>219</p>
<p>Չարինե Ասատրյան Карине Асагрян Karine Asatryan</p>	<p>Վ. Բրյուսովի բանաստեղծությունները Վ.Նորենցի թարգմանությամբ Поэзия В.Брюсова в переводах В.Норенца V.Brusov's Poetry in V.Norent's Translations</p>	<p>228</p>
<p>Տեղեկություններ հեղինակների մասին Сведения об авторах About authors</p>		<p>250</p>

*ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ ՀԱՄԱՇԽԱԸՀԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ՀԱՐԱՅՈՒՅՑՈՒՄ*
АРМЕНИЯ В ПАРАДИГМЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
ARMENIA IN THE PARADIGM OF THE WORLD CULTURE

980.2

Гоар Вардудмян

АРМЕНИЯ НА ВЕЛИКОМ ШЕЛКОВОМ ПУТИ

Ключевые слова: Великий Шелковый путь, перекресток торговых путей, Новый Шелковый путь, Армения, межкультурные коммуникации.

Сухопутная торговая дорога, названная Великим Шелковым путем, растянувшаяся между Римской и Китайской империями, с древнейших времен проходила через Армению. Этому способствовало не только транзитное географическое положение страны, расположившейся на огромной территории Армянского нагорья – между Малой Азией, Кавказом, Иранском миром и Междуречьем, но и рядом других факторов, создававших благоприятные условия для развития транзитной торговли: *«развитие городов, приведшее к увеличению плотности населения, и оседлый образ жизни местного крестьянства, которое, как правило, не занималось грабежом; и в целом благоприятные климатические условия, дававшие возможность торговым караванам проходить в летние месяцы, не в пример, скажем, пустыням и степям Междуречья, по сравнительно прохладным горным долинам и плато»*.¹

Переднеазиатский участок Великого шелкового пути, по которому проходила так называемая Южная дорога, пролегла через Адиабену (столица Арбела), Мигдонию (столица Нисибин) и Осроену (столица Эдесса), находящиеся в непосредственной близости от южных провинций исторической Армении, где издавна, по свидетельству Страбона, бок о бок с местным населением проживали и армяне.² Греческий историк также упоминает, что

¹ Мартиросян А. На Великом шелковом пути. Ер. 1998. С. 38-39.

² Страбон упоминает, что в Адиабене мидийцы, армяне и вавилоняне являлись «самыми большими племенами» (География. XVI. 1 19). См.

Комана Понтийская являлась *«значительным центром для купцов из Армении»*³. Шелковый путь проходил и по самой Армении, которая, находясь на перекрестке торговых дорог с древних времен, пропускала через свои города его Южную ветвь, которая шла через две известные античные столицы Великой Армении – Арташат и Тигранакерт. От Арташата она тянулась на запад и на север, по понтийским (черноморским) берегам к странам Средиземноморья. Интересно, что первое упоминание о шелке в Армении связано с основателем города Арташата – Арташесом I (189-160). Описывая погребальный обряд этого любимого народом царя, отец армянской историографии Мовсес Хоренаци (V в. н.э.) пишет: *«гроб был из золота, ... ложе и одр – из тонкого полотна, мантия, облегающее тело – золотого шитья»*⁴. В письменных источниках, как полагают исследователи, «тонкое полотно» обозначало не что иное, как шелк.⁵

Освоение путей сообщения было одним из перспективных целей торгово-экономической политики другого выдающегося правителя Великой Армении – Тиграна II Великого (95-55), во времена царствования которого часть дороги, проходящая из Тигранакерта до Арташата, называлась «Царской». Она пролегла от Арташата через армянские города Зареаван, Заришат и Маназкерт, от столицы Тигранакерт по юго-западному направлению до древней Ахеменидской дороги, открывая не только доступ к торговым центрам Восточного Средиземноморья и Междуречья, но и возможность сообщаться через них со странами как Запада, так и Востока.

Захватив Экбатану, Тигран, по свидетельству Плутарха, подчинил себе Нисибин, Эдессу, Зевгму у переправы через реку Евфрат, а также Антиохию, которую превратил в свою резиденцию,

также: Иноязычные источники об Армении и армянах, 8. Сирийские источники, 1. Ер., 197. СС. 44-45 (на арм. яз).

³ Страбон, География. XII. 3. 6.

⁴ Мовсес Хоренаци. История Армении. Пер. с древнеарм., введение и примечания Г.Саркисяна, Ер. 1990. II. 60.

⁵ Под золотым шитьем имеется ввиду парчовое одеяние, название шелка в форме «абрешум», «апршум» армяне переняли у парфян, название «метакс» (от греческого «метакса») – более позднее, словом же «керпас», имеющем санскритское происхождение и означающем «хлопок», впоследствии стали называть шелковые ткани (см.Мартиросян А. Великий шелковый путь и Армения. Ер. 1996. С.18).

заселив город армянами – административными служащими, военными, торговцами и ремесленниками. А в целях безопасности на дорогах, *«согнал с прежних мест... кочевые племена арабов, которых поселил поближе к своей столице (Тигранакерт), чтобы использовать их для торговых надобностей»*⁶, где они осуществляли функции, схожие с нынешней таможенной службой. В дальнейшем северо-восточная от Экбатана ветвь шла по Арташату, через реку Аракс по Джуге (Джульфа), а из Арташата – к портам Понтийского (Черного) моря, оттуда на запад и на север. Неслучайно Арташат еще во времена походов Лукулла (69-68) славился как крупный и богатый город, а Плутарх упоминает его как «Карфаген Армении»⁷.

После Тиграна Великого эти торговые пути оказались в сфере влияния Рима и Парфии и стали военными дорогами. Армения была буфером между этими двумя державами, и в договоре, заключенном между Нероном и армянским царем Вахаршаком в 66 г.н.э., основным вопросом были транзитные пути, проходившие через Армению. При царской династии Аршакуни (Аршакиды, I-V вв.) столичный город Вагаршапат (впоследствии ставший первопрестольным религиозным центром христианской Армении), был, наряду с Арташатом, важным ремесленно-торговым центром в Арагатской долине.

Немецкий географ Карл Риттер полагает, что римляне узнали о шелке (как и о жемчуге и других драгоценных камнях), после нападения Помпея на Малую Азию, где уже были известны богатства Востока благодаря древнеколхидской дороге, проходящей через Грузию, Армению, Иран и Северо-Восточную Индию, а на Западе – через Арташат, к городам Причерноморья.⁸ Первое прямое упоминание о шелке в Армении относится к I в. до н.э. и тоже принадлежит перу Мовсеса Хоренаци: *«Апостол Фаддей крестит некоего мастера по шелковым головным уборам и, дав ему имя Адде, располагает духовным главой Эдессы и оставляет вместо*

⁶ Плутарх. Сравнительное жизнеописание. Т. II, М. 1963. XXI, с. 189.

⁷ Манандян Я., О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ер., 1954, с. 53.

⁸ Риттер К.. История земледения и открытий по этому предмету. СПб. 1854. С. 80.

себя при царе»⁹. Не только мастера по шелковому делу были в большом почете, но и сам шелк, из которого делались царские одеяния и многие элементы головного убора правителей и вельмож. Когда царь Трдат III Великий (287-300), с целью укрепления северных границ страны, женится на аланской царевне Ашхен, «велит он записать ее в род Аршакуни, облечь в пурпур и увенчать короной, как подобает царской невесте».¹⁰ Пурпуром называлась царская мантия красного цвета или темно-багрового оттенка, которая обычно шилась из шелковины.¹¹ Шелк использовался и в военных действиях, об этом тоже читаем у Мовсеса Хоренаци, который, описывая битву при Дзираве в 371 г., упоминает, что среди пришедших армянам на помощь византийских войск были «*пешие гарнизоны городов, носившие шелковые (знамена) с изображением драконов*»,¹² с целью наводить ужас на врага. Со временем употребление шелка, которое некогда было привилегией знати, по свидетельству Аммиана Марцеллина, распространилось не только среди военных, но и «во всех слоях общества, даже у самых низших».¹³

Великий шелковый путь был также средством взаимного ознакомления разных культур и конфессий: конфуцианства, индуизма, буддизма, зороастризма, митраизма, христианства, несторианства, манихейства, ислама и др. В христианскую эпоху армянские, сирийские священники путешествовали в составе торговых караванов, проповедуя новую веру в Средней Азии. Иногда христиане, в основном ремесленники и торговцы, оказывались в плену в восточных странах. Сирийский автор Захарий Ритор Митиленский упоминает о епископе армянине по имени Маку, который, со своими единоверцами, построил церковь для так называемых «белых гуннов», проживающих в Хорасане, Бактрии,

⁹ Мовсес Хоренаци, указ. соч. II. 33.

¹⁰ Там же, II. 83.

¹¹ Царским пурпуром называли вордан-кармир (червец-красный), красная краска, добывавшаяся в Айратате из обитавшего в травяном корне червя, а византийцы называли вордан-кармир армянским пурпуром, пурпуриконом, т.к. одеяния армянских вельмож красились этой краской (Мартirosян А. Великий шелковый путь и Армения. С.21).

¹² Мовсес Хоренаци, указ. соч. II. 33. III. 37.

¹³ Ammiani Marcellini .Rerum gestarum libri qui supersunt, vol. 1-2. Lipsiae, 1874-5 (Leipzig, 1978). XXIII. 6. 60-68.

Средней Азии, и проповедовал там христианство. Поскольку эти племена вели оседлый образ жизни, Маку учил их навыкам земледелия и садоводства.¹⁴ Деятельность таких священников положила начало проникновения христианских общин на Восток, начиная с Хорасана до Центральной Азии и вплоть до Китая.

В III-IV вв. роль Армении в международных коммуникациях заметно улучшилось, поскольку во времена Византийской империи пути, ведущие в Константинополь, проходили через Арташат, ставший большим торговым и культурным центром. В дальнейшем, когда Южная дорога утратила свое доминирующее положение, важную роль приобрел новый путь, проходящий через Экбатану в Арташат (разветвляясь по разным городам Армении), а оттуда – в Константинополь, что отмечено на Пейтингеровой карте.¹⁵ На пути от Экбатаны в Арташат было около 16 станционных пунктов, 9 из которых находились на территории Аршакидской Армении.¹⁶ В V в. функции перевалочного торгового центра перешли к Двину, ставшему столицей страны. Главным товаром обмена в Арташате-Двине был шелк, и шелковые изделия были частью наряда нахараров (сатрапов) в Малой Армении, которые носили украшенную золотом и драгоценными камнями «хламиду, сделанную из шерсти» и «хитон из шелка».¹⁷

Благодаря торговле шелком далекий Китай стал настолько близок к Армении, что с ним стали связывать разные легенды и истории. Мовсес Хоренаци даже приписывал княжескому роду Мамиконянов китайское происхождение, описывая далекую страну *ченов* как великую и изумительную, которая «богата шафраном и полна павлинами, щедра шелками и изобилует дикими козами и (разными) чудищами...».¹⁸ Китайские источники, в свою очередь, описывают Западные дороги Шелкового пути, средняя из которых, в сочинении Пэй Жзюя «Записки и карты Западного края», проходила

¹⁴ Иноязычные источники об Армении и армянах. 8. Сирийские источники. 1. СС. 314-317.

¹⁵ Манандян Я. Главные пути Армении по Карте Пейтингера. Ер. 1936 (на арм. яз.). Автором карты являлся римский картограф Касторий.

¹⁶ *Itineraria Romana, Römische Reisewege an der Tabula Peutingeriana.* Stuttgart. 1916. S. 781-782.

¹⁷ Адонц Н. Армения в эпоху Юстиниана. Ер. 1971 .С.. 108.

¹⁸ Мовсес Хоренаци. II. 81.

через Двин и шла к Константинополю.¹⁹ Этот «Средний путь» описан и в «Географии» Анания Ширакаци (армянский математик и космолог VII в.).²⁰ Однако мировая торговля через Армению была прервана в 604 г., когда между Ираном и Византией возобновились военные действия, основной причиной которых было стремление захватить господство на перекрещивающихся в Армении торговых путях.

Сохранились также сведения о деятельности армянских христианских общин на внешних трассах Шелкового пути. Исследователи утверждают, что в VII-VIII вв. на берегу оз. Иссык-Куль, в пограничном районе с Китаем, армянские братья-проповедники построили церковь Св. Матфея, о чем свидетельствует и Каталонская карта.²¹ А армянский историк Себеос (VII в.) утверждает, что существовали армянские колонии в Горгане (Гиркания), на краю Туркестанской пустыни, и что армянские ковры через эти колонии доходили до Китая.²² Существовали также колонии эмигрировавших из Сирии и Византии христиан, и все они находились в сфере культурных взаимодействий на Шелковом пути. Письменные источники свидетельствуют и о деятельности армянских купцов в Китае и Индии. В. Бартольд упоминает, что «дорогие ковры армянского изделия» были доступны вплоть до Средней Азии и западных районов Китая.²³ Сохранились и свидетельства о пребывании армян в Индию: наиболее ранние семь копий анонимных «Наименований городов Индии и Персии», относятся к XIII в., и все они написаны на армянском языке.²⁴

Многочисленные данные указывают на то, что материальный и культурный обмен на Шелковом пути продолжался до начала X-XI вв., и вновь возобновился в XIII-IV вв., когда брат киликийского армянского царя Хетума I Смбат спарпет (гундстабль) посетил

¹⁹ Лубо-Лесниченко Е. И. Великий шелковый путь. Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. М. 1988. СС. 371-372.

²⁰ Анания Ширакаци. Избранные труды. Ер. 1979. СС. 232, 312-313 (на арм. яз.).

²¹ Мартиросян А. На Великом шелковом пути. С. 80; Бартольд Б. Сочинения. Т. 9. М. 1977. С. 278.

²² История епископа Себеоса. Ер. 1979. СС. 96-97 (на арм. яз.).

²³ Бартольд Б. Сочинения. Т.1. М. 1963.С. 345.

²⁴ См.: Абрамян Р.А.. Армянский путеводитель по Индии XII в. Вестник Матенадарана. Ер. 1958. № 4. СС. 317-328.

Каракорум в качестве представителя Киликийской Армении, заключившей мир с Монгольской империей.²⁵ Позже сам Хетум I нанес в 1295 г. визит монгольским илханам и получил от Мунке Хана пайцзу – грамоту на неприкосновенность территории Киликийского армянского государств и предоставление армянской церкви ряда прав и свобод, а также привилегий купцам на торговлю по империи. Эти визиты царя и гундстабля укрепили политические, торгово-экономические и культурные связи с Европой и Азией, открыв новые возможности для передвижения караванов по Великому пути.²⁶

В период крестовых походов наряду с китайским шелком, индийскими пряностями, арабскими ароматическими веществами, в большом спросе были парчовые материалы и ковры из Ирана и Армении.²⁷ Армянские ковры стали настолько популярными в европейских странах, что армянское слово «капет» (*carpet*), обозначающее ткущийся узлами ковер, перешло в европейские языки. Из киликийского порта Айас грузы доставлялись в знаменитые европейские центры торговли – города-государства Геную и Венецию, а оттуда и во Фландрию, где в городе Брюгге, на площади св. Доната, армянские купцы продавали свои товары (в том числе и ковры), а там закупали бельгийское сукно, шерстяные материалы, испанское масло, русские меха и т.д.²⁸

Через Айас проходили многие европейские путешественники, в том числе и венецианец Марко Поло (1254-1324), который 17 лет прожил в Китае, а на обратном пути проходил через Иран и Армению, о природе и достопримечательностях которых писал в своей «Книге о разнообразии мира».²⁹

Ассортимент товаров на Шелковом пути год за годом расширялся, и в XIII-XIV вв., наряду с шелком и стеклянными изделиями, с Востока на Запад вывозились перец кубеба, нард,

²⁵ Смбат Спарапет. Летопись. М. 1962. СС. 138-145. www.vostlit.info/Texts/rus9/Smbat_Sparapet/frameset.htm

²⁶ Степанос Орбелян. История провинции Сисакан, Тифлис. 1910. С. 474 (на арм. яз.); Мартиросян А. На Великом шелковом пути. СС. 87-89.

²⁷ Микаелян Г. Г. История Киликийского армянского государства. Ер. 1952. С. 158.

²⁸ Мартиросян А. На Великом шелковом пути. С. 91.

²⁹ Marco Polo, *Livre des merveilles du monde*. Éd. critique de Christiane Deluz. Paris. CRNS. 2000.

гвоздика, мускатный орех, имбирь, корица, жемчуг, ляпис-лазурит, индиго, амбра, мускус, ладан, дорогие ткани, верблюжья шерсть, хлопок, сафьян, рыба, серебро, золото, финики, табак, квасцы, сахар, чернильный орешек, шафран, ревень, камедь, мед, соль, нашатырь, лекарственные травы, воск, бирюза и многие другие товары. А с Запада на Восток вывозили сукно, полотно, меха, камлот, олово, обработанный воск, рафинированный сахар, ртуть, купорос, киноварь, мышьяк, камфора, винный камень, противоядия, снасти, оружие, сталь, скобяные товары, иголки, стеклянные изделия и т.д. Особое место в этом перечне занимает бумага, которая была изобретена в Китае еще во II в. до н.э. В Передней Азии она была освоена в VII-VIII вв., в Армении заменила пергамент в VIII-IX вв. (дошедшая до нас самая древняя рукопись на армянском языке датирована 981 г.), а в Европе она стала производиться в XI-XII вв., и попала она в Сицилию и Испанию через арабов.

В Армении широко применялись лекарственные растения, о которых можно узнать из книги «Утешение при лихорадках» Мхитара Гераци – киликийского врача XII в., который приводит целый ряд лекарств, при приготовлении которых использовались не только местные растения, но и пряности из далеких стран (как, напр., индийский нард, применяемый в валериановом растворе).³⁰ Из Армении вывозили такие лекарственные средства, как глина (от кровотечения), бура (арабы называли ее «бораи армани», от желудочно-кишечных заболеваний), вербена (от головной боли). На Шелковом пути творили такие выдающиеся представители средневековой медицины, как Авиценна (Ибн-Сина в Бухаре, 980-1037), Разес (Абу Бекр, перс из Рея, 850-932) и др. Этот великий путь был перекрестком и транзитом для передовых идей не только в медицине, но и в других сферах науки, экономики, искусств и, в целом, – во всех областях культуры. Однако уже в середине XV в., в силу ряда причин, главным образом, в результате развития мореходства, политической нестабильности и экономического упадка регионов Центральной Азии, знаменитый сухопутный проспект, просуществовав 1500 лет, уступил место морской торговле.

Великий шелковый путь, таким образом, играл значительную роль в древности и в средневековье в истории стран от Китая и

³⁰ Мхитар Гераци. Утешение при лихорадках. Ер. 1968.

Индии до Средиземноморья. Движение по нему заметно сократилось с падением римского влияния на Ближнем Востоке и началом арабских завоеваний. Затем, в XIII-XIV вв., в эпоху монгольских завоеваний, торговля на этом пути восстановилась, однако в следующем – XV в., снова пошла на убыль в связи с развитием морской торговли. Тем не менее, он оставался транзитом для многих культурных ценностей и сыграл огромную роль в процессе развития мировой цивилизации,³¹ его следы до сих пор сохранились в качестве культурного наследия, в котором Армения сыграла немаловажную роль.

Особенно известны были армянские купцы из Джуги (Джульфа) – древнего центра торговли шелком. Они правили всем товарооборотом, и значение джульфинских традиций торговли настолько велико, что весной 1605 г. город был сожжен дотла иранским шахом Аббасом Великим, а население (250 тыс. человек) было переведено в предместье Исфахана, названного Новой Джугой. Шах желал переместить торговлю шелком и армянский капитал в Иран, и он достиг своей цели – Новая Джуга стала центром деятельности армянского купечества не только на Шелковом пути, но и на торговых дорогах всего мира.³² Торговля между Востоком и Западом продолжалась и в XVI-VIII вв., когда купцы Новой Джуги создали глобальную торговую сеть от индийского океана до Средиземного моря, работали в Исфахане, Лондоне, Амстердаме, Маниле, Акапулько и в других городах на разных континентах мира, став единственной евразийской общиной, сотрудничавшей со всеми империями своего времени.³³

Особенно велика была роль Армении в качестве цивилизационного вектора на этой торговой магистрали. По словам

³¹ См. Мамлева Л. А. Становление Великого шелкового пути в системе транцивилизационного взаимодействия народов Евразии. *Vita Antiqua*. 1999. № 2. СС. 53-61; Hansen V. *The Silk Road*. Oxford University Press. 2012; Khazeni A. *The Blue Stone: The Turquoise Trade in the World History*. University of California Press. 2014.

³² См. Таджирян Э. Армянская община Новой Джуги в 17-18-ом вв. в европейских источниках. Ч.1. Ер. 2012 (на арм. яз.); Aslanian S. *From the Indian Ocean to the Mediterranean: The Global Trade Networks of the Armenian Merchants from New Julfa*. University of California Press. 2014.

³³ См. Асланян С. Из истории армянских купцов Индии (начало VIII в.). [http://hpj.asj-oa.am/1462/1/2006-1\(254\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/1462/1/2006-1(254).pdf) (на арм. яз.).

Э. Даниелян, «в древности и средневековье, в разных геополитических условиях цивилизационный вклад Армении в историю Шелкового пути определялся экономическими, государственно-правовыми и культурными факторами, заключением международных торговых договоров, высоким уровнем архитектуры и градостроительства, ремесленного производства, развитой сетью торговых путей, экспортом собственного сырья и продукции, импортом товаров на внутреннем рынке, а также их транзитом в другие страны, содержанием и защитой благоустроенных торговых путей, активным участием в международной морской торговле и развитии системы торгово-денежного капитала и т.д.». ³⁴ Даниелян считает, что цивилизационное значение Армении в деле развития международной торговли выразилось также в сфере заключения торговых договоров и разработки правовых актов. К их числу относятся армяно-византийский торговый договор 891 г., а в дальнейшем – договоры Армянского Киликийского царства с торговыми центрами Венеции, Генуи и др. Особый интерес представляет вклад Киликийского царства в деле упразднения грабительского обычая, называвшегося «береговым правом» (*Jus litoris*), существовавшего с древних времен как в Европе, так и в Азии. ³⁵ В «Судебнике» великого армянского законодателя Мхитара Гоша (1120-1213) осуждается «береговое право», и цари Киликийской Армении, в особенности, Левон II (1198–1219) и Хетум I (1225–1270) приложили большие усилия с целью его упразднения. На основании анализа этих и многих других фактов из истории Шелкового пути, автор полагает, что действительно научный подход к истории Шелкового пути в русле диалога цивилизаций, с представлением в нем историко-культурного

³⁴ Даниелян Э. Л. Армения: цивилизационный вектор в истории развития Шелкового пути. [http://www.noravank.am/rus/issues/detail.php? ELEMENT_ID=12368](http://www.noravank.am/rus/issues/detail.php?ELEMENT_ID=12368).

³⁵ Береговое право – совокупность прав, проистекающих из владения земельной собственностью на берегу моря озера или реки. Прежде за владельцами берегов признавалось право на вещи, выброшенные на берег или найденные после кораблекрушения. Люди, выброшенные при кораблекрушении на берег, также утрачивали свои прежние права и попадали в неволю к береговым жителям (<http://granates.ru/dicgranat/item/f00/s05/e0005198/index.shtml>).

наследия Армении в полном объеме, может стать одним из гарантов безопасности мировой цивилизации.³⁶

Идея Нового шелкового пути, представляющего собой евразийский сухопутный мост – транспортный маршрут для перемещения грузов и пассажиров по суше из Китая в страны Европы, по маршруту – Транссибирская магистраль, проходящая через Россию, второй Евразийский континентальный мост, проходящий через Казахстан, страны Закавказья, оттуда в Европу. Шелковый путь открывает новые возможности для развития туризма во всех странах Северного и Южного Кавказа.

Роль Армении на этом пути трудно переоценить: она, как и во времена действующего Шелкового пути, может быть связующим звеном между Востоком и Западом, привлекая множество туристов в страну, известной как музей под открытым небом. Несмотря на то, что нынешняя Республика Армения и Республика Арцах занимают одну десятую часть исторической Армении, обе армянские республики чрезвычайно богаты историко-культурными памятниками разных эпох, многие из которых подтверждают наличие караванных дорог Шелкового пути, которые сейчас могут быть не только восстановлены, но и превращены в туристические маршруты, которые поведут Новый Шелковый путь по разным направлениям знаменитой торговой сети.

Gohar Vardumyan

THE ROLE OF ARMENIA ON THE SILK ROAD

Keywords: the Silk Road, trade, crossroads, The New Silk Road, Armenia, cultural interrelations.

The Silk Road, during a long period of time – beginning from the II ce. BC up to the XV ce. AD, has played important role in the process of trade between Europe, Asia and Africa, and also served as route for interrelations between various cultures.

Armenia has been a transit country on the crossroads of trade-routes in ancient and medieval times. The Southern branch of the Silk Road passed through the country and made it not only a significant path for many cultural values, but also a staging post for their interrelations.

The New Silk Road may be a connecting link between East and West, North and South, and turn into a new net tourist trails that will lead to Armenia

³⁶ Даниелян Э. Л. Указ.соч.

and many other areas of the famous trade network playing an immense role in the development of the world civilization.

Գոհար Վարդումյան

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԴԵՐՈՒ ՄԵՏԱՔՍԻ ՃԱՆԱՊԱՐՀԻՆ

Հիմնաբառեր. Մետաքսի ճանապարհ, առևտուր, խաչմերուկ, Մետաքսի Նոր ճանապարհ, Հայաստան, մշակութային փոխհարաբերություններ:

Մետաքսի ճանապարհը դարերի ընթացքում (մ.թ.ա. II-ից մինչև մ.թ. XV), կարևորագույն դեր է ունեցել Եվրոպայի, Ասիայի և Աֆրիկայի միջև ապրանքաշրջանառության և առևտրական գործընթացներում, նաև նպաստել է ամենատարբեր մշակույթների փոխներթափանցմանը: Հայաստանը առևտրային ուղիների խաչմերուկում է եղել հնում և միջնադարում, որտեղով անցնում էր Մետաքսի ճանապարհի հարավային ուղին: Այն ոչ միայն նշանակալի անցուղի էր մշակութային շատ արժեքների, այլև հանգրվան՝ դրանց փոխազդեցությունների համար:

Մետաքսի նոր ճանապարհը կարող է կապող օղակ հանդիսանալ Արևելքի և Արևմուտքի, Հյուսիսի և Հարավի միջև, ստեղծելով զբոսաշրջության նոր արահետների ցանց, որը դեպի Հայաստան և շատ այլ երկրներ կուղղորդի նշանավոր առևտրային ցանցի ճյուղերը և զգալի դերակատարություն ունենալ համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման արդի գործընթացներում:

РЕЦЕПЦИЯ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЛАТЫШСКОЙ ПЕРИОДИКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Ключевые слова: армянская культура, армянская литература, латышская периодика, европейская периодика

Периодические издания являются одним из наиболее достоверных источников информации об особенностях этого дискурса. Современное прочтение изданий того времени позволяет ознакомиться с тематическими и стилистическими особенностями предлагаемой читателю информации.

Цель данного исследования – описать и проанализировать образ Армении и армянской культуры в латышской периодике начала XX века. Исследование не имеет всеобъемлющий характер, это лишь небольшие общие наброски по указанной теме, которая нуждается в дальнейших развернутых исследованиях.

В конце XIX–начале XX века латышскоязычная периодика, распространяя официальную информацию и подчиняясь цензуре, создает официальный дискурс Армении на территории Латвии. Рассматриваемый период выбран для изучения истории формирования культурных контактов, так как знаменует их начало, что является наиболее интересным и важным этапом, определяющим доминанты и оформляющим денотат и коннотации дальнейшего восприятия Армении в Латвии. Конец XIX – начало XX века – это также время, когда на территории Латвии и Армении актуализируются вопросы, касающиеся создания независимого государства. Для анализа выбраны наиболее популярные издания: «Балтийский Вестник» (“Baltijas Vēstnesis”), «Домашний гость» (“Mājas Viesis”), «Латышские Газеты» (“Latviešu Avīzes”), «Отчизна» (“Tēviņa”), «Лиепайское эхо» (“Liepājas atbalss”).

Для наиболее полной характеристики восприятия Армении в латышской периодике начала XX века рассмотрим современную ситуацию. В Латвии армяне считаются национальным меньшинством: в соответствии с официальной статистикой за 2016

год на территории Латвии проживает 2758 армян, из них 1182³⁷ – граждане Латвии. В 1988 году было создано Латвийское армянское общество (первый председатель С. К. Гаспарян), которое проводило множество мероприятий, посвященных армянской культуре. С 1988 года на канале «Домская площадь» Латвийского радио 4 транслируется ежемесячная 30-минутная радиопередача «Аревик» на армянском языке, которая финансируется из госбюджета. В 1990 году в Риге на бульваре Мейеровица был установлен хачкар из туфа, привезенный из Армении (скульптор Самвел Мурадян). Хачкар посвящён памяти миллионнов невинных жертв Геноцида армян на территории Османской Турции (1915—1923). С 2011 года работает Латвийский Армянский культурный центр (www.karap.lv). В 2011 году на собранные армянами Латвии средства была построена церковь, которую освятил прибывший в Ригу Католикос Всех армян Гарегин Второй. В 2016 году вблизи церкви Григория Просветителя открылся небольшой «Ереванский парк», в котором размещены скамьи, подаренные армянской столицей. Общая площадь парка с детской и спортивной площадками составляет 3 759 квадратных метров. Знаменательное событие произошло в апреле 2017 года в Риге, когда были проведены «Дни армянской культуры». Это мероприятие стимулировано изданием «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци в переводе на латышский язык, опубликованной в издательстве *Jumava*.

Несмотря на огромную географическую дистанцию, культурные контакты между Латвией и Арменией существовали на протяжении веков. Многие латышские поэты и писатели, такие как Райнис, М.Чаклайс, Дж.Петерс, К.Скуйеникс, Л.Бриедис и др. писали об Армении. Весной 2008 года на латышском и армянском языках был выпущен сборник стихов популярного латышского поэта Кнута Скуйениекса «Сейчас я Александр». В Армении опубликован поэтический сборник Юриса Кронбергса.

Армянские писатели в Латвии наиболее известны стали в советский период, когда были переведены стихи Геворга Эмина,

³⁷ Latvijas iedzīvotāju sadalījums pēc nacionālā sastāva un valstiskās piederības. (Деление жителей Латвии по национальному составу и государственной принадлежности.) http://www.pmlp.gov.lv/lv/assets/documents/statistika/IRD2016/ISVN_Latvija_pec_TTB_VPD.pdf

Сильвы Капутикян, опубликованы “Haoss” Александра Ширванзаде (1957), “Armēnijas brūces” Хачатура Абовяна (1960), “Samvols” Раффи (1974), “AbulAla Maara” Аветика Исаакяна (1960) и др. Но необходимо отметить, что переводов мало, они носят случайный или идеологически обусловленный характер и, к сожалению, не стали популярны среди читателей. Возможно, такая ситуация обусловлена идеологической подоплекой, так как в советский период наблюдалась тенденция к сглаживанию национальных отличий и не стимулировался интерес к культуре других республик. Также недостаточно было общей литературы по истории, культуре, природе, экономике и других особенностях Армении. В современный период со времени обретения Латвией независимости ситуация изменилась незначительно. Армянская диаспора в Латвии ведет активную культурную жизнь, но общей информации об армянской культуре у жителей Латвии мало.

Чтобы получить более полную картину восприятия и репрезентации Армении в латышской периодике конца XIX – начала XX века, необходимо понять основные процессы и тенденции развития в латышской культуре того времени. Развитие культуры в значительной мере определяют национальные устремления – течения, которые утверждают ценность латышской культуры и языка. В то же время актуальны стремления узнать и осмыслить процессы зарубежной культуры, так как латышская интеллигенция осознает, что удачное развитие сравнительно молодой и небольшой латышской культуры возможно только через изучение, анализ и перенимание опыта и достижений великих европейских культур. Латышская культура в это время готова к рефлексии об особенностях других культур. Национально ориентированные течения акцентируют важную роль зарубежных культур (в том числе соседних) в создании уникальной национальной культуры. Основные зарубежные культуры в латышском пространстве – это русская, немецкая, французская, итальянская, скандинавские. Изучение этих культур осуществляется как непосредственно, через путешествия в разные страны, обучение за границей, так и опосредовано, через знакомство с великими литературными достижениями и их переводы. В результате интенсивных контактов с различными культурами формируются новые направления в латышской культуре, почти одновременно развиваются реализм и модернизм. Латышская литература в конце 19 века находится в

начальной стадии развития, например, первый роман «Времена землемеров» (“Mērnīeku laiki”) на латышском языке был издан в 1879 году и стал большим прорывом в развитии литературы. Также и вся латышская культура в конце XIX – начале XX века движется вперед очень интенсивно. Поиски собственной культурной идентичности для пространства Латвии связаны с поисками аналогичных культурных процессов в других пространствах, за границей. Интерес к армянской культуре в основном основывается на поисках аналогий. На всем протяжении времени – с начала культурных контактов до нашего времени – проводятся параллели, например, армяне и латыши – древние индоевропейские народы, которые имеют сходные исторические процессы. Обе страны смогли создать независимые государства в 1918 году, затем пережили долгий период времени в составе Советского Союза и снова обрели независимость в 1991 году.

Первые упоминания Армении в латышской периодике появляются в 1829 году, когда в «Латышских газетах» была опубликована статья «Из Турецкой земли» (No Turku zemes)³⁸, где Армения рассматривается как часть Турецкого государства. После данной публикации последовали другие статьи, в которых название Армении лишь упоминалась, не получая тематического развития.

Армянская культура стала актуальным объектом интереса в 1895 году. Это связано, во-первых, с развитием периодики в Европе и в Латвии и облегчением получения информации. Во-вторых, увеличению интереса к армянской культуре в латышской прессе способствовали политические события, поскольку в Османской империи, которая владела частью исторических армянских территорий, в это время серьезным преследованиям подвергались евреи и армяне. Это стало актуальной проблемой в европейской прессе того времени, которая инициировала идеи о восстановлении независимости армянского народа. Эта идея стала чрезвычайно актуальной в латвийском пространстве, так как находила отголоски – латыши тоже стремились к независимости.

В 1895 году одна из наиболее значимых публикаций появилась в газете «Балтийский Вестник» (Baltijas Vēstnesis)³⁹, где были представлены общие сведения об Армении: численность –

³⁸ No Turku zemes³⁸, *Latviešu Avīzes*, 1829, Nr. (36) 2

³⁹ No eekschzemes, *Baltijas Vēstnesis*, 1895, Nr. 48.

около 4 500 000, религия – католицизм и григорианство, центр – Тифлис – древний город с огромным культурным и архитектурным наследием, есть театр, много церквей и т.д. Отмечалось также, то армяне – одаренный народ, у них есть свой алфавит, они хорошие торговцы. Приводились некоторые сведения о периодических изданиях. С иностранцами они общаются на русском языке, который знают в совершенстве, но ведут себя обособленно. Женятся армяне в основном из практических соображений. Автор акцентирует, что женщины ведут себя не так свободно, как в Европе, они более замкнуты, менее образованны. В конце статьи описывается обряд свадебной церемонии и венчания в церкви. На протяжении нескольких лет эта публикация остается наиболее развернутой, за ней следуют лишь статьи, где Армения упоминается только фрагментарно: например, появляются новости о том, что неизвестного содержания армянская литература была доставлена в Ригу поездом, она была изъята, из Санкт-Петербурга вызван переводчик, чтобы прочесть листовки. Также Армения упоминается в отношении сельского хозяйства: например, констатирован факт, что оттуда привезен овес. Мигрирующие птицы также летят в Армению.⁴⁰

В 1895 году появляется статья, посвященная армянской периодике,⁴¹ в которой упоминаются также армянские периодические издания, публикуемые за рубежом и способствующие развитию армянской культуры. Автор с восхищением описывает достижения армянской периодики и указывает, что латышская периодика находится в гораздо более плачевном состоянии. Так, на армянском языке за последние 100 лет выпущено около 100 наименований периодических изданий, в 1794 году в Индии была выпущена первая армянская газета «Аздарар», в 1832 году в Константинополе стали регулярно выходить первые армянские периодические издания.

Об актуальности армянской культуры в латышском пространстве начала XX века свидетельствует то, что список подготовленного к изданию в начале XX века «Латышского разговорного словаря» (*Latviešu konversācijas vārdnīca*), который активно обсуждается в периодике, содержит следующие названия:

⁴⁰ Rigas ziņas, *Balss*, 1907, Nr. (113) 3.

⁴¹ *Armēņu avīžniecība, Baltijas Vēstnesis*, 1895, Nr. 274.

1) Армения, 2) армянские церкви, 3) армянская литература и язык.⁴² Вышеупомянутые разделы действительно выделяют наиболее важные темы, обсуждаемые в начале XX века в латышских периодических изданиях, а именно: политические и исторические события в Армении, вопрос веры, литературы (включая периодические издания) и языка. Все эти вопросы тесно взаимосвязаны, например, представляется важным, что уже во втором десятилетии XX века на латышский язык были переведены и опубликованы работы Аветиса Агароняна, который был активным политическим деятелем, а затем и главой первой армянской республики.

С 1908 по 1915 год основные общие сведения об Армении связаны с политической ситуацией. Появляется информация о сложном положении армянских рабочих в Константинополе и Турции в целом,⁴³ стремлении к независимости,⁴⁴ геноциде и армяно-турецком конфликте.

Постепенно представленная в периодике информация становится более глубокой и обширной, появляется минимальная аналитичность, наблюдается возможность сравнивать и сопоставлять факты. Например, в 1922 году, описывая премьеру оперы А. Рубинштейна «Демон» в Национальной опере, автор латышской статьи указывает, что слушателя привлекает ориентальная окраска с грузинскими и армянскими народными песнями.⁴⁵ Это означает, что широкая публика способна отличить армянские мелодии от других.

Несмотря на то, что политические перипетии армянского народа, связанные с созданием независимого государства, являются популярной новостью в латышской прессе начала XX века, общих сведений об армянской культуре мало. Хотя они в основном правильны и информативны, наблюдаются также домыслы и субъективные сведения. Армяне упоминаются как древняя культурная нация, связанная с началом человеческой истории: например, турецкая армянская территория на основании анализа топонимов считается потенциальным местом для библейских сцен, а

⁴² Iekšzemes ziņu turpinājums, *Baltijas Vēstnesis*, 1903, Nr. (132), 5.

⁴³ Ahrzemes, *Dzimtenes Vēstnesis*, 1908, Nr. (171) 6.

⁴⁴ Ārzemes, *Mājas Viesis*, 1910, Nr. (5), 24.

⁴⁵ Apskats. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1922, Nr. (11), 94.

именно местом рая.⁴⁶ Армянская культура нередко описывается с восхищением древностью культуры, величием и культурными достижениями народа. Например, некоторые статьи посвящены достижениям армянской газетной печати не только на территории Армении, но и за рубежом, развитию театрального искусства. Большое внимание уделяется повседневной культуре (например, подчеркивается патриархальный строй общества, особое положение женщины в обществе, обсуждаются религиозные вопросы, особенности народного духа и т. д.).

Таким образом, анализируя информацию об Армении и армянской культуре в латышских периодических изданиях начала XX века, возможно получить довольно хорошую общую картину особенностей этой культуры и текущих исторических событий, а также ознакомиться с армянской художественной литературой. Описания армянского народа, его достижений в культуре отличаются уважением и восхищением.

Литература является важным источником конвергенции культур. Если культуры разделяет значительная географическая дистанция, чтобы узнать друг друга, посетить отдаленное пространство и ознакомиться с ним, требуется время и ресурсы. А это доступно не многим. Литература, особенно периодические издания – переводы, статьи, оценки, анализ и т.д., позволяет многим людям одновременно узнать культуру далекой страны, образ жизни людей, историю, персоналии. Уже в конце 19-го века латышский читатель знакомится с армянской художественной литературой, опубликованной в периодических изданиях. Ниже упомянуты найденные на данный момент произведения:

Раффи «Zemes stūrītis»⁴⁷ 1898, перевод Э.Бирзниека-Упитиса,

Раффи «Hazspuši»⁴⁸ 1899, перевод К. Лауде,

Врганес Папазян «Mīlestības spēks»⁴⁹ 1900, перевод Meln. Alksnis

Аршак Чобанян «Ceļš uz debesīm»⁵⁰, 1900, с 1900 по 1910 год опубликован 4 раза.

⁴⁶ Šwara, N. J. Kur atradās paradīze?, *Avots*, 1910, Nr. (18) 2.

⁴⁷ Raffi. *Zemes stūrītis*, *Austrums*, 1898.

⁴⁸ Raffi. *Hazspuši*. *Baltijas Vēstneša pielikums*, 1899, 54—59.

⁴⁹ Papazjans V. *Mīlestības spēks*. *Baltijas Vēstnesis*, 1900, 217.

⁵⁰ Cobanjans A. “Ceļš uz debesīm” *Baltijas Vēstnesis*, 1901s, 200.

Аветис Агаронян 1911, 1915, «Gabals maizes».

До 1910 года не идентифицируется язык источника перевода, в связи с этим затруднен поиск произведений. С 1910-го появляется указание «с армянского языка» (*no armēņu valodas*), несмотря на то, что количество общей информации растет и ее качество улучшается, переводов оригинальной художественной литературы не становится больше. В начале XX века латышский читатель имеет основные знания об армянской культуре и особенностях исторического развития Армении, он готов к восприятию армянской литературы, минимально понимая социально-бытовой и культурный контекст произведения.

Значительную роль в развитии латышско-армянских литературных связей в начале XX века сыграл латышский поэт Райнис. В 1900 году состоялась встреча Райниса и Ашота Хумаряна, результатом которой стали заметки об Армении «Самая несчастная земля и народ» (*Visnelaimīgākā zeme un tauta*), которые были опубликованы несколько позже, в 1927 году, и содержат указание на то, что в публикации использованы материалы Ашота Хумаряна. Однако исследователи творчества Райниса считают, что статья в основном состоит из заметок Ашота Хумаряна, к которым Райнис добавил свои комментарии и несколько переводов стихотворений с армянского языка.⁵¹ Райнис, будучи министром культуры, также читал в Латвии открытые образовательные лекции об армянской культуре, основываясь на полученной во время встречи с Ашотом Хумаряном информации. В статье Райнис проводит параллель в истории армянского и латышского народов – борьба за свободу, независимость. Автор пишет: «Основная беда Армении в том, что она охраняет ворота между народами Азии и Европы, что она транзитная страна, через которую проходят народы, - и что армяне хотят оставаться нацией со своим родным языком и душой, они не хотят отдать другим ключ от ворот, не хотят быть транзитом, но добросовестным посредником. Не аналогична ли судьба и задача Латвии? Наше будущее не в посредничестве между западом и востоком?»⁵²

В публикации Райнис рассказывает Легенду о Григоре, таким образом проводя параллель с судьбой Армении-мученицы.

⁵¹ Vāvere V. Latviešu un armēņu literāro sakaru aizsākumi, *Karogs*, 1989. 12.01.

⁵² Ranis. *Kopotī raksti*. 18. sējums, Rīga, 1983. 69. lpp? (*Пер. Асмоя*)

Благодаря пограничной ситуации армянской и латышской культуре характерна открытость другим культурам, как транзитное пространство, наши страны впитывают культурные веяния России, Европы и мира, но в то же время не теряют органичной связи с фольклором, с национальной традицией.

Периодика начала XX века отражает не только образ Армении, но и опосредованно указывает на особенности культуры, интересы, нужды Латвии, так как происходят поиски параллелей в обеих культурах. Главным образом предлагается информация о политике, истории, особенностях народной культуры. Сведения о литературе и переводы литературных произведений появляются реже. Армянская нация упоминается как древняя культурная нация, связанная с началом человеческой истории. Акцентируется древность культуры, величие народа и культурные достижения, большое внимание уделяется бытовой культуре. Сведения об армянской культуре в латышской периодике в конце XIX – начале XX века фрагментарны, нет обобщающих статей о культуре, истории, экономике, политике. Тем не менее, основываясь на опубликованной информации, можно получить некоторую общую картину особенностей культуры и текущих исторических событий, хотя и немного искаженную, а также ознакомиться с армянской художественной литературой.

Alina Romanovska

RECEPTION OF ARMENIAN CULTURE IN LATVIAN PERIODICAL OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Keywords: *Armenian culture, Armenian literature, Latvian periodical, European periodicals*

Armenians and Latvians are ancient Indo-European ethno-linguistic peoples who share similar historical processes. In order to successfully develop Latvian and Armenian cultural contacts while mutually enriching and developing both cultures, one must look back into the formation history of these cultural contacts. One of the most powerful means in the formation of a public opinion and representation of topical issues is publications in periodicals. The aim of the research is to analyse the image of Armenia and the depiction of Armenian culture in Latvian periodicals of the beginning of the 20th century. This period has been chosen in order to trace the history of the formation of culture contacts at the time when the issues regarding the establishment of an independent state for each of these nations became topical. The most popular Latvian periodicals

of that time, for example, *Baltijas Vēstnesis*, *Mājas Viesis*, *Latviešu Avīzes*, *Tēvija*, *Liepājas atbalss* a.o. have been chosen for the analysis.

Armenian culture becomes an object of interest in Latvian periodicals already in 1895. Firstly, it can be explained by the development of newsprint and journalism in Europe and in Latvia and by the newly introduced means facilitating the obtaining of information. Secondly, the interest in the Armenian culture as depicted in Latvian periodicals is promoted by political issues: in the Ottoman Empire, which owns some territories of the historical Armenia, a massive persecution of Jews and Armenians during this time is taking place. This news becomes topical in European periodicals of the time thus promoting the idea about the restoration of independence in Armenia.

Although the disasters and political peripeteias of the Armenian people related to the establishment of an independent country are often described in the Latvian periodicals of the beginning of the 20th century, there is not much news about the Armenian culture. Despite this fact, the news about the culture is accurate and informative. The Armenian culture is described with piety, it is seen as the culture characterized by antiquity, as well as by the greatness and cultural achievements of the nation, for example, there are separate articles devoted to the achievements of Armenian newsprint not only in the territory of Armenia, but also abroad; in addition there are articles related to the development of theatre art. Much attention is paid to the descriptions of mundane culture (for example, a woman's place in the society, it's emphasized that mixed marriages are extremely rare, etc.), religious issues, the specificity of the peoples' spirit.

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ДЕБЮТ У. САРОЯНА:
ПОСТАНОВКА «В ГОРАХ МОЕ СЕРДЦЕ...» В НЬЮ-
ЙОРКСКОМ ТЕАТРЕ «ГРУП» (1939)**

Ключевые слова: У. Сароян, американский театр, Бродвей, театр «Груп», пьеса «В горах мое сердце...».

Известно, что к театру обращались многие крупные прозаики США. Однако «Пятая колонна» Э. Хемингуэя или «О мышах и людях» и «Луна зашла» Д. Стейнбека, а также «Овощ, или Из президента в почтальоны» Ф.С.Фитцджеральда так и остались эпизодами творческой жизни этих авторов. Чего нельзя сказать про выдающегося американского писателя армянского происхождения Уильяма Сарояна (William Saroyan, 1908–1981), фамилия которого за океаном звучит с ударением на предпоследний слог вместо последнего – «Сарóян». В отличие от перечисленных писателей, как совершенно справедливо когда-то заметила отечественный американист и сарояновед Р.Д.Орлова в неопубликованной статье, «Сарояна тянет к театру постоянно, с первых же шагов в литературе».⁵³

В небольшом автобиографическом рассказе с красноречивым названием «Несостоявшаяся пьеса» Сароян признается: *«Во время Великой депрессии ... в Сан- Франциско ... в бесконечно долгие месяцы моей юности и неудач ... пришли мне в голову мои лучшие театральные замыслы и лучшие мои пьесы предстали предо мной внезапно, во плоти и крови, живые, забавные и чертовски хорошо задуманные. <...> В какую бы контору я ни приходил, она превращалась в театральную декорацию. С кем бы ни встречался, с кем бы ни разговорился, тот становился героем пьесы»*.⁵⁴ И заключал писатель воспоминания о своей юности крайне важным для нас выводом: *«Театр присутствовал, конечно, повсюду, пьеса разыгрывалась на каждом шагу, но я тогда был еще неоперившийся*

⁵³ Орлова Р. Д. Драматургия Сарояна [Машинописная рукопись. 12 сентября 1965]. Российский Государственный Архив Литературы и Искусства (РГАЛИ). Ф. 652, оп. 13, ед. хр. 639. Л. 44.

⁵⁴ Сароян У. Несостоявшаяся пьеса / Пер. А. Оганяна // Сароян У. Ученик брадобрея: Рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 237.

писатель, вот пьеса и ускользнула от меня».⁵⁵ И вот, наконец, весной 1935 г. 27-летнему Сарояну, уже «оперившемуся писателю», удалось сделать так, чтобы пьеса не «ускользнула» от него. Правда, повод для этого был анекдотичен. 19 апреля 1935 г. в авторитетной газете «Нью-Йорк таймс» появилась крайне лаконичная заметка, в которой сообщалось, что «Уильям Сароян, автор коротких рассказов, подготовил пьесу».⁵⁶ Прочитав новость, писатель очень удивился, но чтобы спасти репутацию газеты, взял и сочинил за пять дней (остававшиеся до его отлета из Нью-Йорка в Европу) свою первую пьесу – «Subway Circus» («Цирк в метро» или «Цирк в подземке»). В названии и идее пьесы для Сарояна главным была не «подземка» (в отличие от мрачного экспрессионистского произведения другого американского драматурга, современника Сарояна – Элмера Райса, написавшего в 1929 г. свою «Подземку»), а яркий, праздничный «цирк»: «Многие ходы в ней были только намечены и существовали не в форме диалога, а в форме авторских указаний. Это происходило не только из-за спешки, в которой писалась пьеса. На это были более веские, программные резоны: Сароян рассматривал театр как коллективное предприятие, где все – от режиссера до осветителя – сотрудничают, творчески претворяя первоначальную идею. Так, в пьесе «Цирк в подземке» был показан вагон метро, сидящие в нем пассажиры – школьник, домохозяйка, негр и т. д.»⁵⁷.

Главной темой этого драматургического произведения, жанр которого автор определил как водевиль, был вечный конфликт между мечтой и реальностью. «Перед зрителем поочередно разыгрываются грезы горстки заурядных людей – пассажиров вагона подземки. Вся пьеса состоит из десяти сюжетно никак между собой не связанных эпизодов, в которых каждый из пассажиров осуществляет свою самую сокровенную мечту, становится тем, кем в жизни ему быть не дано. Маленький мальчик начинает сам задавать вопросы учительнице, калека становится акробатом, мещанка – светской дамой, слабый, тщедушный мужчина нокаутирует дюжину морских пехотинцев,

⁵⁵ Там же. С. 242.

⁵⁶ News of the Stage // New York Times. 1935. 19 April. P. 17.

⁵⁷ Дюшен И. Неповторимый талант//Театральная жизнь. 1991. № 17. С. 25.

*простой банковский клерк мнит себя миллионером, а старик-еврей пророком».*⁵⁸

Судьба первой пьесы Сарояна оказалась неудачной: в 1930-е годы она не была ни опубликована, ни поставлена на сцене. Лишь позднее – в 1942 г. – произведение увидело свет, войдя в сборник «Всякая всячина» (*Razzle Dazzle*).⁵⁹

Тем не менее, в этом же 1935-м году произошло то, что впоследствии напрямую будет связано со становлением Сарояна-драматурга. В рамках летнего турне по Европе писатель впервые посетил и свою историческую родину – Советскую (Восточную) Армению. Встреча со «старой родиной» вдохновила его на небольшой рассказ под названием «Человек, чье сердце в горах»,⁶⁰ который был создан 14 сентября того же года и издан в сборнике «Трижды три» (1936).

Примечательно, что этот рассказ был написан от лица совсем юного мальчика по имени Джонни. Произведение открывалось следующим образом: «*В 1914 году, когда мне было еще совсем немного лет, к нам на улицу Сан-Бенито забрел один старик, который держал путь в дом для престарелых.*⁶¹ Он шел, играя на

⁵⁸ Эмин А. Доброта – что еще? (Предвоенная драматургия Уильяма Сарояна) // Литературная Армения. 1987. № 9. С. 86.

⁵⁹ Saroyan W. *Subway Circus (A Vaudeville)* // *Razzle Dazzle (The Human Opera, Ballet, and Circus)*. NY: Faber and Faber, 1942. P. 232–261.

⁶⁰ См. например: Saroyan W. *The Man with the Heart in the Highlands* // Saroyan W. *My Heart's in the Highlands*. NY: Harcourt, Brace and Company, 1939. P. 128–140; в русском переводе, например: Сароян У. В горах мое сердце (Пер. с англ. Л. Шифферса) // Сароян У. Роман и рассказы. Хеллер Дж. Поправка-22 (Роман). М.: Радуга, 1988. С. 256–264.

⁶¹ Сразу отметим, что в одноименной пьесе Сарояна это «предлагаемое обстоятельство» будет кардинально изменено: старик не стремится в дом престарелых, а напротив – сбегает из него, желая провести свои последние дни «не в бездушных стенах казенного дома, а на свободе, в обстановке живого человеческого участия, которое, по мысли драматурга, есть единственно достойное человека существование и правильное мировое устройство» (Коренева М. М. Становление американской драмы как рода национальной литературы // История литературы США. Т. VI, кн. 2. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 352–353).

трубе...». ⁶² Именно из этого рассказа через пару лет, в 1938 г., «вырастет» одноактовка с таким же названием. ⁶³ Идея переделать рассказ Сарояна в короткую одноактную пьесу принадлежала одному издателю и автору театральных миниатюр – Уильяму Козленко, ⁶⁴ который и напечатал ее в «Журнале одноактных пьес».

Однако до этого, еще 3 июня 1938 г., в англоязычном еженедельнике армянской диаспоры в США «Айреник уикли» («*Naugenik Weekly*»), ⁶⁵ издаваемом в Бостоне, Сароян опубликовал другую небольшую пьесу – «Пробил час», носящую подзаголовок «Интермедия о сегодняшнем мире». ⁶⁶ Именно она стала самой первой из опубликованных пьес Сарояна.

За ней последовала публикация другой – «Новые переселенцы» – в том же еженедельнике от 3 марта 1939 г., т. е. больше чем за месяц до бродвейской премьеры его первой поставленной пьесы «В горах мое сердце...» (13 апреля 1939). Примечательно недоразумение, случившееся с ее публикацией. Сароян вспоминал: «*«Айреник» опубликовал “Новых переселенцев” как короткий рассказ, но это была моя вина, я не отметил в рукописи, что это маленькая пьеса*». ⁶⁷ Этот инцидент красноречиво демонстрирует драматургичность сарояновской прозы, ее сходство с пьесой.

Все первые три пьесы Сарояна – «Цирк в метро», «Пробил час» и «Новые переселенцы» – никогда не ставились на сцене.

⁶² Сароян У. В горах мое сердце (Пер. с англ. Л. Шифферса) // Сароян У. Роман и рассказы. Хеллер Дж. Поправка-22 (Роман). М. Радуга. 1988. С. 256

⁶³ Например, см.: Saroyan W. The Man with the Heart in the Highlands (A One-Act Play) // From the American Drama (The Modern Theatre Series) / Ed. by Eric Bentley. Vol. 4. NY: Doubleday Anchor Books, 1956. P. 267–282.

⁶⁴ См. краткую биографическую справку о нем: Ковалев Ю. Уильям Козленко // Американские театральные миниатюры. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 169–170.

⁶⁵ Айреник (арм. Հայրենիք, в переводе «вотчина») – основной вид права собственности в средневековой Армении. Также имеет и другое значение – «Родина».

⁶⁶ Русский перевод этой пьесы см.: Сароян У. Пробил час (Интермедия о сегодняшнем мире) / Пер. с англ. А. Куприна // Театральная жизнь. 1991. № 17. С. 25–26.

⁶⁷ Цит. по: Дюшен И. Неповторимый талант // Театральная жизнь. 1991. № 17. С. 25.

Театральная судьба драматургии писателя началась с постановки его четвертой одноактовки – «В горах мое сердце...».

Сценическую жизнь этому произведению Сарояна дал легендарный нью-йоркский театр «Груп» (Group Theatre, 1931–1941), который – по словам другого драматурга, А. Миллера – *«стал почти буквально голосом целой Америки эпохи Депрессии»*.⁶⁸ Именно то, что участники этого коллектива *«сплотились для ясного социального высказывания, <...> и определило художественную значимость “Груп” в истории американского театра XX века»*.⁶⁹

«Груп» принципиально ставил на сцене исключительно новую американскую остросоциальную драму. Именно в этом театре состоялись премьеры всех пьес другого крупнейшего драматурга «грозового десятилетия» Клиффорда Одетса, написанных им в 1930-е: среди них – «В ожидании Лефти» и «Золотой мальчик».

Организованный тремя молодыми энтузиастами – Л. Страсбергом, Г. Клёрманом и Ч. Кроуфорд, – «Груп» оказался первой американской постоянной профессиональной труппой, противопоставившей коммерческой сцене художественные принципы Московского Художественного театра (художественную целостность спектакля и репертуара) и избравший систему Станиславского основой своей актерской методологии.

Поскольку театр ограничивал свой репертуар исключительно современной национальной драматургией (исключая любую классику – Шекспира, Мольера и Чехова), то найти достойный материал для постановки порой представляло огромную проблему. В штате театра «Груп» имелась специальная должность «читателя пьес» (playreader), в обязанность которой входило искать новый материал. Во второй половине 1930-х годов этим в «Груп» занималась М. Д. Тэчер.⁷⁰ Именно она нашла раннюю версию

⁶⁸ Цит. по: Smith W. Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY: Alfred A. Knopf, 1990. 4-я страница обложки.

⁶⁹ Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 290.

⁷⁰ Молли Дэй Тэчер (Molly Day Thacher, 1906–1963) – американский драматург и сценарист, жена Э. Казана, актера и режиссера театра «Груп». Редактировала для журнала «New Theatre» перевод заметок М. Чехова о системе Станиславского.

одноактовки Сарояна «Человек, чье сердце в горах». Понравившуюся пьесу Тэчер показала руководителю «Груп» – Г. Клёрману, а также другому участнику театра – актеру Р. Льюису.⁷¹ Последний уже давно тяготился ограниченным репертуаром «Груп» и мечтал поработать как режиссер не с остросоциальным реалистическим материалом, а с поэтическим, стилизованным, далеким от жизнеподобия и психологизма.⁷² В театре «Груп» за свое увлечение Льюис слыл таким диссидентом: «Приверженцы Станиславского клеймили его “театральным трюкистом”».⁷³

В поэтической притче Сарояна Льюис увидел именно то, что давно искал: материал давал прекрасную возможность соединить в театральном эксперименте музыку,⁷⁴ свет, звук и пластику, а также поиграть со стилем, выйдя за рамки психологического реализма и натурализма.

Поскольку сарояновская одноактовка была слишком короткой, то руководитель «Груп» Клёрман попросил в письме в 1937 г. драматурга дописать еще несколько сцен. Сароян согласился, но при одном условии – ее постановщиком должен стать не кто иной, как он сам.

Драматург выполнил просьбу: к первоначальной версии произведения⁷⁵ добавил вторую половину, убрав традиционное

⁷¹ Роберт Льюис (Robert Lewis, 1909–1997) – самый молодой актер «Груп», которого все в театре звали Бобби. Впоследствии – бродвейский режиссер и театральный педагог (Йельский университет). Один из основателей знаменитой Актерской студии (The Actors Studio).

⁷² Например, см.: Barker M. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. № 4 [Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre]. P. 524; Гудков М. М. Шекспир в практике американского театра «Груп» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2017. № 1. С. 19–35.

⁷³ Robert Lewis. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. № 4 [Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre]. P. 483.

⁷⁴ Льюис был человеком музыкальным: еще до увлечения театром, он профессионально занимался музыкой (См.: Lewis R. Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY; London: Applause, 1984. P. 17–22).

⁷⁵ Одноактовка «Человек, чье сердце в горах» закачивалась сценой, когда после ухода Мак-Грегора в дом престарелых Бен Александер второй раз посылает сына за едой в лавку мистера Козака. (Сароян У. В горах мое

деление произведения на отдельные сцены (ранее их было шесть), а также изменив возраст Джонни с 6 лет на 9 (видимо, потому что так убедительней будет выглядеть молодой актер в роли мальчика). Изменилось и название – «В горах мое сердце...».

Что же касается другой стороны договора, то руководство театр «Груп» не решилось доверить постановку драматургу, а предпочло отдать ее Льюису. Изначально планировалось, она будет сыграна в качестве специальных утренних показов всего пять раз, не войдя в широкий прокат.

Когда Льюис прочитал окончательный вариант пьесы труппе театра, ее реакция была неожиданной. Кто-то (помощник режиссера Майкл Гордон) обозвал ее «*каким-то куском сыра*». ⁷⁶ И даже друг Льюиса Э. Казан увидел в сарояновской одноактовке лишь «*жалобную песнь флейты*». ⁷⁷ Только один участник труппы сразу же согласился играть в ней – актер А. Смит. ⁷⁸ Режиссер дал ему роль «*человека, чье сердце в горах*» ⁷⁹ – Джаспера Мак-Грегора. Таким образом, в этой «групповской» постановке будет задействован только один актер этого театра.

На роль Бена Александера пригласили артиста из другого значительного театра тех лет – театра «Гилд» (Theatre Guild) – Ф. Лоэба, ⁸⁰ который мог, по твердому убеждению режиссера, в роли

сердце... (Перевод Ю. Абызова) // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 27).

⁷⁶ Цит. по: Lewis R. Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY; London: Applause, 1984. P.104.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Арт Смит (Art Smith, 1899–1973) – в театре «Груп» с 1931 по 1941 г. В 1940-е много снимался, в особенности в фильмах нуар. Его кинокарьера резко оборвалась в 1952 г., когда, после показаний Э. Казана, он попал в черные списки.

⁷⁹ Сароян У. В горах мое сердце... (Перевод Ю. Абызова) // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 12.

⁸⁰ Филип Лоэб (Philip Loeb, 1891–1955) – актер театра и кино, режиссер, педагог, на Бродвее с 1916 г., с 1922 г. – в театре «Гилд», где играл в течение десяти лет, в 1939 – 1940 годах занят в двух спектаклях «Груп». В период маккартизма попал в черные списки и, оставшись без работы, покончил самоубийством.

«одного из величайших неизвестных поэтов современности»⁸¹ соединить «детскую наивность с трогательной растерянностью. Это был абсолютно сарояновский актер».⁸²

Маленького сынишку поэта Джонни играл начинающий актер из Студии театра «Груп», 15-летний С. Люмет,⁸³ в будущем – известный кинорежиссер. Эпизодическую возрастную роль бабушки Джонни, говорящую только на армянском языке, играла 36-летняя актриса еврейской национальности Х. Сондергаард.⁸⁴ Конечно, американка не владела армянским, а лишь выучила некоторые выражения на этом языке (тем более, что текста у нее не так много). Бакалейщика мистера Козака, «спокойного, серьезного человека с большими светлыми старомодными усами»⁸⁵ играл другой студиец – 28-летний У. Хансен.⁸⁶

Репетиции шли легко, свободно и без какого-либо напряжения. Льюис точно знал, что он хочет, и в результате получилась необыкновенно поэтичная и стилизованная история, какой она и задумывалась – «ни на йоту не реалистической».⁸⁷ Сам

⁸¹ Сароян У. В горах мое сердце... (Перевод Ю. Абызова) // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 18.

⁸² Lewis R. Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY; London: Applause, 1984. P. 104.

⁸³ Сидни Люмет (Sydney Lumet, 1924–2011) – один из самых плодовитых голливудских режиссеров послевоенного времени. К числу наиболее успешных его фильмов у критиков и публики относятся «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957), «Из породы беглецов» (1959), «Долгий день уходит в ночь» (1962).

⁸⁴ Хестер (или Эстер) Сондергаард (Hester Sondergaard, 1903–1994) – американская театральная и киноактриса датского происхождения. Младшая сестра известной актрисы Гейл Сондергаард, обладательницы премии «Оскар» и жены режиссера Г. Бибермана. В эпоху маккартизма актриса была в «черном списке».

⁸⁵ Сароян У. В горах мое сердце... (Перевод Ю. Абызова) // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 19.

⁸⁶ Уильям Хансен (William Hansen, 1911–1975) – известный американский театральный и киноактер, член знаменитой Актерской студии в Нью-Йорке. Роль мистера Козака – его дебют на Бродвее. В 1947 г. участвовал в кассовом бродвейском мюзикле Ф. Лоу «Бригадун» в постановке того же Р. Льюиса.

⁸⁷ Цит. по: Marowitz C. Prospero's Staff (Acting and Directing in the Contemporary Theatre). Bloomington; Indiana University Press, 1986. P. 78.

режиссер так сформулировал свой замысел: «Помимо общей задачи – выявить психологическое содержание пьесы и добиться отличного актерского исполнения, – мы стремились... найти в ней и поэтическое выражение этого содержания... В этой пьесе один из ее персонажей – старик с трубой – играет на ней жителям деревни, за что те приносят ему еду. Отсюда я сделал вывод: люди кормятся искусством. И это вызвало у меня зрительный образ – растение, расцветающее при поливке».⁸⁸

Сценографом постановки стал молодой театральный художник Герберт Эндрюс (Herbert Andrews), который только что осуществил несколько сценографических работ к учебным летним спектаклям театра «Груп».

Открывался спектакль крайне необычной сценой, которую создатели постановки между собой прозвали «Творческая агония». Она была решена в точном музыкально- ритмическом ключе. У себя в комнате на втором этаже поэт Александер, приспособив в качестве рабочего стола обычную бочку с крышкой, мучительно искал нужную рифму для своих стихов. А в это время его сын Джонни смотрел голодными глазами через вертикальные опоры лестницы (как сквозь прутья тюремной камеры) на проходящего мимо незнакомого мальчугана, жадно и с наслаждением поедающего мороженое. Когда счастливчик исчезал вместе с лакомством, Джонни со слезами на глазах начинал изо всех сил бороться со своим голодом. Способ для этого малыш выбирал не совсем обычный – он вставал на руки вниз головой. Однако сделать это было не так легко. Каждая неудачная попытка – Джонни падал на землю – сопровождалась синхронными мучительными возгласами его отца, не находящего нужной рифмы. Причем оба – и поэт, и Джонни – были одеты одинаково, создавая ощущение того, что отец и сын – это один человек, единое целое, вместе переживающее и горе, и радость. И только когда, наконец, к поэту приходило вдохновение и рождались единственно подходящие и красивые строки, и мальчику удавалось встать на руки, а значит – побороть голод, победить реальность. Особую трогательность и нежный юмор сцене придавала наивно-чистая мелодия.

⁸⁸ Цит. по: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М.: Иностранная литература, 1959. С. 129.

Музыка в этом спектакле была равноценным компонентом, наравне с актерской игрой, режиссурой, сценографией и светом. Поскольку пьеса Сарояна по своей природе очень музыкальна, с пафосом величия и чуда музыки, то и ее постановка требовала особой мелодичности. Задача не из простых – найти сценический эквивалент таким ремаркам драматурга: «Мальчик ...слышит самую удивительную и восхитительную музыку: соло на трубе. И песня эта – “В горах мое сердце”»,⁸⁹ «Мак-Грегор ...играет громче и куда красивее и печальнее любого трубача»,⁹⁰ «Люди плачут, преклоняют колена, поют хором».⁹¹ Музыка пропитано все произведение – она звучит в начале, середине и финале пьесы. Как метко замечает современный исследователь: «*Чистый, высокий звук трубы, исполняемые на ней мелодии обретают здесь символическое, даже сакральное значение*».⁹²

Музыку к постановке «Груп» сочинил молодой, но уже признанный композитор, ученик Аарона Копланда – П. Боулз.⁹³ Каждый раз на спектакле она звучала «в живую»: ее исполнял небольшой оркестр,⁹⁴ состоявший из корнета, гобоя,

⁸⁹ Сароян У. В горах мое сердце... (Перевод Ю. Абызова) // Сароян У. Путь вашей жизни. М.: Искусство, 1966. С. 14.

⁹⁰ Там же. С. 24.

⁹¹ Там же. С. 25.

⁹² Меликсетян Л. С. Диалог с романтизмом: У. Сароян, «В горах мое сердце» // Романтизм: Искусство. Философия. Литература. (Материалы международной конференции). Ереван: Лингва, 2006. С. 221.

⁹³ Пол Боулз (Paul Bowles, 1910–1999) – известный композитор, музыкальный критик и писатель, признанный классик американской литературы XX века. Его самое известное литературное произведение – роман «Под покровом небес» («The Sheltering Sky», 1949), который – с участием П. Боулза в финальной сцене фильма – был экранизирован Б. Бертолуччи (1990). Боулз – автор музыки к бродвейским постановкам таких пьес, как «Стража на Рейне» Л. Хеллман (1941), «Стеклянный зверинец» (1945), «Лето и дым» (1948), «Орфей спускается в ад» (1957) и «Сладкоголосая птица юности» (1959) Т.Уильямса, с которым его связывала дружба.

⁹⁴ См.: Saroyan W. Note // Saroyan W. My Heart's in the Highlands. NY: Harcourt, Brace and Company, 1939. P. 24.

английского рожка, барабанов и оргá на Хаммонда,⁹⁵ принадлежавшего другому участнику театра «Груп» – драматургу Клиффорду Одетсу.⁹⁶

Заглавная песня на стихи Р. Бернса – «В горах мое сердце...»⁹⁷ – была написана на основе ранее созданного одноименного музыкального произведения композитора Дж. М. Кортни (J. M. Courtney), использовавшего мелодии древних племен Шотландии – кельтов. В постановке театра «Груп» эту песню, начинавшуюся звуками трубы Мак-Грегора (на спектакле актер А. Смит делал вид, что играет на трубе; в действительности же партию трубы исполнял музыкант из оркестра), пели все участники спектакля – Бен Александер, его сын Джонни вместе со своими благодарными соседями. У кого-то такое решение игры трубача Мак-Грегора (как бы мы сегодня назвали) «под фанеру» вызывало раздражение: *«Чувствуешь себя очень неловко, когда видишь, как старик в течение продолжительного времени изображает, что он трубит на бутафорской трубе, в то время как за сценой настоящий горн издает звуки».*⁹⁸

Однако в целом критика писала про музыку П. Боулза в комплиментарном тоне: что она *«наполняет постановку особым*

⁹⁵ Орган Хаммонда (англ. Hammond organ) – электромеханический музыкальный инструмент (электрический орган), который был спроектирован и построен Лоуренсом Хаммондом в апреле 1935 г. Изначально органы Хаммонда продавались церквям как недорогая альтернатива духовым органам, но инструмент часто использовался в блюзе, джазе, роке (1960-е и 1970-е). Широко распространился орган Хаммонда и в военных ансамблях США во время Второй мировой войны и в послевоенные годы.

⁹⁶ См.: Lisenbee K. Chronology of the Life of Paul Bowles. Part One (1910–1946) // Paul Bowles. URL: <https://www.paulbowles.org/chronology.html> (дата обращения 09.11.2017).

⁹⁷ Эта песня напечатана в первом американском издании пьесы: Saroyan W. My Heart's in the Highlands. NY: Harcourt, Brace and Company, 1939. P. 105–108.

⁹⁸ Ferguson O. 'My Heart's in the Highlands' // New Republic. Цит. по: Saroyan W. My Heart's in the Highlands. NY: Harcourt, Brace and Company, 1939. P. 123.

мелодичным благоуханием»,⁹⁹ «пронзительная и захватывающая».¹⁰⁰ Сам Сароян остался очень доволен работой Боулза, и когда встал вопрос о том, кто будет писать музыку к другой его пьесе, ответ был очевиден: *«Единственным человеком, кому бы я доверил, это только Пол Боулз, который превосходно справился с моей пьесой “В горах мое сердце...”»*.¹⁰¹ Впоследствии Боулз стал автором музыки к постановке другого сарояновского произведения на Бродвее – комедии «Старая сладкая песня любви» («Love’s Old Sweet Song», 1940), в названии которой уже звучала музыка.

Накануне перед премьерой «В горах мое сердце...» на генеральный прогон приехал в Нью-Йорк из своего родного городка Фресно сам драматург. Это была первая встреча Сарояна с режиссером и актерским коллективом. После прогона писатель, как ребенок, долго ходил по сцене, трогая руками декорации и реквизит. Он все никак не мог поверить, что его пьеса – слова, ремарки и образы – обрела «плоть и кровь» и с завтрашнего дня станет «жить» своей сценической жизнью, уже не зависящей от него. Такое у писателя было впервые. И вдруг Сароян радостно закричал: *«До меня только сейчас дошло! Представляете: мои инициалы – W. S. – такие же, как и у Шекспира!»*.¹⁰²

Несмотря на то, что сначала спектакль произвел на завсегдатаев бродвейских премьер довольно странное впечатление и многие театральные рецензенты явно растерялись,¹⁰³ у простых

⁹⁹ Atkinson B. William Saroyan’s ‘My Heart’s in the Highlands’ Acted by the Group Theatre //New York Times. 1939. 14 April. P. 29.

¹⁰⁰ Watts R. Jr. ‘My Heart’s in the Highlands’ // New York Herald Tribune. Цит. по: Saroyan W. My Heart’s in the Highlands. NY: Harcourt, Brace and Company, 1939. P. 124

¹⁰¹ Saroyan W. A Number of Absurd and Heroic Events in the Life of ‘The Great American Goof(A Ballet Play)’ // Razzle Dazzle (The Human Opera, Ballet, and Circus). NY: Faber and Faber, 1942. P. 72.

¹⁰² Цит. по: Lewis R. Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY; London: Applause, 1984. P.108

¹⁰³ Например, см.: Lewis R. Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY; London: Applause, 1984. P. 110–112; Ковалев Ю. Уильям Сароян // Американские театральные миниатюры. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 114–115; Waldau R. S. Vintage Years of the Theatre Guild: 1928 –1939.

зрителей он имел большой успех, и вместо запланированных пяти представлений «В горах мое сердце...» шли целых шесть недель.

Этот спектакль оказался единственной постановкой пьесы Сарояна «В горах мое сердце...» на Бродвее, в отличие от такой его драмы как «Лучшее время вашей жизни», которая выдержала на коммерческой сцене США целых пять возобновлений.¹⁰⁴ В нашей же стране и в Армении пьеса «В горах мое сердце...» стала, пожалуй, самой популярной сценической вещью Сарояна. Случилось это благодаря театру «Групп»: именно постановка «В горах мое сердце...» во многом способствовала тому, что в истории американской сцены появился самобытный драматург.

Maxim Gudkov

**WILLIAM SAROYAN'S DRAMATURGY DEBUT: PRODUCTION
OF «MY HEART'S IN THE HIGHLANDS» IN THE GROUP THEATRE
(1939, NYC)**

Keywords: W. Saroyan, American theater, Broadway, Group Theatre, “My Heart’s in the Highlands”.

W. Saroyan was one of the most significant American writers in the first half of the XX century and was always strongly attracted to theater. However, his dramaturgy debut did not take place immediately— only when he gained mastery and success as an author of short stories. The legendary Group Theatre (NYC) helped his play see the stage for the first time. The article focuses on the history of writing and producing Saroyan’s one-act play “My Heart’s in the Highlands” in the Group Theatre.

Cleveland; London: The Press of Case Western Reserve University, 1972. P. 332–334.

¹⁰⁴ См.: William Saroyan // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com>

**ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔՆԵՐԻ ՎԱՐՈՒԺԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԸ**

Հիմնաբառեր՝ Վարուժան, քրիստոնեություն, հեթանոսություն, հակադրություն, անցյալի իդեալականացում, դիցաբանություն, կրոն, պաշտամունք, պոեզիա, բանաստեղծություն:

Արևմտահայ պոեզիայի զարգացման բուռն շրջանում, 20-րդ դարի սկզբին ասպարեզ իջած գրական սերնդի ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչներից է Դանիել Վարուժանը՝ պոետական վիթխարի երևույթ, բազմազան, խոր ու մրրկահույզ: Նա իրավունք ուներ ասելու՝ սրտի մեջ կրում է մի ժողովուրդ, որ «կրծքի տակ կը տրոփէ»: Նրա կրակոտության չափանիշն են Արշակ Չոպանյանին գրված հետևյալ տողերը՝ «Անահիտ» ամսագրում տպագրվելիք բանաստեղծության առթիվ. «Քերթուածը գոր կը ներփակեմ թերևս Դուք սիրէք. հակառակ պարագային՝ կարող էք այրել, իր բոցը՝ ապահով եմ՝ երեք օր Փարիզը պիտի լուսաւորէ»:¹⁰⁵

Մեծ քերթողի յուրաքանչյուր տողը, իրոք, այրվում է ներքին կրակով, ինչպես ինքն է ասում. «ամեն շեշտ է պետք է որ իր սիրտը կաթիլ մ'արիւն հոսէ»:¹⁰⁶ Քրիստոնեական աղերսանքի փոխարեն նրա եղեգնափողից որոտում է հեթանոս ոգու ձայնը, որ հնչում է մերթ վշտագին ու ցասումնալից, մերթ ահեղ ու որոտագին:

Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» խորագրով գիրքը երկու՝ իրար ծայրահեղորեն հա-կառակ, բայց միաժամանակ իրար սերտորեն պայմանավորող գրքեր են՝ «Հեթանոս երգերը» առանձին և «Գողգոթայի ծաղիկները» առանձին:

Դա պատահական երևույթ չէ:

«Հեթանոս երգեր»-ում առավելագույն խորությամբ հանդես են գալիս բանաստեղծի հոգեկան ներհակությունները «ինքն իր մեջ», որոնց պայմանավորվածությունը «իրե-նից դուրս» եկած

¹⁰⁵ ԳԱԹ, Ա. Չոպանյանի արխիվ, 4/4, 1907-ին գրված նամակը Գանահից: Տե՛ս նաև՝ Սիամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, Եր.1979, էջ 209:

¹⁰⁶ Նույն տեղում, Դ. Վարուժանի նամակները Ա. Չոպանյանին, 21/1, 1900, Գանա:

ներհակությունների հետ այստեղ արդեն միանգամայն պարզորոշ է: Այստեղ առավել ցցունությամբ հոգեկան երկփեղկվածության արգասիքը դրսևորվում է ավելի ծայրահեղ բնեռներով, արդեն միանգամայն առանձնահատուկ և նորորակ արտահայտությամբ: Բավական է միայն թվել այդ բաժինների պարունակությունը, որպեսզի պարզ դառնա այն ամբողջ հակադրությունը, որ բանաստեղծը տեսնում է «հեթանոսություն» հասկացողության և «քրիստոնեություն» հասկացողության միջև՝ անդադրում հյուսելով այն շղթան, որ գոյանում է «ցաւին հաճոյքին և հաճոյքները ցաւին» պատմելուց:¹⁰⁷

Քրիստոնեության հակառակ՝ հակումը դեպի հեթանոսություն, Քրիստոսի փոխա-րեն հեթանոս աստվածների սիմվոլիկ պաշտամունքը սկսվում է դեռ «Ցեղին սրտից»: Հարստահարված, բայց և ըմբոստացած ամբոխը դիմում է «հեթանոս» Նեմեսիսին հետևյալ խոսքերով.

Դո՛ւ մեզ Աստուած, դո՛ւ Տիրամայր, դե՛հ իջի՛ր
Պատուանդանէդ և ձուլէ՛ մեզ կամքիդ մեջ...

Քու ժողովուրդը մե՛նք ենք.

Պիտ սպանենք մեր աստուածներն հին և նոր

Եւ աճիւնին վրայ անոնց՝

Ատտիկէի մեհեանէդ ալ հոյակապ

Պիտ քու մեհեանըդ կանգնենք:¹⁰⁸

Քրիստոնեության էությունը Վարուժանը պատկերում է այդ գրքի մեզ ծանոթ մի այլ բանաստեղծության՝ «Հայհոյանք»-ի մեջ: Քրիստոնեական աստծո էությունը 80-ամյա հավատացյալի խոսքերով այն է, որ դարեր շարունակ իրեն հավատացող ժո-ղովրդի սրտի վրա դրած իր կայծակնացուլ ոտքը

...ուզեցի՛ր

Որ կրունկիդ տակ փշրելով՝

Եղջիւրներն իր դիմամարտ՝

Սըրբարանիդ մարմարներուն վրայ միայն

Յոյսին ձեթերը վառէ,-

և ինչ հույս, երբ նույն ժողովուրդը «որ քեզ սիրեց և առանց քու օգնութեանդ խաչուեցաւ»:¹⁰⁹

¹⁰⁷ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատ. հ. 6, Գիրք մնացորդաց, Եր. 1976, էջ 329:

¹⁰⁸ Միամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, «Նեմեսիս», Եր. 1979, էջ 247:

¹⁰⁹ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 6, Գիրք մնացորդաց, Եր. 1976, էջ 329:

Ուժի փոխարեն՝ խեղճություն, հաճույքի տեղ՝ ցավ ու զոջում, թշնամու դեմ՝ ոչ թե թշնամի, այլ հեզ ոչխար, կյանքի փոխարեն՝ մահ, ահա քրիստոնեության էությունը, և այստեղից էլ, բնականաբար՝ Մաղթանք առ Վահագնը, Ջորության և Ուժի, Հաճույքի և Կենաց աստվածը.

Ո՛վ աստուածն իմ հայրերու...

Ո՛վ դու Հրգոր, ընդունե՛

Նուէրներս իմ՝ զոր մաքրափայլ սափորով

Կրրակին վրայ կը հեղում...

Բնչպէս արիւնն երեխայի մը՝ անմեղ,

Բնչպէս քրտինքն յըղիներու թակագին...

Ո՛վ դու Վահագն, ո՛վ աստուածն իմ հայրերու,

Կ'աղօթե՛մ ես... կ'աղօթե՛մ...

Ուժի՛ն համար, կրօնքի՛ն համար բազուկիդ...¹¹⁰

«Յեղի՛ն սրտի» մեջ արծարծված այդ մտիվներն ահա «Հեթանոս երգերի» մեջ դար-ձան ընդհանուր գաղափարախոսություն, ընդհանուր աշխարհըմբռնողություն, որն իր «Մեռած աստուածներուն» բանաստեղծության մեջ բանաստեղծը ձևակերպեց իբրև մահվան հաղթանակ կյանքի նկատմամբ.

Արիւնափառ Խաչին տակ՝

Որուն թելերը տրտմութիւն կը ծորեն

Աշխարհիս վրայ բովանդակ,

Ես պարտրուած, Արուեստիս դառնն սրտէն

Կը ողբամ ձեր մահն, ո՛վ հեթանոս Աստուածներ:

Մեռա՛ւ Խորհուրդն. և Բնութիւնն է արիւնէ՛ր

Օրէնքներու կարկինին սուր սրլաքով:

Ձանձրո՛յ յթը մնաց, պըճընուած փուշ պըսակով:

Մարդն է ինկած գարշապարհին տակ հըսկայ

Խուլ Աստուծոյ մը հրեայ:

.....
Տանս ակութէն, Թերափնէ՛ր,

Ո՛ւր հեռացաք, ո՛ր ջերմեռանդ սրբբուհին

Ձեզ իր խաչովըն է փըշրեր...

Չըկաս, Է՛րոս, պիտի քոյրս իմ սիրայար

Որո՞ւ ձօնէ դահամունքներն իր ուխտին.

¹¹⁰ Միամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, «Վահագն», Եր. 1979, էջ 316:

*Չըկայ և՛ դուռը պահպանող Ծան անդրին...
Միայն սնարէս կախուէր է Խաչ մ'յաղթական՝
Ուր կայ լոկ փառքը՝ Մահուան:¹¹¹*

«Խուլ» է աստված՝ մարդկային տառապանքներն ու վշտերը, հարստահարությունները, զրկանքն ու չարաշահումները անպատիժ թողնելու համար: Վարուժանը հեթա-նոս աստվածներին հակադրել է քրիստոնյա աստծուն և մերժել մարդուն «ստրկաց-նող» ու «կաշկանդող» քրիստոնեական օրենքները: Բանաստեղծը գովերգում է հեթա-նոս աստվածներին, նրանց սերը, կենսախիհնդ տոներն ու խրախճանքները, որոնք հագեցած են կյանքով և ուրախությամբ: Մինչդեռ հավատի և արդարության խորհրդ-դանիշ քրիստոնեական «խաչը» իր «արյունափառ» թներով միայն թախիժ է սփռել «աշխարհի վրա բովանդակ»:¹¹²

Պ. Սևակի համոզմամբ, ի դեմս «հեթանոսության» Վարուժանը նկատի ուներ կյանքի աճումն ու բարգավաճումը, Գեղեցկության և Զորության պաշտամունքը, հակառակ քրիստոնեության խեղճության, թշվառության, ծախու սիրո, վշտի ցավի և տանջանքների, վերացաբար ասած՝ կյանքի և մահվան հակադրությունը:

Այստեղից էլ, բնականաբար, ներբողներ առ «Գեղեցկության արձանը», «Վանա-տուրը», «Անահիտը», «Մեռած աստվածները»: Այստեղից էլ նաև կնոջ ու մարմնական սիրո պաշտամունքը:¹¹³

Ինչ վերաբերում է կնոջ՝ իբրև բեղունության, իբրև կյանքի հարատև աղբյուր լինելուն, հիշենք, ամենից առաջ նրա «Օրհնեալ ես դու ի կանայս» բանաստեղծություն-նը, որտեղ ավետարանական բնաբանի տակ. Աստվածածնին տրված կոչման տակ պատկերում է ոչ այլ ոքի, քան բեղուն կնոջը, մորը, կյանքի աղբյուրին:

*Մարիա՛ մ, այս անկողնին վրայ երբ նըստիս
Ու ես առջելըդ, գորգին վրայ ծնրադիր,
Համբուրեմ խաժ երակներն
Այդ ձեռքերուդ՝ որոնցմէ լոյսը կը ծորի,
Մարիա՛ մ, տաք շրթունքներուս տակ կըզգամ՝*

¹¹¹Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 6, Գիրք մնացորդաց, Եր. 1976, էջ 329-330: Տե՛ս նաև՝ Սիամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, «Մեռած աստուածներուն», Եր. 1979, էջ 394:

¹¹²Ա. Մանուկյան, Դանիել Վարուժանի «Հեթանոս Երգերը» (Հոդված):

¹¹³Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 6, Գիրք մնացորդաց, Եր. 1976, էջ 331:

Էա՛կ սօ՛ր, լուռ, արիւնդ ումպ ումպ կը խըմէ:
 Այն գիշերէն՝ երբ մազերդ այդ բարձին վրայ
 Անփութօրէն լեցուցած՝
 Ծոցդ հաճոյքին բացիր եւ բուռն հաճոյքէն
 Քրտտինք մ'առատ քունքերդ ի վար հոսեցաւ,
 Եւ կուսութիւնդ մեռաւ
 Արգանդիդ մէջ եւ աչքերուդ երկնաթոյր,
 Այն գիշերէն թարթիչներէն կոպերուդ
 Մեղըր ծորեց, դուն եղար
 Հեզահամբոյր լըռակեաց,
 Զինափետուր դուն աղանեակը եղար՝
 Որ արեւուն տակ կրծկըուած՝ կ'երագէ
 Բոյնին վրայ շինուելիք...
 Կը դիտես, արդ, քաղցրիկ հիւծումը դէմքիդ
 Եւ բաց շապկիդ մէջէն ծիծերդ՝ որոնց մէջ
 Կը բաժնըտի կեանքդ, եւ դուն
 Բաժնըրուելով մայր կ'ըլլաս ...
 ... Օրհնեա՛ լ ըլլաս, Մարիա՛ մ,
 Դո՛ւն որ անհուն գորտվով
 Կողերդ ինձի՛ կու տաս, և ո՛սկրըդ՝ ուրիշ
 Ոսկրի մ'համար կը քամես,
 Դուն՝ որ կ'ըլլաս ամենէն
 Մաքուր ակոսն՝ ակոսներէն բեղմնաւոր,
 Ու ամենէն չըքնաղ թաղարը՝ բոլոր
 Թաղարներէն շուշանի...
 Օրհնեա՛ լ ըլլաս, Մարիա՛մ...¹¹⁴

«Գողգոթայի ծաղիկների» բովանդակությունը խիստ տարբերվում է «Հեթանոս երգերից»: Հեղինակի մտահղացումների առանցքը գերազանցապես հասարակական կյանքն է: Այս շարքի բանաստեղծություններում Վարուժանը Հիսուսի խաչելության տեղի՝ Գողգոթայի ծաղիկների նման դժգույն ու արյունոտ տառապանքից խեղճացած իրականությունն է ներկայացնում՝ տառապող մարդկանց մի մեծ շարքով, իրական կյանքը՝ սոցիալական երկու հակադիր կողմերի՝ ճնշողների ու ճնշվողների պատկերով: Այս իրականությանը բնորոշ է մարդկային մտքի բռնադատումներով, սոցիալա-կան ու

¹¹⁴ Միամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, «Օրհնեալ ես դու ի կանայս», Եր. 1979, էջ 379:

քաղաքական ճնշմամբ, առօրյա ծանր հոգսերով, լլկումներով, թշվառություններով ու դժբախտություններով հազեցվածությունը:

Հեթանոս դարերի պատկերների պայծառ և էկզոտիկ ֆոնի վրա առավել դժգույն, առավել հիվանդոտ և ավելի թունավորված են երևում «Գողգոթայի ծաղիկները»:

Ձուր չէ, որ Բանաստեղծը իր այս շարքը սկսում է «Աստծոյ լացը» հրաշալի բա-նաստեղծությամբ, որը կարծես գեղարվեստորեն վերաիմաստավորում է Մնևրոց Գրքի «Ստեղծագործութեան պատմութիւնը» բաժինը: Արարիչը, եթե կարելի է ասել մինչև արարիչ դառնալը, այսինքն՝ «Երբ միջոցին մէջ տեղի տրուած չէր դեռ Ոչընչությունն այս տիեզերքին»¹¹⁵ որոնում էր մի բան, «որ դարման» աներ «տաղտուկ վերքին», ուստի և

*Շրջան ըրաւ Ան միջոցը մեկէն,
Եւ հոն իրմէ գատ բան մը չըզրտաւ.
Էութիւն մ'ուզեց իր էութենէն.-
Իր էութիւնն իր արձագանքն եղաւ:*

*Յետոյ դառնալով, տրխուր և մորմոք,
Համբը Լըռութեան և կոյր Ոչինչին՝
Ան իրենցմէ ինչ մ'ուզեց, և անոնք
Ինքզինքնին տրուին, կամ բան չըտրուին:*

*Երբ Անհունն այսպէս դատարկ զրտաւ Ան,
Իր մէջ ըզգաց խոր, դառնակըսկիծ ցաւ.
Երբ Լըռութեան վրայ ու Ոչընչութեան
Յուսահատութենէն սրտաբոխ լացաւ:*

*Վարն իր արցունքներն ուզածը տրուին՝
Կազմելով մէյմեկ աստղեր երկընքին,-
Եւ Բանաստեղծին նըման Աստուած ալ
Որպէս զի ստեղծէ՝ հարկ եղաւ նախ լալ:¹¹⁶*

¹¹⁵Նոյն տեղում, «Աստծոյ լացը», էջ 420:

¹¹⁶ Չնչին տարբերությամբ, գաղափարների միջև զարմանալի նույնություն ունեցող նմանատիպ բանաստեղծություն ունի նաև Ա. Չոպանյանը «Աստղերը» վերնագրով: Տե՛ս Ա. Չոպանյան, Երկեր, Եր., 1988, էջ 31: «Հետաքրքրությամբ կարդացի ձեր «Աստուծոյ արցունքները», ճիշդ նոյն գաղափարը շատ լաւ կարող է գալ երկու տարբեր անձերու», - գրում է Ա. Չոպանյանը (Տե՛ս Դ. Վարուժան,

Հիրավի, «Հեթանոս երգերի» առույգ ուրախությամբ, հրճվանքից զոհվելու պատ-րաստ բանաստեղծը այստեղ, «Գողգոթայի ծաղիկների» մեջ ոչ այլ ինչ է, քան հենց զոհ՝ անհամար վշտերի, դառնակակիծ ապրումների, արհավիրքներ տեսնելուց, խոցո-տումներ զգալուց հոգնած և ջարդված:

Հաջորդ «Ճանապարհի խաչի» բանաստեղծությունը հենց նմանօրինակ տվայտանք-ների արգասիք է, բանաստեղծական մի սքանչելի կտոր, որտեղ ամենայն խորու-թյամբ երևում են բանաստեղծի հոգեկան վայրիվերումները: Բանաստեղծության քնարական հերոսը դիմում է «մատնված», «տառապած», «ասպատակված», «թրք-նված», «մահապարտ», «խաչված» Հիսուսին՝ գթություն խնդրելով նրանից, որովհետև իր տառապանքները ավելի ծանր են ու խոր, որովհետև ինքը ավելի շատ է տանջվել, թափառել ու սիրել: Այս ամենը մարդկության տառապանքն է, որ Վարուժանը կուտակում է մեկ քնարական հերոսի սրտում: Կարծեք թե «Խաչված Հիսուսը» այլ բան չէր էլ կարող առաջացնել բանաստեղծի հուզաշխարհում, քան մի սրտաճմլիկ, տվայտանքներով լեցուն, տանջանքերով ծանրակիր այնպիսի երգ, որը որոշ առումով հիշեցնում է Նարեկացու «Ողբը»:

Կարծեք թե, որոշ իմաստով բանաստեղծը դժգոհ է Հիսուսից, կարծեք թե բա-նաստեղծին մահու չափ հոգնեցրել է նա իր կրավորական պատգամներով և իր իսկ կյանքի օրինակով: Այստեղ ոչ այնքան հայց կա Քրիստոսից, որքան մեղադրանք նրա հասցեին: Բավական է որքան տանջվել, տառապել, խոցվել, խաչվել է բանաստեղծը. ժամանակն է ազատագրվել այդ ամենից:¹¹⁷

*Ո՛վ մատնուած Յիսուս,
Ղուն, որ փրշապատ գրլուխ ունեցար՝
Գրթա՛ իմ գրլխուս,-
Գերաններդ այն քարկոծեցին հար
Եկեղեցիին ռազմաքարերով:*

Նամականի, Երևան, 1965, էջ 264): Իսկ Վարուժանը պատասխանում է Ա. Չոպանյանին. ««Աստուծոյ արցունքները» անունով քերթուածիկ մ'ունիմ, կարծեմ հինգ տարի առաջ Վենետիկ գրուած, գլխաւոր գեղեցկութիւնն, որ արցունքներու և աստղերու նմանութիւնն է՝ Ձերինին ճիշդ նոյնն է: Մարդկային մտքի եղբայրութի՞ւն մըն է. չեմ գիտեր...» (Անդ, էջ 135):

¹¹⁷Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 6, Գիրք մնացորդաց, Եր. 1976, էջ 337-338:

Վերքերէս բըխող ըղէղս կերան
Բշամեղուններն անբարիշտութեան
Տէ՛ս, մագերուս վրայ եղեամն է նըստեր,
Ես շա՛տ եմ տանջուեր:

Տառապա՛ծ Յիսուս.
Դուն, որ ունեցար արտասուող աչքեր՝
Գըթա՛ աչքերուս.-
Անոնք աւելի արտոսը են քամեր
Քան թէ խմեր լոյս: Դագաղներու վրայ
Միշտ մահն են հըսկեր մումերու հետ շեղ,
Բիբերս են ինկեր վշտի հորի՛ն մէջ:
Տէ՛ս, կողերուս վրայ աճիւն է ցանուեր...
Ես շատ եմ տըքնել:

Մահապա՛րտ Յիսուս. Դուն, որ բելեռուած ոտքեր ունեցար՝
Գըթա՛ ոտքերուս.
Արիւն սըրսկելով թափառեցան հար,
Աւերակներու եղինջներուն մէջ:
Զանոնք չըլուաց ձեռք մը սիրեկան
Ոչ մէկ լականի մէջ ասպընջական
Ոտնամաններես կը հոսին մոխիրներ.-
Ես շա՛տ եմ քալեր:

Ո՛վ խարուած Յիսուս.
Դուն, որ նիզակուած սիրտ մը ունեցար՝
Գըթա՛ սըրտիս յոյգ.-
Օր մ՛որ անոր մէջ բաբախեց աշխարհ՝
Յոյսին տեղ այսօր ոչի նչը կ՛ապրի:
Միրտըս սափոր մ՛է, աճիւնս՝ անոր մէջ,
Ջոր պիտի հովե՛րն առնեն մահես վերջ:
Տէ՛ս, տէ՛ս, սրտիս վրայ դաշոյն մ՛է կըրուեր.
Ես շա՛տ եմ սիրեր.¹¹⁸

Վարուժանը շարունակ փոխում է իր քնարի լարերը, նորոգում արվեստը: Այլ խոսքով՝ նրա ստեղծագործությանը բնորոշ է ընդգրկման այնպիսի լայնություն և թեմատիկ բազմազանություն, որ պատմական

¹¹⁸Դ. Վարուժան, ԵԼԺ, հտ. 2, «Ճանապարհ խաչի», Եր. 1886, էջ 86:

անցյալից հասնում է մինչև ներկան, հրեշ քաղաքից՝ մինչև գյուղի հովվերգություն: Դրա ցայտուն արտահայտություն է «Հացին երգը»: Հատորը թվում է հեռու է նախորդ երկու գրքերով կաղապարված բանաստեղծական հեթանոսությունից: Այստեղ նա նպատակ չի դրել տալ ժամանակի հայ գյուղի համակողմանի պատկերը: Նրան առավելապես զբաղեցրել է հեթանոս բնականության, հողի և մարդու պրոբլեմը: Եթե «Հեթանոս երգեր»-ում քաղաքը մռայլ գույներով է պատկերվում, ապա «Հացին երգը» ամբողջությամբ պայծառություն է: Սա ազատ, ծաղկուն հայրենիքի, կենսասեր ոգու անուղղակի հակադրությունն է 20-րդ դարի այլասերման ընթացքում:¹¹⁹

Հեթանոսական տարրերը հատորում ներկա են շատ ավելի նուրբ և նույնքան ներգործուն եղանակով, քան մյուս գրքերում, ուր բանաստեղծական հեթանոսությունը զարգանում է իր ամբողջ փարթամությամբ:

Քրիստոնեական տարրերը նույնպես բացահայտում են «Խաչքուռ»-ով տեղա-վորված «Աստվածամոր սեղանին»: Ինչպես սույն ակնարկում լայնորեն ցույց տրվեց, զոհագործման արարքը գոյություն ունի, թե՛ քրիստոնեական և թե՛ հեթանոսական կրոններում: Աստվածամորն ընծայվող ցորյանի խուրձը կրկնում է զոհագործման ծեսը.

Քեզ կը բերես, Մա՛յր, հունձքերուս նախընծան:

Չոհագործե՛ սեղանիդ վրայ:

Խաչքուռը ունի «խաչին ձեւը Որդւոյդ կարեւեր՝

Որուն արինն, ամէն Չատկի, սո՛ւրբ կըրակ,

Մեր ակօսներն են խըմեր»:¹²⁰

Աղոթողը զոհաբերում է առաջին հունձքը, ինչպես «Վահագն»-ի Վահունին է զոհաբերում վերջին մնացորդը. երկու դեպում էլ, զոհաբերողը ազնիվ, հարգի, մաս-նավորված մի բան է զոհում: Խաչքուռի զոհաբերումը հիշում է Որդու զոհագործումը, այսինքն՝ Գողգոթայի պահը: Սակայն այնտեղ ու այստեղ մեռնող ու հառնող աստվա-ծը հիմնում է «մեր ակոսները» իր արյան սուրբ կրակով, սրբագործում է դրանք:

Ընթերցողը նկատում է, որ Վարուժանը պահպանում է հեթանոսականի և քրիստոնեականի հիմնավոր արարքը, այն որ կապում է աստծուն հողին: Իր այս հարաբերու-թյամբ հողը սրբանում է:

¹¹⁹Գ. Պըլտեան, Կրակե շրջանակը Դ. Վարուժանի շուրջ, Անթիվիաս-1988, էջ 237:

¹²⁰Սիամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, «Խաչքուռ», Եր. 1979, էջ 488:

«Սրբազան հացը», որ երգում է բանաստեղծը, հողի ու լույսի խտացումն է: Յորենը ծնվում է հողից ու լույսից, նա է «յոզն արտին, հուրն արեւուն»,¹²¹ մինչ սերմերը լույսեր են. «հողին ծոցէն ոսկի լոյսեր թող հոսին»:¹²² Վարուժանը սիրում է կրկնել սերմ-արշալույս, ցորեն-արշալույս, բառակապակցությունները: Եթե սերմերը արշալույս են, ապա՝ սայլերը «կը տանին արեւ, հրդեհ կը տանին» և ամբարներում՝ «Անոնք ոսկի և արեւ / Գըրկած կարծես թէ ըլլան արշալոյսներ ամպածրար»:¹²³ Ամբողջ «Հացին երգը» կարելի է նկատել մի ընդարձակ քերթվածք, որի միությունը հորինվում է արևային, լուսեղեն կամ հրեղեն տարրի գերիշխան գործարկումով:

Հեթանոսությունը, լինելով առասպելաբանություն իր ուրույն աշխարհընկալմամբ ու փիլիսոփայությամբ, Վարուժանի պոեզիայում դրսևորված է որպես աշխատանքա-յին հենք ընդհանրապես: Այն խոր փիլիսոփայականությունը, որը պետք է բնորոշ լինի հեթանոսապաշտությանը, Վարուժանի աշխարհայացքում բեկված է, որպես տառա-պանք-ցավի և հաճույքի հակադրամիասնություն:

Իսկ գեղարվեստի տեսանկյունից վարուժանական պոեզիան անկրկնելի գույների և ձևերի ամբողջություն է՝ լի գեղեցիկով և այլ էսթետիկական կատեգորիաներով:

Այսինքն՝ այն կարծիքը, թե հեթանոսական ուղղությունը սոսկ անցյալի թեմատիկ անդրադարձ է, ճիշտ է այն հեղինակների համար, ում հասու չէր հեթանոսապաշտության փիլիսոփայականությունը՝ որպես կյանքի հավերժական վերադարձ, որպես կյանքի ցավից հետմղում դեպի հաճույք, մահից հետմղում դեպի կյանք: Ինչը երբեք չի կարելի ասել Դ. Վարուժանի մասին:

Քրիստոնեություն-հեթանոսություն հակադրությունը Վարուժանի բանաստեղծությունների մեկնաբանության պարզ հիմքն է: Հեթանոսությունը հակադրվում է քրիստոնեությանը, ինչպես իդեալը՝ իրականությանը, գեղեցիկի աշխարհը՝ աղճատված իրականությանը, անցեալի առասպելը՝ հայոց դժբախտ ներկային ու պատմությանը: Հեթանոս աստվածներին հակադրելով քրիստոնյաների աստծուն Վարուժանը մերժում է մարդուն ստրկացնող ու կաշկանդող քրիստոնեական օրենքները: Բանաստեղծը գովերգում և յուրովի իդեալականացնում է անցյալի մարդկային բնությունից բխող լավագույն

¹²¹Նույն տեղում:

¹²²Նույն տեղում, «Ցան», էջ 475:

¹²³Դ. Վարուժան, Հացին Երգը, Կ. Պոլիս-1921, էջ 89:

ավանդույթները, որոնք ապրում են մարդու մեջ և անմահ են: Դիցաբանությանն ու կրոնին նա հակադրում է բանաստեղծությունը՝ պոեզիան դարձնելով պաշտամունքի առարկա:

Levon (իերոմոսիս Нерсес) Алоян

ХРИСТИАНСКИЕ ЦЕННОСТИ В ПОНИМАНИИ ВАРУЖАНА

Ключевые слова: Варужан, христианство, язычество, идеализация прошлого, мифология, религия, культ, поэзия, стихотворения

Антитеза «язычество-христианство» является основой творчества Варужана. Язычество противопоставляется христианству как идеал – повседневности, как мир прекрасного – искаженной реальности, как легенда прошлого – трагической армянской действительности и истории. Противопоставляя языческим божествам христианского Бога, Варужан не признает унижающие и сковывающие человека христианские законы. Поэт воспевает и по-своему идеализирует, исходящие из человеческой природы, лучшие традиции прошлого, которые живут в человеке и которые бессмертны. Мифологии и религии он противопоставляет поэзию, превращая ее в предмет поклонения.

Levon (Fr. Nerseh) Aloyan

VARUZHAN'S PERCEPTION OF CHRISTIAN VALUES

Keywords and expressions: Varujan, Christianity, paganism, contrast, the past's idealization, mythology, religion, worship, poetry, poem.

The Christianity - paganism contrast is the simple base of the interpretation of Varujan's poems. Paganism is opposed to Christianity like the ideal to reality, the world of beauty to a distorted reality, like the legend of the past to the tragic Armenian reality and history. Contrasting Pagan gods to Christian God, Varuzhan denies the Christian rules that humiliate and bind a person. The poet sings and in his own way idealizes the best traditions of the past that live in man and which are immortal. He opposes poetry to mythology and religion, turning poetry into an object of worship.

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ
ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
THE PROBLEMS OF WORLD LITERATURE

821.124

Мария Ненарокова

**ТРОХЕИЧЕСКИЙ СЕПТЕНАРИЙ
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛАТИНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ**

Ключевые слова: средневековая латинская литература, христианская гимнография, трохеический септенарий, Венанций Фортунат, св. Фома Аквинский, гимн

Одним из стихотворных размеров, которым часто пользовались средневековые гимнографы, был *трохеический септенарий*. Этот размер - размер солдатских песен¹²⁴ - был хорошо знаком простому народу еще со времен античности. Он также часто употреблялся в римских трагедиях и комедиях. Поскольку «*в комедии выводятся люди не из высшего круга*»,¹²⁵ язык в произведениях римских комедиографов «*приближается к обиходному, становится mediocres et dulcis (умеренным и приятным)*».¹²⁶ Во времена поздней античности драматические представления были неотъемлемой частью любого народного праздника.¹²⁷ В эпоху Средневековья трохеический септенарий оставался на слуху у образованных людей, поскольку один из римских комедиографов, Теренций, был школьным автором: его произведения входили в программу монастырских и соборных школ.¹²⁸

Первым гимнографом, который обратился к трохеическому септенарию, традиция называет св.Илария Пиктавийского (ум.358). Известно, что св.Иларий написал «книгу гимнов», как пишет в своей

¹²⁴ Szövérfy J..A Concise History of Medieval Latin Hymnody. Leyden, 1985. p.14.

¹²⁵ Михаэль фон Альбрехт. История римской литературы. Т.1. Пер. А.И.Любжина. М. 2002. С.119 (сноска).

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Полонская К.П. Античная комедия. М., 1961. с.33.

¹²⁸ Михаэль фон Альбрехт. Указ. соч. С.267.

книге «О знаменитых мужах» Блаж. Иерноим Стридонский.¹²⁹ Некую «гимническую песнь»¹³⁰ упоминает Иероним и в предисловии к «Толкованию на Послание к Галатам». Св. Исидор Севильский называл Илария первым сочинителем латинских гимнов: «*Иларий Галл, епископ Пиктавийский, замечательный своим красноречием, первым прославился гимнической песнью*».¹³¹ Гимн *Hymnum dicat turba fratrum*, который ему приписывается, происходит из знаменитого «Бангорского антифонария», написанного в Ирландии в VII в.

Гимн *Hymnum dicat turba fratrum* представляет собой краткий пересказ евангельской истории. Он мог служить некой параллелью «Символу веры», поскольку в нем в более развернутой форме и в том же порядке излагаются основы христианской веры. Гимн не разделен на строфы. Он начинается с призыва к славословию: «*Гимн слагает толпа братьев, пение громко возглашает хвалебную песнь, / Царю Христу, воспевая гармонично, воздадим должные хвалы*»,¹³² за которым следует перечисление Имен Божиих:

*Ты – Слово из сердца Отца, Ты – Путь, Ты – Истина,
Ты называешься Ветвь Иисеева, читаем, что Ты – Лев,
Десница Отца, Гора и Агнец, Ты – Краеугольный Камень,
Также Жених, «Эль»,¹³³ Голубь, Пламя, Пастырь, Дверь. (5-6)*

Автор упоминает о том, что Христос, к Которому он обращается вместе с «толпой братьев», есть Творец, создавший Вселенную «прежде века» (6). Рождество рассматривается как событие, связывающее два Завета – Ветхий и Новый: «*Находим Твое [упоминание] у пророков, Рожденный нашему веку*» (6). Далее называются основные черты различных событий евангельской истории, по которым их можно узнать, - Поклонение волхвов («*тогда волхвы, следуя за звездой, первыми поклонились Младенцу/ предлагая ладан и золото, дары, достойные Царя*», 7), брак в Кане Галилейской («*В вино, которого не хватало в кувшинах, Он*

¹²⁹ PL, v.23, col. 701A.

¹³⁰ PL, v.26. col. 355B.

¹³¹ PL, v.83. col. 743B.

¹³² Early Latin Hymns. ed., intr., comm., A.S.Walpole. Cambridge, 1922. p.5 (далее цитаты из данного источника приводятся с указанием страниц) .

¹³³ El - одно из имен Божиих, общее название Божества у семитских народов, заключающее в себе мысль о Божественной справедливости. (далее в скобках приводятся стр. из данного источника) .

приказывает превратиться воде,/ Когда на устроенном браке народ поднимал чистое вино за здоровье [молодых]», 8), раздача пяти тысячам человек двух хлебов и пяти рыбок («пятью хлебами, двумя рыбками пять тысяч кормит,/ и уносит назад трапезу в трижды четырех корзинах», 8-9). Интересно, что из всех евангельских чудес поэт более подробно говорит о четырех: одно связано с Благовещением, причем упоминается «вестник Гавриил» (6); второе с избранничеством, два с чудесным умножением питья и пищи. Отрывок, содержащий восемь строк, посвящен Страстям Христовым и Его крестной смерти:

*...святой передается толпам,
на Него нападают с нечестивыми словами; Он терпит плевки
и плети,*

*Ему приказывают взойти на крест, Невинному за виноватых,
смертью плоти, которую Он понес, Он победил смерть всех.
после великим криком Он, вся [на кресте], призвал Бога
Отца.*

*последовавшая смерть ослабляет тело Христово, крепкие
оковы [плоти],
завесы храма разорванные висят, ночь помрачает мир,
выходят из гробниц некогда заключенные [там] тела...(10-
11).*

Рассказ о событиях двух последних дней Страстной недели и Пасхи занимает двенадцать строк, и внимание читателя или слушателя сосредоточивается именно на этих событиях, важнейших с точки зрения христианской веры. Столь же значимое для христианского мира событие – благословение апостолов на проповедь – занимает шесть строк, также выделяясь в ткани стихотворного повествования.

*... дает, наставляя, предписания, подает Духа
Божественного,*

*Духа Божия, Совершенной Троицы связующее начало.
предписал по всему миру крестить верующих,
имя Отца призывающих, исповедовавших Сына, -
таинственную веру открывает – помазанных Святым Духом,
окунувшихся в купель, обновленных, сделавшихся сынами
Божиими(13-14).*

Заключительные строки гимна говорят о вечной жизни, которая ожидает поющих в будущем, и указывают на службу, когда

исполнялся этот гимн, - на утрени, «на рассвете»: (15-16) «*пение петуха, его хлопанье крыльями предвещают близкий день*» (15-16). Во времена св.Илария, таким образом, день христианской общины, певшей этот гимн на утрени, начинался с повторения основ Священной истории и краткого рассказа о земной жизни Христа.

К трохеическому септенарию обращался и Пруденций (к.IV – нач. V вв.), поэт, в творчестве которого «*формы и язык старой латинской поэзии возрождаются под знаком Христа*». ¹³⁴ Влияние Пруденция на средневековую литературу, в частности на гимнографию, было весьма велико: оно стало «*основой для средневековых подражаний*». ¹³⁵ Пруденций написал два гимна – *Corde natus ex parentis*¹³⁶ и *Da, puer, plectrum...*¹³⁷ - этим размером. Второй гимн, называющийся еще *Hymnus omni hora* – «Гимн на всякий час», ¹³⁸ состоит из двухсот девятнадцати строк. Видимо, в богослужениях использовалась часть этого гимна. В антологии А.С.Уолпола он приведен в сокращении и разделен на строфы, состоящие из трех строк, и одной строки-рефрена, состоящей из двух хореев и одного дактиля.

*Тебе старец, и Тебе юношество, Тебе хор младенцев,
толпа матерей и дев, простые девочки,
голосом согласным оглашают целомудренным стройным
пением
во веки веков.* ¹³⁹

В судьбе трохеического септенария огромную роль сыграло творчество Венанция Фортуната (VI в.), создавшего среди прочих стихотворений три гимна на праздник Святого Креста, частица которого была прислана королеве Радегунде. ¹⁴⁰ Один из гимнов, *Pange, lingua, gloriosi ...*, написан трохеическим септенарием. Он состоит из десяти строф по три строки каждая.

¹³⁴ Михаэль фон Альбрехт. Указ. Соч. Т.3. с.1490.

¹³⁵ Szövérfy J. A Concise History of Medieval Latin Hymnody. Leyden, 1985. p.1.

¹³⁶ Early Latin Hymns. Ed. intr. comm.. A.S.Walpole. Cambridge. 1922. PP.123-124.

¹³⁷ *ibid.*, p.125-126.

¹³⁸ PL, v.59, ccol. 862A-875A.

¹³⁹ *ibid.*, p.126.

¹⁴⁰ Julian J. A Dictionary of Hymnology. v.II, P to Z. NY, 1907.p.880

По содержанию этот гимн близок разобранному выше гимну св.Илария. Тема всего гимна сформулирована в первой строфе:

*Воспой, язык, борьбу славного состязания
И над знаком креста возгласи славный триумф,
Как Искупитель мира, принесенный в Жертву, победил.*¹⁴¹

Остальные девять строф делятся на три равные части, одна из которых посвящена ветхозаветной истории, вторая пересказывает вкратце жизнь и страдания Христа. Третья часть представляет собой похвалу Св.Кресту:

*Верный Крест, среди других одно благородное древо,
Никакой лес не производит цветов, зелень, побег,
Приятное древо приятными звездами приятное Бремя
поддерживая,
Согни ветви, Высокое Древо, дай отдых напряженным
членам,
И оцепенение да ослабит Тот, Кого дало Рождество,
И Вышнего Царя кротко удерживай на [своем] стволе.
Ты одно было достойно нести Выкуп мира
И гавань приготовить, Мореплаватель, миру, терпящему
крушение,
Который Священная Кровь помазала, пролитая Плотью
Агнца.*¹⁴²

Образ Креста-Древа, обыгранный Венанцием Фортунатом в контекстной метафоре, восходит, как кажется, к древним поверьям о происхождении Св.Креста: он был сделан из дерева, выросшего из ростка или семени райского Древа Жизни; по преданию, росток или семечко было дано Адаму перед его изгнанием из Рая, или же, по другой версии, ангел хранитель Райских врат вручил их Сифу, младшему сыну Ноя.¹⁴³ Во времена Каролингов и Оттонов гимн *Range, lingua, gloriosi* ... исполнялся в усеченном виде, без заключительных строф, относящихся к почитанию Св.Креста, и получил новое название – «О Страстях Господних».¹⁴⁴ В таком виде этот гимн могли петь на Страстной неделе.

¹⁴¹ Early Latin Hymns. ed., intr., comm., A.S.Walpole. Cambridge, 1922. p.342.

¹⁴² Ibid, pp.172-173.

¹⁴³ Julian. J. A Dictionary of Hymnology. v.II, P to Z. NY, 1907. p.880.

¹⁴⁴ АН 2, р.44 (далее цитаты из данного источника приводятся с указанием страниц)..

Строфы Венанциева гимна, восхваляющие Св.Крест, вдохновили гимнографа-анонима XI в. на создание «Гимна о Святом Кресте» (АН 43, 23-24). Гимн XI в. начинается со словосочетания «Высокое Древо» (АН 43, р.23. *Arbor alta*), что отсылает читателя к строке Венанция «*Согни ветви, Высокое Древо, дай отдых напряженным членам*»¹⁴⁵. Словосочетание «Верный Крест» взято поэтом из строки «*Верный Крест, среди других одно благородное древо*».¹⁴⁶ Такое предположение можно подтвердить двумя фактами. Одна из особенностей античной поэзии, как было подмечено на материале эклога, состояла в том, что детали, которые были второстепенными у одного поэта, у последующих могли выдвигаться в центр произведения.¹⁴⁷ Как кажется, эту особенность унаследовала и средневековая поэзия, в частности, гимнография. Несмотря на то, что гимн Венанция Фортуната назывался «В честь Святого Креста», строфы, посвященные Крестному Древу, завершают произведение. Возможно, поэтому средневековые читатели и слушатели этого гимна воспринимали тему Св.Креста как вторичную по сравнению с пересказом Священной истории. Недаром в гимне «О Страстях Господних», упоминавшемся выше, строфы о Св.Кресте отсутствуют. Средневековый гимнограф мог развить тему, которая казалась ему второстепенной, а взятые из венанциева текста словосочетания связывают новый гимн с гимном, положившим начало традиции. Кроме этого, первая строфа гимна *Range, lingua, gloriosi ...* стала традиционным началом множества новых песнопений, о чем будет сказано ниже.

До нашего времени дошел еще один гимн Венанция Фортуната, который пели при освящении хрисмы. Строфы гимна отделяются друг от друга припевом: «*О Искупитель, прими песнь воспевающих Тебе*».¹⁴⁸ Текст гимна указывает на то, что Венанций был хорошо знаком с творчеством Пруденция. В венанциевом гимне есть прямые заимствования из гимнов его знаменитого предшественника. Так, словосочетание «Судия усопших» из первой строки гимна на освящение хрисмы: «*Слушай, Судия усопших,*

¹⁴⁵ Early Latin Hymns. ed., intr.,comm., A.S.Walpole. Cambridge, 1922. p.172.

¹⁴⁶ *ibid.*

¹⁴⁷ Ненарокова М.Р. Каролингская эклога: теория и история жанра. М. 2012. с.67.

¹⁴⁸ Early Latin Hymns. ed.,intr.,comm., A.S.Walpole. Cambridge, 1922. p.342.

единственная надежда смертных»¹⁴⁹ отсылает читателя к пруденциеву «Гимну на всякий час»: «Прославленный Судия усопших, Прославленный Царь живых»¹⁵⁰. Есть и перекличка между словосочетаниями «надежда смертных» и «Царь живых». Строфа «Стоя пред алтарем, конечно же, молящийся понтифик в священном уборе,/ Полностью долг исполняет, освятив хрисму»¹⁵¹ заставляет вспомнить строки из Пруденция: «Это Христос, Которого как Того, Кто неизменно придет в будущем, царь-предстоятель /в священном уборе воспевал голосом, на струнах и на тимпане»¹⁵². Еще одно описательное наименование Христа «Духом рожденный от Родителя» в строке «Духом рожденный от Родителя, наполнивший чрево Девы»¹⁵³ снова отсылает читателя к пруденциеву «Гимну на всякий час»: «Духом рожденный от Родителя до начала мира,/ именующийся Альфой и Омегой: Сам Источник и Окончание».¹⁵⁴ В отличие от более известного *Pange, lingua, gloriosi* ... гимн на освящение хрисмы состоит из восьми строф по две строки каждая.

В эпоху Меровингов трохеическим септенарием было написано несколько гимнов, например, гимн на освящение церкви (между VI и VIII вв.), который, по мнению А.С Уолпола, является «основным источником вдохновения для авторов всех гимнов о Новом Иерусалиме».¹⁵⁵ Описание Нового Иерусалима («Блаженный Град Иерусалим», р.378) восходит к 21-ой главе «Откровения св.ап.Иоанна Богослова» (Откр 21:2, 10-21), например, «его улицы и стены из чистейшего золота, врата сияют жемчужинами» (рр.378-379). Небесный Град «создается в небесах из живых камней» (р.378). Эти «отполированные ударами, утеснениями камни,/ которые приспособляются на свои места руками Художника» (379), а основанием «священного строения» (379) является «краеугольный камень-основа» (379) - Христос.

¹⁴⁹ *ibid.*, p.342.

¹⁵⁰ PL, v.59, col. 874A.

¹⁵¹ Early Latin Hymns. ed.,intr., comm., A.S.Walpole. Cambridge, 1922. p.343.

¹⁵² PL, v.59, col. 862A.

¹⁵³ Early Latin Hymns. ed., intr.,comm., A.S.Walpole. Cambridge, 1922. p.344.

¹⁵⁴ PL, v.59, col. 863A.

¹⁵⁵ Early Latin Hymns. ed., intr.,comm., A.S.Walpole. Cambridge, 1922. p.378. (далее цитаты из данного источника приводятся с указанием страниц).

*Весь этот для Бога священный и возлюбленный Им Город,
Полный ритмов в хвале и благозвучного ликования,
Бога Тройного и Единого проповедует с ркоплексанием (380).*

Церковь, на освящение которой поется этот гимн, уподобляется Небесному Граду. В ней также будут возносить и славословия, и молитвы «Вышнему Богу» (380). Две строфы описывают обращение паствы освящаемой церкви к Христу:

*В этот храм, Вышний Боже, Кому мы молимся, приди
И с милостивой добротой прими молитвенные обеты,
Обильное благословение здесь изливай непрерывно.*

*Здесь да окажутся достойными все получить просимое
И полученным владеть со святыми непрерывно,
Войти в рай перенесенными в вечный покой (380).*

Поэты эпохи Каролингов также использовали трохеический септенарий. Самым известным произведением, написанным этим размером, стал гимн св.архангелу Михаилу, автором которого является Храбан Мавр:

*Сыне Божий, стойкость сердца, Жизнь, Сиянье Отчее,
Пред очами сил небесных мы поем молитвенно,
Чередуясь, в ритме строгом песнь устам мы даруем,
Восхваляем, поклоняясь, всех небесных воинов,
Но особенно бесплотной рати предводителя,
Попирающего змия Михаила чествуем,
Защити нас, Царь Кротчайший, Ты его десницею
Ото всех наветов вражских; и Своею милостью
В Рай Пресветлый возврати нас, верных целомудрию.¹⁵⁶*

Гимн Храбана Мавра вызвал к жизни несколько подражаний, например, гимн «О св.Вере, Надежде и Любви»,¹⁵⁷ датируемый XIV в.

В X в. был написан гимн для процессий «На [день] св. Юлианы, девы и мученицы» (АН 51, р.192), начинавшийся со слова Ave – «Славься.../ Радуйся...»: «Славься, дева, общница/ тысячи

¹⁵⁶ Памятники средневековой латинской литературы VIII-IX века. М. 2006. с.240.

¹⁵⁷ АН 43, р.140. (далее цитаты из данного источника приводятся с указанием страниц).

тысяч ангелов...» (АН 51, р.192). С течением времени появились и другие гимны, начинавшиеся со слова Ave, например, гимн о св.Урсмаре («Славься, чистая Невеста Христова,/ О Матерь-Церковь, ...» (XI в. АН 43, р.299-301) или гимн о св.Екатерине («Славься, самоцвет [Божественной] любви,/ Украшающая храм Господень...» XII в. (АН 4, р.173.), недатированные гимны, созданные по той же модели (АН 43, р.70-71, АН 52, р.309) Последний по времени гимн модели Ave датируется 1609 г. Это гимн о св.Георгии Суэльском: «Славься, предстоятель Суэльский,/всегда любящий Бога...» (АН 43, р.156).

Новый этап популярности трохеического септенария начался, когда по просьбе папы Урбана IV¹⁵⁸ св.Фома Аквинский написал гимн на праздник Тела Господня.¹⁵⁹ Исследователи расходятся в датировке гимна: называют и 1263 г.,¹⁶⁰ и время после 1274 г.¹⁶¹ Автор обратился к более ранним текстам, написанным этим же размером, - к Венанциеву *Pange, lingua, gloriosi ...* и к гимну св.Илария Пиктавийского *Hymnum dicat turba fratrum*.¹⁶² Гимн Фомы состоит из шести строф по три строки каждая. Трехстрочные строфы утвердились в гимнографии со времени Венанциева *Pange, lingua ...*

По традиции гимн открывается строфой, в которой дается тема произведения:

*Воспой, язык, Славного Тела [Христово] Таинство
И драгоценной Крови, Которую во искупление мира
Плод Чрева Плодоносного, Царь народов источил.*¹⁶³

Обычно текст Фомы записывается строфой из шести строк, но стоит обратить внимание на то, что деление каждой строки проходит по цезуре, следовательно, изначально две строки современной записи были полустроками.

¹⁵⁸ Szövérfy J. A Concise History of Medieval Latin Hymnody. Leyden, 1985. 106-107.

¹⁵⁹ *ibid.*, p.106-107.

¹⁶⁰ Julian J. A Dictionary of Hymnology. v.II, P to Z. NY, 1907. p.878.

¹⁶¹ Szövérfy J. A Concise History of Medieval Latin Hymnody. Leyden, 1985. – 170 p. 106-107.

¹⁶² Szövérfy J. A Concise History of Medieval Latin Hymnody. Leyden, 1985. – 170. p. 107.

¹⁶³ https://ru.wikipedia.org/wiki/Pange_lingua

По сравнению с Венанцием Фома опускает ветхозаветную историю, но одну строфу, касающуюся земной жизни Христа все-таки включает в свой гимн, поскольку этого требует логика изложения. В строфе приводятся черты, отличающие Христа и от святых, и от любого смертного человека: рождение «от Непорочной Девы»,¹⁶⁴ проповедь, необыкновенная смерть. Подробные объяснения были излишни. Видимо, это был минимум знаний о Христе, доступный даже необразованному большинству. Третья строфа посвящена событию, которое легло в основу праздника:

*На последней трапезе ночью, возлегли с братьями,
Соблюдая Закон полностью в соответствующей Закону пище,
В пищу сообществу двенадцати Он дал Себя Своими руками.*¹⁶⁵

Строфа представляет собой пересказ цитаты из Евангелия от Матфея: «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое. И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф 26:26-28; ср. Мк 14:22-24). Здесь же, в описании Тайной Вечери, говорится и о Крови Христовой, но так как на празднике, для которого был написан, прославляется Тело Христово (Corpus Christi), то внимание автора и читателя сосредоточивается на предмете праздника. Четвертая строфа описывает кульминацию Тайной Вечери: «Слово Плоть, Истинным Хлебом,/Словом Плоть сделал, И стала Кровь Христова чистым вином»,¹⁶⁶ причем от читателя требуется «одна лишь вера»,¹⁶⁷ понимание происходящего не обязательно.

Тот «Истинный Хлеб», который был предложен апостолам на Тайной Вечере, подается читателю или слушателю на любой миссе, и именно «*Такое Причастие/ Мы почитаем...*»¹⁶⁸, как пишет св.Фома. Гимн заканчивается славословием, выражающим обычную для конца XIII в. идею filioque, хотя и в необычном словесном

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid..

¹⁶⁶ https://ru.wikipedia.org/wiki/Pange_lingua

¹⁶⁷ ibid

¹⁶⁸ ibid

оформлении: «Родителю и Рожденному/ Хвала и ликование/<...>/ Исходящему от Обоих/ Равное восхваление»¹⁶⁹.

Гимн, написанный св.Фомой, получил широкую известность и по причине нового церковного праздника, и по причине авторитета его автора. Долгое время первая полустрока первой строфы оставалась без изменения, приобретая характер формулы, причем прилагательное *gloriosus* – «славный», завершавшее полустроку лишь меняло род в зависимости от существительного, к которому оно относилось, например: женский род - «Воспой, язык, славной девы мученичество» («О св.Екатерине. На Ноктурнах», XIII-XIV вв. АН 52, 223), «Воспой, язык, Славного Копия восхваление» («Об Орудиях Страстей Христовых» XIV в. АН 52,7), «Воспой, язык, славного дня восхваление» («О Встрече Пресв.Девы и св.Елисаветы. На 1-ой вечерне», XV в. АН 52, 55), «Воспой, язык, Славной Девы утешение» («На Compassione Пресв.Девы. На Ноктурнах», XVI-XVII вв. АН 43, 54); мужской род – «Воспой, язык, славного графа восхваление» («О св.Томасе Ланкастерском», XIV в., АН 52, 306), «Воспой, язык, венец славной борьбы» (4, 23) («О Терновом Венце», XIV в.), «Воспой, язык, битву славного Лаврентия» («О св.Лаврентии», XIV в., АН 43, 219), «Воспой, язык, заслуги славного Эвурция» («О св.Эвурции. На Ноктурнах», XV в., АН 43, 139), «Воспой, язык, восхваление славного Зачатия» («О Непорочном Зачатии. На утрене», 1577-1580, АН 43, 40-41). Интересно начало гимна о св.Фоме Аквинском. Гимн о нем начинается с первой строки его собственного песнопения с переменной всего одного слова: «Воспой, язык, таинство славного догмата» («О св. Фоме Аквинском», б.г., АН 43, 294.).

С другой стороны, эта формула, появившись, сразу начала изменяться, например: «Воспой, язык, предстоятеля Николая восхваление» («О св.Николае Мирликийском», XIII-XIV вв., АН 52, 269), «Воспой, язык, усердно брак моего Царя» («О св.Агнете», XV в., АН 4, 70). С течением времени формула стала укорачиваться, например, «Воспой, язык, праздник, нард, всегда благоухающий» («О св.Бернарде Ментонском. На 2-ой вечерне», 1556, АН 43, 97). В одном из самых поздних гимнов, написанных по модели гимна св.Фомы, формула сократилась до одного слова, однако такие признаки, как размер и количество строк в строфе сохранились

¹⁶⁹ Ibid.

неизменными: «Воспой, блаженный, восхваление Солодских мучеников» («О свв.Фиванских мучениках. На вечерне», 1641, АН 52, 300).

Интересна группа гимнов, созданная по модели «*nomen+collaudemus*». Как кажется, эта модель возникла по упоминавшемуся выше правилу античных поэтов, унаследованному средневековьем, что каждый следующий поэт, поддерживающий ту или иную традицию, развивает те темы, которые оказались второстепенными для его предшественника. В группу гимнов входят произведения, самое раннее из которых датируется XII в., но дописано (или отредактировано) в XIVв., а последнее было помещено в издание 1543 г. Строка «Восхваляя, отпразднуем торжества Арнульфа» (АН 52.109) происходит из девятой строфы гимна «Об Арнульфе Суассонском», время написания которого неизвестно. Сам гимн относится к рассмотренной выше группе, начинающейся со слов *Pange, lingua, gloriosi*:

Воспой, язык, славные радости исповедников,
Среди которых цветет, как роза, Арнульф во славе,
Обладая плодоносными наградами заслуг (АН 52.108).

Два гимна – «О св.Доротее» (XIV в.) и «О св.Екатерине» (XII в., дописан в XIV в.) – начинаются одинаково: «Доротеи восхвалим знаки отличия подвигов» (АН 52, 165), «Катерины восхвалим знаки отличия подвигов» (АН 52, 220). Они и дальше обнаруживают большое сходство между собой. Третья и четвертая строки первой строфы совпадают полностью: «Сердца ей представим и уст служение/, Чтобы...» (АН 52, 165, 220). Столь же большое сходство наблюдаем между вторыми строфами этих гимнов. Расхождения относятся к естественной разнице в житиях двух мучениц:

<p>Подкрепленная верой Доротея судьи Фабриция/ Не убоялась, но в ней укреплено красноречие./ Пусть насмехался виновный народ, она не убоялась муки (АН 52, 165).</p>	<p>Подкрепленная верой Катерина судьи Максентия/ Не убоялась, Божественный закон так укрепил красноречие./ Что опровергла из [своей] учености учителей язычников (АН 52, 220).</p>
--	--

Связь этих трех произведений позволяет предположить, что гимн «Об Арнульфе Суассонском» написан в XIV в. Неизвестный гимнограф использовал строку из его девятой строфы, чтобы

написать «О св.Доротее» (XIV в.), а гимн «О св.Екатерине», о широком почитании которой можно говорить с XII в., был переписан по новой модели. Как кажется, гимн «О св.Доротее» послужил образцом для автора гимна «О св.Реституте», дата написания которого не установлена (АН 52,288-289). В гимне «О св.Реституте» повторяются начало («Реституты восхвалим знаки отличия подвигов»)(АН 52,288), а также словосочетания, которые можно рассматривать как формулы – «Подкрепленная верой» (52,288) (двенадцатая строфа) и «Невеста Христова» (АН 52,288) (четырнадцатая строфа). Поскольку более поздние гимны сохраняют лишь начало, можно сделать вывод, что гимн «О св.Реституте» близок к уже упоминавшимся гимнам о свв.мученицах не только по словесному оформлению, но и по времени создания. Его также можно датировать XIV в. Как и в случае с начальной формулой *Pange, lingua, gloriosi...* , со временем формула ... *collaudemus...* стала изменяться и укорачиваться. В гимне «О св.Маргарете» (1495) находим «Маргариты восхвалим знаки отличия подвигов» (АН 43,232). Начальная формула сокращена до одного слова в гимне «О св.Паксентии» (1503): «Спасителя восхвалим этой радостной ночью» (АН 43,269).

Хотя христианские гимнографы пользовались трохеическим септенарием со времен поздней античности вплоть до середины XVII в., пик распространения этого размера, в частности, модели *Pange, lingua, gloriosi*, пришелся на XIV-XV вв. Позже наиболее известные песнопения, написанные трохеическим септенарием, а именно тексты Венанция Фортуната и св.Фомы¹⁷⁰, переводили на народные языки, в частности на английский, при этом была предпринята попытка как можно точнее передать не только содержание, но и размер этих гимнов.

Аннотация: Трохеический септенарий был одним из распространенных стихотворных размеров. Первоначально он употреблялся для солдатских песен, а также для римских комедий и трагедий. Распространенность этого размера позволила первым христианским гимнографам использовать его для сочинения религиозных песнопений. Некоторые песнопения, написанные этим размером послужили моделями для больших групп песнопений, посвященных святым. Пик распространения этого размера

¹⁷⁰ <http://www.newadvent.org/cathen/11441c.htm>

пришелся на XIV-XV вв., но христианские гимнографы пользовались трохеическим септенарием вплоть до середины XVII века.

Maria Nenarokova

TROCHAIC SEPTENARY IN MEDIEVAL LATIN HYMNOGRAPHY

Key words: Medieval Latin Literature, Christian hymnography, trochaic septenary, Venantius Fortunatus, st. Thomas Aquinas, hymn

Trochaic septenary was one of the most common meters in Antiquity and the Middle Ages. Originally it was used for soldiers' songs, as well as Roman comedies and tragedies. The high frequency of this meter allowed the first Christian hymnographers to use it for composing religious chants. Some texts written in the given meter served as models for larger groups of chants dedicated to the Saints. Trochaic septenary reached the peak of its popularity in the XIV-XV centuries, but the Christian hymnographers used this meter until the middle of the XVII century.

РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS С ФРАНЦУЗСКОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ

Ключевые слова: массовая литература, перевод, кунтура, сокращение, трансформация, роман, издатель.

Переводная массовая литература слабо изучена как российскими литературоведами, так и traductологами. По словам И.С. Алексеевой, *«исследователи часто обходят тексты такого рода стороной, очевидно, полагая, что это просто "плохо" написанные художественные произведения, не достойные серьезного внимания»*.¹⁷¹ Ситуация начала улучшаться лишь в последние годы. Так, в диссертации И.А. Матвеевко о восприятии Бульвера-Литтона в России (и написанной на ее основе монографии) используется понятие «массовый перевод», который связан с применением *«заниженных критериев к передаче иноязычного сочинения»*,¹⁷² и анализируются характерные для этого типа перевода приемы. Тем не менее, принципиально положение дел не изменилось.

Между тем переводная беллетристика и, в том числе, французский популярный роман, давно уже стала неотъемлемой составляющей русского чтения. Пушкинское выражение «с французской книжкою в руках» в первую очередь применимо именно к популярному чтению, которое было широко представлено в России уже в XVIII веке и в дальнейшем неизменно котировалось отечественным читателем – невзирая на гневные инвективы, подчас слышавшиеся со стороны известных критиков (включая В.Г. Белинского). Следует также учитывать, что отечественная проза XIX – начала XX века испытала значительное влияние французской беллетристики, так что потребность в научном описании соответствующих переводческих стратегий, несомненно, велика.

В то же время следует признать, что переводы соответствующих изданий далеко не всегда в полной мере являлись

¹⁷¹ Алексеева И.С. Текст и перевод. Вопросы теории. М. 2008. С.140.

¹⁷² Матвеевко И.А. Восприятие творчества Э. Бульвера-Литтона в России 1830-1850-х гг. Томск. 2010. С. 187.

адекватными оригиналам. И в этом нет ничего удивительного: замены, купюры, вольности и неточности присутствовали и в опубликованных в других странах переводах массовой литературы, которая по своему социокультурному статусу не могла претендовать на бережное отношение со стороны издателей и переводчиков. В условиях, когда и зарубежная литературная классика нередко представляла перед русской аудиторией в заметно деформированном виде, не могло быть и речи о максимально полном соблюдении оригинальных особенностей переводной беллетристики.

Более того, столь важный канал распространения такого рода словесности в России, как журнал «Библиотека для чтения», в несколько гротескной форме возводил в принцип деформацию оригинального текста переводчиком: *«переводчик готов назвать пристрастием, если я скажу, что предпочитаю читать этот роман в сокращении; но это – факт; я, действительно, предпочитаю полной скуке сокращенную, и, на этом основании, предпочитаю сокращение, которое было здесь напечатано, полным длинностям романа»*.¹⁷³

Оперативно реагируя на выход в свет тех или иных беллетристических новинок, издатели и переводчики прибегали к проверенным на протяжении XIX столетия стратегиям аккомодации, включавшим в том числе и замену названий. Во многих случаях этот процесс имел место без особого ущерба для оригинала, коль скоро речь шла о заведомо второстепенных и непритязательных в литературном отношении сочинениях. Сокращенные и измененные переводы произведений, изначально относимых к «бульварной» литературе, являлись обычной практикой – считалось, что в них главную роль играет остросюжетная интрига. В результате оригинальный текст иногда претерпевал ощутимые изменения. Этим же публикационным стратегиям привержены в большинстве случаев и современные издательства.

Вот сравнительно свежий и весьма типичный пример: в 2013 году издательский дом «Ленинград» выпустил в рамках «Коллекции приключений» старые переводы двух романов корифея французского массового чтения Эжена Сю, которые в русских версиях именуются «Удалой гасконец» и «Морской разбойник и

¹⁷³ Библиотека для чтения. 1842. Т. 53 (отд. 6). С. 8. Цит. по изд.: Матвеевко И.А. Цит. соч., с. 73.

торговцы неграми, или Мщение черного невольника». Можно только приветствовать сам факт републикации этих книг, ведь отечественному читателю до недавнего времени предлагались главным образом многочисленные издания «Парижских тайн» (реже – «Вечного Жида», неизменно публикуемого с 1930-х годов под названием «Агасфер»).

Поскольку «Ленинград» не счел нужным указывать оригинальные названия романов, приходится восстанавливать их самостоятельно. Из пространного названия «Морской разбойник и торговцы неграми...» легко уяснить себе, что речь на самом деле идет об известном романе Сю «Атар Гюльль»,¹⁷⁴ неоднозначно трактующем тему аболиционизма. Сложнее обстоит дело с «Удалым гасконцем». Само собой разумеется, это название было сфабриковано издателем в расчете на коммерческий успех, в связи с неслыханной популярностью другого, не менее удалого гасконца – д'Артаньяна. Настоящее название этой книги – «Чертов холм» (*Le Morne-au-diable*); она известна также под названием «Авантюрист, или Синяя Борода», которое используют и современные французские издатели.¹⁷⁵ Впервые опубликованный в 1842 году, этот авантурный роман с сильно выраженным пародийным началом принадлежит к малоизвестным произведениям Сю.¹⁷⁶

Ни предисловия, ни комментарии в обоих изданиях 2013 года нет; издательский паратекст сводится к аннотации, главным образом пересказывающей сюжет. Особенности лексического строя русских версий не оставляют сомнения в том, что речь идет о републикации старых переводов, выполненных в XIX веке¹⁷⁷ (ранее, в 1832 г., фрагмент романа «Атар Гюльль» перевел молодой И.А. Гончаров).¹⁷⁸

¹⁷⁴ Sue E. Atar Gull. P. Vimont. 1831.

¹⁷⁵ Sue E. Le Morne-au-Diable, ou l'Aventurier. P. Gosselin. 1842.

¹⁷⁶ См. нашу статью: Чекалов К.А. Роман «Чертов холм» как итог жанровых поисков раннего Э. Сю // Забытые и второстепенные писатели XVII-XIX веков как явление европейской культурной жизни. Материалы научной конференции, посвященной 80-летию Е.А. Маймина. 15-18 мая 2001. Т.1. Псков. 2002. С. 133-139.

¹⁷⁷ Сю Евгений. Морской разбойник и торговцы неграми, или Мщение черного невольника. Ч. 1-2. М, тип. К. Жернакова. 1847; Удалой Гасконец и Синяя Борода. М, тип. Н. Степанова. 1845.

¹⁷⁸ Телескоп, 1832. ч. 10. № 15. С. 298-322.

Оба перевода анонимны. Никакой редактуры современный издатель не произвел; довольно значительные сокращения, которые присутствовали в первых изданиях (как правило, они обусловлены требованиями тогдашней цензуры), также воспроизведены, равно как и неточное написание имени главного персонажа «Удалого гасконца» – «Крустиньяк» вместо «Крустильяк». Наконец, отсутствует предложенное Сю членение романа на главы.

Другой пример, на котором мы остановимся более подробно – чрезвычайно популярный во Франции «прекрасной эпохи» писатель, Ксавье де Монтепен (1823-1902), который в глазах многих критиков (не только XIX, но и XX столетия) является своего рода символом низкопробной беллетристики. Этот «известный мастак вульгарных романов», как его окрестил А.В. Луначарский,¹⁷⁹ дебютировал в 1847 году, но продолжал оставаться чрезвычайно популярным и в начале XX века. Известность скандального толка принес ему роман «Лоретки» (*Les Filles du plâtre*): в феврале 1856 года за это семитомное сочинение Монтепена привлекли к судебной ответственности за аморализм. По словам В. Матющенко, «скабрзные эпизоды из его книги без зазрения совести и в качестве доказательства цитируют судебные газеты».¹⁸⁰ Между тем в предисловии к своему роману Монтепен приводит мотивацию содержащихся в нем пикантных сцен; объяснение вполне в духе натурализма – роман должен являться фотографическим отпечатком нравов своей эпохи. Преследованиям подверглись не только автор, но и издатель, и печатник романа. В итоге Монтепена приговорили к трем месяцам тюрьмы и денежному штрафу.

К началу 1890-х годов Монтепен стал не просто знаменитостью, но и владельцем приличного состояния. Его годового заработка составлял порядка 70 000 франков в год, за строчку он получал от издателей один франк (высокое по тем временам вознаграждение; для сравнения следует сказать, что тонна угля в тот же период стоила во Франции 28 франков). Он владел двумя виллами в Ницце, а постоянным его местожительством стал роскошный особняк в Пасси, который со вкусом описывали

¹⁷⁹ Луначарский А.В. Жюль Валлес и жанделеттры // Киевская мысль. 1913. № 248, 8 сентября.

¹⁸⁰ Матющенко В. Об авторе // Монтепен Ксавье де. Замок Орла. Пер. И.Н. Алчевеа. М. Вече. 2014. С. 5.

репортеры. Не менее привлекательным «блюдом» для журналистов оказался и приключившийся в 1881 году в особняке пожар, уничтоживший богатую художественную коллекцию (ее стоимость оценивалась в полмиллиона франков).

Хотя в конце XIX века Монтепен воспринимался – наряду с Эмилем де Ришбуром и Жюлем Мари – как полноправный преемник традиций Эжена Сю, большинству читателей было ясно, что популярный в те времена уничижительный ярлык «писатель для мидинеток» в первую очередь следует отнести не к создателю «Парижских тайн», а именно к Монтепену. Слава его оказалась недолговечной. Проходит всего двенадцать лет после кончины автора «Лореток» и «Разносчицы хлеба», и критик Феликс Дюкенель на страницах популярной газеты *Le Temps* задает риторический вопрос: «Кто еще помнит этого типа?».¹⁸¹ Но если в первой половине XX века его книги все-таки переиздавались на родине, то в дальнейшем наступило почти полное забвение (в XXI веке, судя по каталогу Национальной библиотеки Франции, вышла лишь переработка в комикс романа «Врач бедноты»).¹⁸² Примечательный факт: как раз в современной России, начиная с 1992 года, произошло некоторое оживление интереса к творчеству Монтепена – вышло около полутора десятков изданий его романов. Удивительным образом этот писатель оказался более востребованным нынешними отечественными издателями, нежели другие, чрезвычайно популярные некогда в России французские беллетристы (например, ставший «притчей во языцех» Жорж Онэ).

В дореволюционный период многие произведения Монтепена с успехом печатались в русских переводах. В какой-то мере показательными можно считать данные, приводимые в опубликованном в 1897 году «Библиографическом указателе переводной беллетристики». Они свидетельствуют о том, что к концу XIX века Ксавье де Монтепен был в России – наряду с Гюставом Эмаром – популярнейшим из французских беллетристов: по количеству опубликованных изданий он опередил и Дюма, и

¹⁸¹ Duquesnel F. Les oubliés. Xavier de Montépin // *Le Temps*. 21.02.1914.P.3.

¹⁸² Cabiron D. *Le masque noir*. Librement adapté d'ouvrages de Xavier de Montépin. L'Étoile. Titom. 2008.

Поля де Кока, и Верна.¹⁸³ Трудно установить общую численность этих переводов, поскольку порой одни и те же произведения публиковались под разными названиями; так или иначе, речь идет приблизительно о полусотне романов. В 1903 году была предпринята попытка издать полное собрание сочинений Монтепена на русском языке, которая не увенчалась успехом – вышло только четыре выпуска первого тома¹⁸⁴ (роман «Марионетки – супруги сатаны», *Les Marionnettes du diable*, 1860; переиздание – 1882, 1996).¹⁸⁵ Странно, что самый популярный во Франции роман Ксавье де Монтепена – «Разносчица хлеба» (*La Porteuse de pain*, 1884) в России никогда не издавался.

Упоминания этого писателя можно встретить в художественной прозе и мемуарах многих деятелей русской культуры, что лишний раз говорит об успехе его сочинений в царской России. Так, Валерий Брюсов в своем дневнике пишет о своем гимназическом чтении следующее: «и вот для меня открылся новый мир: Габорио, Ксавье де Монтепен, Дюма-отец и несравненный Понсон дю Террайль».¹⁸⁶ А Федор Шаляпин, впервые подъезжая к Парижу, припоминал свои впечатления от французской столицы, сформировавшиеся под влиянием чтения книг тех же Понсона и Монтепена.¹⁸⁷ Известный переводчик Николай Христофорович Кетчер – тот самый Кетчер, который, по выражению И.С. Тургенева, «перепёр Шекспира на язык родных осин» – «любил читать романы Ксавье де Монтепена, хотя и страшно их ругал, но все же, по его словам, он не мог бросить чтение этих романов»¹⁸⁸.

¹⁸³ [Диксон К.И.] Библиографический указатель переводной беллетристики в связи с историей литературы и критикой. Спб. А.А. Пороховщиков. 1897. С. 37.

¹⁸⁴ Монтепен Кс. де. Полн. собр. сочинений. Киев, Н. Воккиноки, 1903. Т.1.

¹⁸⁵ Монтепен Кс. де. Марионетки супруги Сатаны. М. ООО Бук Чембэр Интернэшнл. 1996.

¹⁸⁶ Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2002. С. 196.

¹⁸⁷ Шаляпин Ф.И. Воспоминания. М., Локид, 2000. С. 153.

¹⁸⁸ Цит. по изд.: Рейтблат А.И. Писать поперек. Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М., Новое литературное обозрение, 2014. Электронный ресурс: <https://books.google.ru/books?id=U0qaBQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=%D1%80%=false>

Пробуя себя в различных тематических регистрах, Монтепен в 1861 году написал одно из самых известных своих произведений – уже упоминавшийся исторический роман «Врач бедноты» (*Le Médecin des pauvres*, в современном русском переводе – «Замок Орла»)¹⁸⁹. Действие книги разворачивается в XVII столетии, на фоне так называемой Десятилетней войны 1635-1644 годов. Главный герой романа – отважный капитан Лакюзон, он же Клод Прост, борец за независимость области Франш-Конте, со своим отрядом совершавший набеги на французов.

В отличие от многих других современных издательств, выпускающих массовую беллетристику, «Вече» снабдило перевод небольшим, но весьма содержательным предисловием В. Матюшенко, где приводятся основные вехи жизненного и творческого пути Ксавье де Монтепена, а также высказаны некоторые соображения по поводу его романов.

С «Врачом бедноты» был связан литературный скандал: дело в том, что после публикации «пилотной» версии романа на страницах газеты *Les Veillées parisiennes* выяснилось, что речь идет о плагиате. Монтепен обильно заимствовал у адвоката Луи Жуссерандо, автора двух книг о Лакюзоне, выпущенных еще в 1840-х годах. В газете *Le Figaro* Жуссерандо напечатал по этому поводу открытое письмо. Однако, как оказалось, Монтепен ранее обращался к Жуссерандо с просьбой разрешить использовать некоторые его материалы из указанных романов и тот якобы дал такое разрешение; кроме того, две ссылки на Жуссерандо в тексте все-таки имеются. В итоге суд отправил истца и ответчика восвояси, заставив обоих уплатить судебные издержки; и все-таки в моральном отношении победителем в тяжбе явно вышел Ксавье де Монтепен.¹⁹⁰

Новому отечественному изданию романа «Чревовещатель» (*Le Ventriloque*, 1876, первый русский перевод также датирован 1876 г.), была предпослана издательская аннотация следующего содержания: «*остросюжетный детективный роман, в котором головокружительная интрига сочетается с неожиданной*

¹⁸⁹ Монтепен Кс. де. Замок Орла. М. Вече. 2014. Пер. И.Н.Алчеева. (Серия исторических романов).

¹⁹⁰ Affaire Montépin // *Le Figaro*. 25.01.1863.Р. 1-2.

развязкой»¹⁹¹ (в старом русском издании стоял подзаголовок «уголовный роман»). Однако особенность романа заключается в том, что уже в середине книги читателю становится известно, кто совершил двойное убийство. Действие развивается достаточно замедленно (упоминание о «головокружительной интриге» – не более чем рекламный ход); повествовательная роль сыщика и собственно процесса расследования невелика, зато любовные похождения героев артикулированы в книге чрезвычайно подробно. Большую роль в происходящих событиях играет труппа бродячих актеров – топос, присутствующий во французском романе-фельетоне начиная с самого первого образца жанра, каковым являются «Приключения Жан-Поля Шоппара» Луи Денуайе (1832). Всё говорит о том, что роман «Чревоушатель» скорее следует отнести к жанру протодетектива, иначе говоря, криминального романа в духе Э. Габорио.

К указанному жанру тяготеет и пространный роман Монтепена «Фиакр № 13»,¹⁹² который в России публиковался под оригинальным названием (1881, 1904, 1993), а также под названием «Сыщик-убийца» (1882, 1997). Это еще один протодетектив, примечательной особенностью которого является отталкивающий образ главного героя, полицейского инспектора Тефера – поначалу он становится сообщником убийцы, а потом и сам убивает своего подчиненного. Весьма примечательно описание квартиры Тефера: она *«напоминала театральный склад костюмов и аксессуаров или лавку старьевщика в Тампле [название парижского квартала. – К.Ч.]. Повсюду были развешаны самые разнообразные костюмы: крестьянина, угольщика, комиссионера, лохмотья нищего, ряса священника, мундир и красные панталоны губернатора и тому подобное»*¹⁹³. К тому же на двенадцати подставках здесь красовались разнообразные парики, а на туалетном столике размещались банки с белилами и румянами. Все это предвосхищает тот богатый арсенал средств переодевания, которым пользовался Фантомас, а отчасти и Арсен Люпен.

¹⁹¹ Монтепен Кс. де. Чревоушатель. М. ИК Столица. 2011. Пер. А. Залицкой (Книжная коллекция Московского Комсомольца). С. 2.

¹⁹² Montépin X. de. Le Fiacre № 13. P. E. Dentu. 1880.

¹⁹³ Монтепен Кс. де. Сыщик-убийца. М. Остожье. 1997. С. 211.

В 1881 г. в Петербурге вышел роман Ксавье де Монтепена, который в русском переводе получил название «Владелец Мессиака».¹⁹⁴ Имя переводчика, как и в случае с «Сыщиком-убийцей», указано не было. В наше время книга неоднократно переиздавалась (в 1993, 2012 и 2013 годах). Нам кажется интересной аннотация от издательского дома «Ленинград», в которой достаточно точно изложен сюжет этого произведения: *«Старинный таинственный замок Мессиака. Дворянин Телемак де Сент-Бенат с супругой волею случая оказались в замке владельца Мессиака. Хозяин – граф Каспар – потомок древнего рода, история которого есть бесконечная череда преступлений, тайн и интриг. Каспар – достойный продолжатель рода. Он не зря приобрел репутацию Синей Бороды: жена в подземелье, любовницы умирают одна за другой... Он страстен и необуздан в своих желаниях и фантазиях... Сердце его одержимо любовью к прекрасной Одиллии, дочери заклятого врага семьи. Искушающая страсть лишила покоя могущественного владельца Мессиака. Чтобы стать ее мужем, он готов на все...»*.¹⁹⁵

Между тем книги с таким названием у Монтепена нет; речь идет о контаминации произведений, составивших диологию «Две любви» (*Deux Amours*): «Одиль» и «Эрмин».¹⁹⁶ Этот авантюрно-исторический, с готическими элементами роман очень сильно связан с традицией Дюма. В оригинале замок именуется *Massiac*, а один из персонажей, секретарь суда, носит фамилию *Fripas*; в старой русской версии – вероятно, в результате опечаток – появляются соответственно «Мессиака» и «Трипас»; указанные и другие неточности бережно сохраняются во всех современных изданиях.

Приходится констатировать, что неточности, небрежности и пропуски сделались едва ли не нормой для публикаций французского массового чтения XIX века в современной России. Они затрагивают не только второстепенных писателей вроде Ксавье де Монтепена, но и гораздо более крупных – например, Жюль

¹⁹⁴ Монтепен Кс. де. Владелец Мессиака. (Журнал «Романы оригинальные и переводные. Ежемесячное приложение к журналу «Луч». № 1-2, январь-февраль 1881).

¹⁹⁵ Монтепен Кс. де. Владелец Мессиака. Спб. Ленинград. 2013. С. 4.

¹⁹⁶ Montepin X. de. Odille. Deux amours. P, E.Dentu. 188 ; Deux amours : Hermine. P, E.Dentu. 1885.

Верна, одного из самых популярных французских писателей интересующего нас периода. В России судьба его книг сложилась в целом весьма удачно. Жюль Верна начали переводить у нас еще в 1864 году; к концу XIX века, по словам известного российского библиотековеда Н. Рубакина, произошло «наводнение книжного рынка» его произведениями.¹⁹⁷ Неоднократно печатались собрания сочинений Верна на русском языке, причем некоторые из них позиционировали себя как «полные».

Однако приходится признать, что имеющиеся переводы прозы Жюль Верна (поэзия и драматургия – предмет для отдельного разговора) не всегда соответствуют современным требованиям. Одна из лучших переводчиц Верна Марко Вовчок в свое время откровенно писала о том, что «*переделки, сокращения и вставки*» в переводах производились по согласованию с самим писателем и с издателем Этцелем.¹⁹⁸ Между тем, как известно, независимо от сказанного Этцель чрезвычайно активно вторгался в процесс работы над романами знаменитого писателя, в результате чего некоторые из произведений Верна подверглись весьма сильной трансформации.

Кроме того, как верно замечает А. Москвин (по отношению к всем сочинениям писателя), «*в переводе, к сожалению, порой теряются и верновская стилистика, и своеобразный ритм фразы, и тонкости авторского языка*»¹⁹⁹. Причина здесь не только в магии верновского слова: над переводчиками нередко довлеет старинная установка в отношении к Верну именно как к представителю массового чтения (в конце жизни, в беседе с американским журналистом Р.Шерардом, автор «Таинственного острова» сожалел о том, что «*не занял достойного места во французской литературе*»)²⁰⁰.

К счастью, посмертно опубликованные произведения Верна в подавляющем большинстве дошли до отечественного читателя. Так, мы смогли прочесть, и притом весьма оперативно, написанный около 1860 года роман «Париж в XX веке» (*Paris au XX siècle*).

¹⁹⁷ Цит. по: Брандис Е.П., Лазарев М.Х. Жюль Верн. Био-библиографический указатель. М. Всесоюзная книжная палата, 1959. С. 16.

¹⁹⁸ Цит. по изд.: Брандис Е.П., Лазарев М.Х. Жюль Верн. Цит. соч. с. 15.

¹⁹⁹ Москвин А. Возвращенные подлинники // Верн, Жюль. Полн. собр. соч. Сер. 1. Неизвестный Жюль Верн. Т. 29. М, Ладомир. 2010. С. 747.

²⁰⁰ Жюль Верн у себя дома. Воспоминания и репортажи // Верн Ж.. Цит. соч, с. 633.

Считавшаяся утерянной рукопись была обнаружена Пьеро Гондоло делла Рива (нынешним вице-президентом Общества Жюль Верна) в 1986 году; на языке оригинала книга вышла только в 1994 году. В России ее выпустили в двух разных переводах и под двумя разными названиями.²⁰¹ Книга представляет большой интерес, ведь Жюль Верн не только предсказал здесь великое множество научно-технических достижений современной цивилизации (как известно, подобные пророчества присутствуют и в других его сочинениях), но и выступил в роли первопроходца жанра литературной антиутопии. Этцель отказался в свое время печатать роман именно из-за чересчур смелых пророчеств.

Первое русское издание «Парижа в XX веке» выглядело весьма неприятным в полиграфическом отношении, зато вызывал несомненное уважение его состав. И действительно, наряду с собственно переводом сюда были включены предисловие французского издателя Вероники Беден, предисловие русского публикатора Всеволода Рыбакова; обширное послесловие Пьеро Гондоло делла Рива; примечания французских публикаторов (они воспроизводятся также в современных карманных переизданиях) и, наконец, постраничные сноски Вс. Рыбакова. Последних, как нам представляется, могло бы быть и больше, особенно с учетом некоторых изъянов французских примечаний.

Сказанное в первую очередь относится к главе X книги Верна, где фигурирует великое множество французских литераторов. Здесь, конечно, нужен весьма подробный комментарий. В примечаниях от издательства *Le Cherche Midi* откомментированы не все имена, а имеющиеся – не всегда откомментированы должным образом. К примеру, здесь недостает сведений о хорошо известных французам, но гораздо менее знакомых русскому читателю епископе Боссюэ (1627-1704), авторе «Приключений Телемака» Франсуа Фенелоне (1651-1715), одном из создателей жанра романа-фельетона Фредерике Сулье (1800-1847), поэте Теодоре де Банвиле (1823-1891). И это далеко не полный список литераторов, несомненно, нуждающихся в представлении отечественному читателю.

²⁰¹ Верн Ж. Париж сто лет спустя. Пер. Н. Наставиной, А. Рыбакова. М. Международные отношения. 1995; Город будущего. Пер. М.И. Вишневской, Н.А. Желваковой // Полн. собр. соч. Сер. 1. Неизвестный Жюль Верн. Т. 27. М. Ладомир. 2000. С. 5-137.

В 1999 году вышел первый русский перевод романа «Дядюшка Робинзон» (*Mon oncle Robinson*), написанного в 1870 году, но – как и в случае с «Парижем в XX веке» – забракованного Этцелем. Первое французское издание вышло в 1991 г. Переведен и роман «Прекрасный желтый Дунай» (*Le Beau Danube jaune*, соч. в 1901), ранее известный – в сильно переделанной Мишелем Верном версии – под названием «Дунайский лоцман», (*Le Pilote du Danube*), с добавлением трех глав. «Дунайский лоцман» вышел в 1908 году; «Прекрасный желтый Дунай» опубликован на языке оригинала в 1988 г.; русский перевод вышел в 2003. Мишель Верн превратил исполненное иронии произведение отца в «мрачный детектив».²⁰²

В 2010 году отечественной аудитории стала доступна авторская версия романа «Охота за метеором» (*La Chasse au météore*), которая получила у нас, в соответствии с оригинальным вариантом, название «Болид» (соч. в 1901 г., опубликована в переименованном виде в 1908 г.; авторский вариант был обнаружен в 1981 г., опубликован на языке оригинала в 1986). Большую ценность представляет уже цитированный выше двадцать девятый том издательской коллекции «Неизвестный Жюль Верн» (издательство «Ладомир»), куда вошли, помимо «Болида» и оригинальной версии романа «Маяк на далеком острове» (*Le Phare au bout du monde*, соч. в 1901, опубл. с незначительными изменениями Мишеля Верна в 1905), три драматических сочинения писателя (включая выполненную Верном в соавторстве с А. Д'Эннери инсценизацию романа «Михаил Строгов»).

Однако, если приглядеться, ситуация выглядит не столь уж радужной: оригинальные версии романов Жюль Верна пока не стали достоянием широкого круга читателей. Показателен случай с двумя сильно разнящимися между собой вариантами «Дунайского лоцмана». Искаженная и аутентичная версия продолжают издаваться параллельно, причем иногда складывается впечатление, что масса читателей вообще остается в неведении относительно наличия аутентичного варианта. Так, издательство «Престиж Бук» в 2010 году выпустило перевод версии М. Верна, выполненный Н. Немчиновой. Изданию предпослана небольшая аннотация, из которой читатель узнает, что перед ним «*пожалуй, самый*

²⁰² Peret H. et J.-C. Le monde extraordinaire de Jules Verne. P. Cheminements. 2006. P. 186.

"нежюльверновский" роман», «добротный детектив с эффектными, но вполне реалистичными поворотами сюжета»²⁰³. Но ведь в том-то и дело, что соответствующую жанровую переориентацию осуществил Мишель Верн, а не его отец. В 2016 году издательство «Вече» заново опубликовало другой перевод «Дунайского лоцмана» – его автор Александр Мелентьевич Волков, создатель всем известного цикла о Волшебнике Изумрудного города; в аннотации роман опять-таки охарактеризован как детективный²⁰⁴. Таким образом, в качестве референтного текста и по сей день продолжает выступать искаженная версия Мишеля Верна, где тонкая авторская ирония в большинстве случаев смикширована или попросту утрачена.

Да и с некоторыми «хрестоматийными» произведениями писателя тоже не обходится без проблем. Казалось бы, знаменитый роман «Путешествие к центру Земли» (*Voyage au centre de la Terre*, 1864, расширенный вариант – 1867) хорошо известен нескольким поколениям отечественных читателей. Второе по счету в обширном списке переведенных на русский язык произведений Верна, он выходил в разных версиях: первая (Е. Лихачевой и А. Сувориной) не претендовала на полноту и представляла собой вольную переделку, зато часто издаваемый в настоящее время перевод Н.А.Егорова представляется вполне убедительным. Перевод Марко Вовчок (1871) содержит некоторые купюры; наконец, на особую научную выверенность претендует снабженный примечаниями известного ученого и писателя В. А. Обручева перевод 1929 года.²⁰⁵ Совсем недавно перевод Егорова был переиздан с предназначенными для детской аудитории развернутыми комментариями.²⁰⁶ И все-таки во всех известных нам изданиях присутствует небольшая, но обедняющая наше восприятие этой книги купюра.

²⁰³ Верн Ж. Дунайский лоцман // Школа робинзонов. Дунайский лоцман. Пер. под ред. С Полтавского, Н. Немчиновой. М. Престиж Бук. 2010. С. 137-316.

²⁰⁴ Верн Ж. Дунайский лоцман. Пер А. Волкова // Дунайский лоцман. Маяк на краю света. Судьба Жана Морена. М. Вече. 2016.

²⁰⁵ Верн Ж. Путешествие к центру Земли // Собр. соч, сер. I. Т. IX. Пер. с франц. М. Зенкевича. М.-Л, Земля и фабрика. 1929.

²⁰⁶ Верн Ж. Путешествие к центру Земли. Пер Н.А. Егорова. Комментарии Т.А. Хохловой. М. АСТ. 2017.

Речь идет о самом начале главы XXXIX, перед тем, как герои оказываются на опушке леса третичного периода, они сталкиваются с необычным освещением: «этот рассеянный свет, происхождение которого я не могу объяснить, освещал все предметы равномерно; определенного фокуса, способного отбрасывать тень, не существовало».²⁰⁷ Далее следует фраза, которая отсутствует во всех известных нам русских переводах. На языке оригинала она звучит следующим образом: «*Nous ressemblions à ce fantastique personnage de Hoffmann qui a perdu son ombre*»²⁰⁸ (Мы походили на фантастического персонажа Гофмана, потерявшего свою тень).

Интересно, что в осуществленном совсем недавно и предназначенном для школьников издании романа фраза об отсутствии тени сопровождается довольно обширным научно-популярным комментарием под заголовком «Почему не существовало тени?»²⁰⁹ (с соответствующей иллюстрацией). Здесь юные читатели получают все необходимые сведения относительно указанного оптического феномена, но вот авторская аллюзия на великого немецкого писателя по-прежнему отсутствует.

В чем же причина регулярно воспроизводимой издателями купюры? Нам представляется, что переводчики могли усмотреть в этой фразе фактическую ошибку: как всем хорошо известно, свою тень потерял персонаж повести Шамиссо «Необычайная история Петра Шлемиля» (1814). Однако на самом деле никакой ошибки тут нет, ведь в цикле Гофмана «Фантазии в манере Калло» имеется повесть «Приключения в новогоднюю ночь» (1814), в которой мелькает все тот же Петер Шлемиль, а затем и главный герой Эразм Шпикер также расстается со своей тенью.

Кроме того, полагает Питер Когмен, вполне вероятно, что Верн руководствовался здесь не столько новеллой Гофмана, сколько поставленной в 1851 году пьесой Мишеля Карре и Жюля Барбье, где

²⁰⁷ Верн Ж. Путешествие к центру Земли. Пер. Н. Егорова. М. Вече. 2017. С. 299.

²⁰⁸ Verne J. Voyage au centre de la Terre. P. Hachette. 1919. 55 éd. С. 300 (Электронный ресурс: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65995d>)

²⁰⁹ Верн Ж. Путешествие к центру Земли. С комментариями для школьников. М. АСТ. 2017. Пер. Н.А. Егорова, комментарии Т.А. Хохловой. С. 297.

персонажу Шамиссо отведена ключевая роль, а также созданной на основе этой пьесы оперой Оффенбаха.²¹⁰

В уже упоминавшемся (и в целом весьма содержательном) предисловии к русскому изданию романа «Париж в XX веке» Всеволод Рыбаков указывает, в частности, следующее: «*Париж в XX веке*» любопытен еще и тем, что перед нами практически единственный роман Жюль Верна, где в основе сюжетной линии лежит любовь».²¹¹ С последним утверждением вряд ли можно согласиться; тому свидетельством роман «Тайна Вильгельма Шторица» (*Le Secret de Wilhelm Storitz*), которому суждено было завершить собой писательскую карьеру Верна и в центре которого – классический, но трактованный совершенно по-новому «любовный треугольник».

Первоначальное название книги – «Невидимая невеста» (*La Fiancée invisible*). За девятнадцать дней до смерти автор представил издателю рукопись, сопроводив ее следующим замечанием: «*Шториц – невидимка; это чистой воды Гофман, хотя Гофман, возможно, не осмелелся бы зайти столь далеко*».²¹²

Однако, как и в случае с некоторыми другими произведениями Жюль Верна, роман был отвергнут издателем, и лишь в 1909 году Мишель Верн по указаниям Этцеля произвел в тексте довольно решительную правку; год спустя видоизмененная «Тайна Вильгельма Шторица» вышла в свет (в первоизданном виде роман был опубликован на языке оригинала лишь в 1985 году). Главным условием Этцеля стала необходимость устранить из книги современный колорит, перенести события в XVIII век. Мишель Верн крайне неохотно взялся за эту работу (отдельные анахронизмы в тексте все же остались). Помимо всего прочего, из романа выпали все упоминания об Эрнсте Теодоре Амадее Гофмане, которые играют в оригинальной версии существенную роль. И это при том, что основной источник сюжета – опубликованный в 1897 году и

²¹⁰ Cogman P. Verne and the Theatre: Hoffmann and the “Shadowless Mann” in Voyage au centre de la Terre // Verniana, vol. 4. 2011-2012. P. 1-7. (Электронный ресурс: <http://www.verniana.org/volumes/04/A4/Volume.pdf>)

²¹¹ Рыбаков Вс. Предисловие к русскому изданию // Верн Ж. Париж сто лет спустя. Пер. Н. Наставиной, А. Рыбакова. М. Международные отношения. 1995. С. 16.

²¹² Verne J. et Verne M. Correspondance inédite avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel. Genève. Slatkine. 2004. P. 147.

несомненно известный Верну роман Герберта Уэллса «Человек-невидимка» – здесь не упоминается ни разу! (Возможно, это связано с общим неодобрительным отношением Верна к Уэллсу, которого автор «Таинственного острова» обвинял в отсутствии научной убедительности).²¹³ Интересно, что Гофман предстает в «Тайне Вильгельма Шторица» слегка загримированным (он аттестуется как «кенигсбергский пруссак Вильгельм Гофман»,²¹⁴ то есть по воле автора становится тезкой главного персонажа книги).

Современному отечественному читателю знаком как выполненный В.А. Брюггеном перевод трансформированной Мишелем Верном версии книги, так и перевод оригинала (его осуществил В.Н. Николаев).²¹⁵ Но вот что интересно: при всех достоинствах последнего в самом начале текста «кенигсбергский пруссак Вильгельм Гофман» превращен в «Эрнста Гофмана».²¹⁶ Перед нами пример, так сказать, переводческой гиперкоррекции: вряд ли Верн мог ошибиться в имени великого немецкого романтика, и замена, несомненно, была осуществлена им умышленно. Все это очень напоминает историю с деликатным, но бесповоротным изъятием аллюзии на Гофмана в «Путешествии к центру Земли».

Как видим, мы еще до сих пор не преодолели доминирующее у нас общее отношение к Верну как писателю детскому, далекому от магистральной линии эволюции французской словесности и не заслуживающему внимательного анализа. *«Классики ли А. Дюма-отец, Стивенсон, Жюль Верн, Конан Дойл, Г. Уэллс, явно принадлежащие не к "серьезной", "высокой" литературе?»*²¹⁷ – этот сформулированный в 2002 году С.И. Кормиловым вопрос пока что

²¹³ Compère D.et M., Jean-Michel. Entretiens avec Jules Verne. 1873-1905. Genève. Slatkine. 1998. P. 199.

²¹⁴ Verne J. Le secret de Wilhelm Storitz. P. Gallimard. 1996. P. 23.

²¹⁵ Верн Ж.и М. Тайна Вильгельма Шторица. Пер. В.А. Брюггена // Полн. собр. соч. Серия 1. Неизвестный Жюль Верн. Т. 21. М, Ладомир. 1997. С. 5-378; Верн Ж. Невидимая невеста. Пер. В.Н. Николаева // Полн. собр. соч. Серия 1. Неизвестный Жюль Верн. Т. 27. М. Ладомир. 2000. С. 307-450.

²¹⁶ Верн Ж. Невидимая невеста. Пер. В.Н. Николаева // Цит. соч. С. 309.

²¹⁷ Кормилов С.И. От классики до кича: терминологические проблемы разграничения «рядов» художественной словесности // Забытые и второстепенные писатели XVII-XIX веков как явление европейской культурной жизни. Том 1. Псков. 2002. С. 4.

остается без ответа. А ведь ответ на него имеет не только методологическое, но и чисто практическое значение, в чем мы и могли убедиться при анализе переводов Жюль Верна. И действительно, демонстрируемое современными французскими издателями чрезвычайно бережное отношение к наследию автора «Таинственного острова» во многом имеет институциональное объяснение: у себя на родине Верн наконец-то оказался допущен в пантеон национальных классиков, что со всей очевидностью продемонстрировало чрезвычайно масштабное празднование в 2005 году столетия со дня смерти писателя.

Kirill Chekalov

A RUSSIAN MAN AT A *RENDEZ-VOUS* WITH FRENCH MASS LITERATURE

Keywords: *mass literature, translation, cutting, abbreviation, transformation, novel, publisher.*

The article deals with the problem of translation of French mass literature (Eugène Sue, Xavier de Montépin, Jules Verne) into Russian. The main publishing strategies regarding foreign fiction are considered. Particular attention is paid to the analysis of the translation of the original versions of Verne's novels published posthumously.

ЮНОШЕСКИЙ ДНЕВНИК ГЮСТАВА ФЛОБЕРА: ПОИСКИ ИДЕНТИЧНОСТИ

Ключевые слова: Флобер, автобиографическая проза, сомнение, призвание, идентичность, наука, философия, искусство.

В 1840–1841 годах Флобер записывал размышления и воспоминания, предназначая эти заметки лишь для одного себя. О существовании этой безымянной рукописи стало известно через тридцать лет после смерти писателя. Его наследница Каролина Франклин-Гру опубликовала фрагменты из нее в 1931 году под заголовком «Воспоминания, заметки, тайные мысли».²¹⁸

В 1965 году текст был издан полностью, но с многочисленными ошибками.²¹⁹ Новое, исправленное издание появилось почти через четверть века, в 1987 году, под редакцией Жана-Пьера Жермена под названием «Юношеский дневник», прежнее название стало подзаголовком.²²⁰

Издатели последнего собрания юношеской прозы Флобера, Ги Сань и Клодина Гото-Мерш, сочли название и подзаголовок неудачными: «*Он предполагает нечто более определенное – мемуары, последовательное изложение воспоминаний*».²²¹ В этом последнем издании текст носит название «Личная тетрадь 1840–1841 годов»²²². Настаивая на этом названии, Ги Сань, приводит следующие аргументы: «Здесь почти нет последовательного

²¹⁸ Un manuscrit inédit de Flaubert. Souvenirs, notes et pensées intimes. Figaro. 1931. 7 novembre.

²¹⁹ Flaubert G. Souvenir, notes et pensées intimes / avant-propos de L. Chevalley-Sabatier. Paris: Buchet-Chastel, 1965. 90 p.

²²⁰ Flaubert G. Cahier intime de jeunesse. Souvenirs, notes et pensées intimes (1838–1841). Paris : Nizet, 1987. 91 p.

²²¹ Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes // Flaubert G. Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 1463).

²²² Flaubert G. Cahier intime de 1840–1841 // Flaubert G. Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 729-756.

рассказа о событиях и слишком мало дат, чтобы считать эти записки настоящим дневником».²²³

Действительно, в рукописи, насчитывающей сто страниц, даты возникают только пять раз, и первая дата вовсе не указывает на начало заметок. В тот день, 28 февраля 1840 года, Флобер перечитал первые тринадцать страниц: *«Только что перечитал эту тетрадь и пожалел себя»*, – пишет он.

Вторая дата – 21 мая 1840 года. Флобер перечитывает завершённую им в апреле 1939 года мистерию «Смар». Это произведение заключало в себе много личного. В предшествующих «Смару» автобиографических произведениях («Агонии», «Мемуары безумца», 1838) Флобер писал о бесконечности мысли и тщетном стремлении воплотить ее в словах, о попытке отказаться от искусства, противопоставить ему науку и философию, в них найти способ познания бесконечности мира и души. Он признавался в том, что стремление приблизиться к абсолюту с помощью разума не увенчалось успехом и привело к сомнению: *«Я стал сомневаться во всем: в любви, во славе, в Творце – во всем, что существует, во всем, что может возникнуть»*.²²⁴ В «Смаре» Флобер рассказывает о попытке сделать сомнение мировоззренческой позицией, инструментом познания бесконечности. Эта абсолютизация сомнения в «Смаре» имела экспериментальный характер: это была попытка проверить его гносеологические возможности. Абсолютному сомнению Флобер противопоставил чувство предназначения и веру в сакральный статус искусства. Опыт сомнений, воплощенный в «Смаре» стал одновременно опытом самопознания, стремлением к внутреннему единству.

Перечитывая мистерию через год, юный автор испытывает горькое разочарование: *«Все, что казалось мне пылким, – холодно, все, что казалось хорошим, – отвратительно»*, – пишет он в «Дневнике».²²⁵ Именно в это время он добавляет к «Смару» несколько строк под заголовком «Размышления человека, беспристрастно прочитавшего мистерию через год после ее

²²³ Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes // Flaubert G. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 2001. Vol. I. P. 1464.

²²⁴ Flaubert G. Smar // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris : Gallimard, 2001. P. 601.

²²⁵ Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. // Г. Флобер. Мемуары безумца. С. 162.

создания»: *«Бывают вещи ничтожные, но не до такой степени. То, что год назад казалось тебе прекрасным, сегодня ужасно. Я взбешен, ибо предрекал тебе великое будущее, да и сам ты считал себя маленьким Гете. Глубокая иллюзия. Для начала надо иметь идеи, а твоя мистерия их лишена. Бедный друг! Тебе суждено восхищаться замыслом и отчаиваться, видя его воплощение. <...> Вот лучший мой совет – не пиши больше».*²²⁶

Автор «размышлений» назван Жасменом. Под этим именем, полагает Жан Брюно, скрывается сам писатель. Суждения Жасмена исследователь называет строгими и справедливыми: *«"Смар" – произведение несовершенно, но Флобер, к его чести, быстро и правильно оценил мистирию. Это свидетельствует об эволюции его мировоззрения и литературного мастерства».*²²⁷ Однако имя «Жасмен» – не вымышлено. Флобер, возможно, имел в виду Жака Жасмена (1798–1864), цирюльника и чрезвычайно плодовитого, но посредственного поэта. Флоберу стихи Жасмена казались карикатурными. Жасмен – маска заурядного поэта, «родственника» Гарсона. Его размышления свидетельствует об ироничном отношении автора и к себе, и к возможной оценке его мистерии поэтом-буржуа.²²⁸

Третья дата «Дневника» – 2 января 1841 года. Флобер возвращается с бала под утро, перечитывает оставленный на некоторое время «Дневник» и возобновляет записи, обобщая *«события пяти месяцев, завершивших то, что зовется детством, и положивших начало чему-то без названия – жизни человека двадцати лет».*²²⁹

Четвертая дата – 25 января 1841 года. Флоберу приходит на память совет одного из друзей его отца: *«Помню, господин Клоке <...> однажды предложил мне записать все мои мысли в форме афоризмов, запечатать тетрадь и открыть ее лет через пятнадцать: «Перед вами будет другой человек».*²³⁰

²²⁶ Flaubert G. Smar. P. 615.

²²⁷ Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. Paris: Armand Colin, 1962. P. 230

²²⁸ Bruneau J. Notes et variantes // G. Flaubert Correspondance. Vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980. P. 1021-1514.

²²⁹ Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 169.

²³⁰ Там же. С. 178.

Пятая дата – 8 февраля 1841 года отмечает последнюю запись. Флобер дает оценку себе в настоящем и завершает рукопись «Прощай, Гюстав, когда-нибудь встретимся! Какой бы она ни была эта встреча, пусть она случится, по крайней мере, до этого дня пройдет еще какое-то время!». ²³¹

В рукописи не только отсутствует тщательная хронология, характерная для дневниковых записей, но и воспоминаниям в ней посвящены лишь немногие страницы. В остальном это размышления о себе, о будущем, об истории, философии, науке, искусстве. Они выражены в афористичной манере, близкой манере Монтеня и Паскаля, любимых философов Флобера.

Заметим, что даты возникают всякий раз, когда автор перечитывает то, что написал раньше, или пишет с намерением перечитать заметки позже. Он словно смотрит на себя со стороны, наблюдая происходящие с ним перемены. «*Моя жизнь – не события. Моя жизнь – это мысль*», – говорил Флобер в «Мемуарах безумца», ²³² и заметки 1840–1841 годов есть настоящее свидетельство самосознания двадцатилетнего писателя, история его мысли, своеобразный «Дневник».

«*Я пишу эти страницы для того, чтобы перечитать их позже, через год, через тридцать лет*», – пишет Флобер на одной из страниц, ²³³ а на последней сам назначает себе встречу в будущем. Он действительно распечатал рукопись через несколько лет и не один раз перечитывал ее. На страницах романа «Госпожа Бовари» и во втором «Воспитании чувств» Иван Леклерк обнаружил несколько афористичных фраз из «Дневника». «*Назначив себе встречу через тридцать лет, Флобер не ошибся в сроке*», – замечает исследователь ²³⁴.

В 1840 году Флобер уже не был учеником коллежа. В декабре 1839 года его вместе с двумя товарищами исключили из класса философии за «непослушание» и в назидании другим. Выпускной экзамен на степень бакалавра он успешно сдает экстерном. Зимой

²³¹ Там же. С. 184.

²³² Флобер Г. Мемуары безумца // Г. Флобер. Мемуары безумца. Автобиографическая проза Гюстава Флобера. М.: Текст, 2009. С. 64-65.

²³³ Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 149.

²³⁴ Leclerc Y. «L'auteur c'est bien moi»: Gustave Flaubert ou l'écrivain-manuscrit // Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 86.

1841 года Гюстав должен был готовиться к поступлению на факультет права, но вместо этого усердно занимался греческим, латынью и английским, чтобы читать в оригинале Гомера, Вергилия и Шекспира – тех, кого он считал своими литературными наставниками.

В автобиографической повести «Мемуарах безумца», завершенной в 1839 году, было представлено прошлое, завершённый жизненный этап, пережитый опыт абсолютного сомнения воплотился в «Смаре», а в дневнике возникает настоящее со всей неизвестностью будущего.

Флобер и верит в свое призвание художника и сомневается в нем. В письмах конца 1839 – начала 1840-х годов за иронией сквозит горькая тревога: *«Что я стану делать после коллежа? Жить в Париже, в одиночестве, заниматься правом, пушусь во все тяжкие с девками и процелыгами, но ты, конечно, порекомендуешь мне кафе с золоченой колоннадой, где можно поразвлечься, или какую-нибудь потаскушку из сада Шомьер»* – пишет он Эрнесту Шевалье в ноябре 1839 года.²³⁵

И через год он отвечает на вопросы друга о будущем: *«Ты просишь рассказать, о чем я мечтаю? Да ни о чем. Что я стану делать после коллежа? Ничего. Кем хочу стать? Никем. Я устал от мечтаний, оступел от планов, пресытился размышлениями о будущем. И я мало гожусь к тому, чтобы занять какое-то определенное положение. Но я признаю тебе, друг мой: уподобившись плешивому ободранному ослу с редкими клочьями шерсти на шкуре или пустому бочонку с двумя-тремя каплями вина на дне, я начну в будущем году изучать благородное ремесло, коим ты вскоре вполне овладеешь. Займусь юриспруденцией»*.²³⁶ В «Дневнике», думая о настоящем и будущем, он задает вопросы себе: *«Что я делаю? Что буду делать когда-либо? Что ждет меня?»*.²³⁷ Предчувствие будущего было одновременно и мучительным, и манящим: *«Как прекрасно будущее, что грезилось мне! Я сочинял жизнь, словно роман, и какую жизнь! Горько отречься от нее»,* – пишет он.²³⁸

²³⁵ Flaubert G. Correspondance. Vol. I. Paris: Gallimard. 1973. P. 56.

²³⁶ Там же. С. 77. Подчеркнуто Флобером.

²³⁷ Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 171.

²³⁸ Там же. С. 154.

Думая о призвании, сомневаясь и надеясь, он стремится понять себя, ищет свою точку зрения на мир и настойчиво противопоставляет два способа восприятия и познания мира: рациональный, научный, и иррациональный, эстетический. «Дневник» открывается словами: *«Бесконечность непостижима. Кто же в том сомневается? Множество явлений недоступны нашему пониманию, но мы верим в них: стало быть, помимо ума есть иной способ размышлять, дающий доводы более убедительные, чем доводы нашего рассудка?»*.²³⁹ Этот фрагмент представляет собою парафраз 282 отрывка из «Мыслей» Паскаля: *«Мы познаем истину не только разумом, но и сердцем, этим то последним путем мы постигаем первые начала, и напрасно старается опаривать их разум»*.²⁴⁰ И далее автор повторяет те идеи, что уже прозвучали в мистерии «Смар». Он подвергает сомнению познавательные возможности науки и философии: *«Инструмент наук – анализ. Полагают, что в этом их величие, но в этом их ничтожество. Природа есть единство, вы же, изучая, рассекаете ее, разделяете, препарируете, а потом хотите собрать все части воедино, но получается искусственно!»*.²⁴¹

Искусство представляется ему абсолютной альтернативой и философии, и науке: *«Поэзия <...> подобна вселенной, в ней есть свои моря, источники, чтоб утолить нашу жажду; а глотка философии пересохла от праха небытия всех ее систем»*.²⁴² В творчестве для него важны не мысль, разум, рассуждение и вкус, но вдохновение, чувство, откровение и «нёбо», то есть способность ощущать *«неуловимую чистейшую сущность поэзии»*.²⁴³ Но именно в эстетических размышлениях ему особенно остро открываются не только противоречия идеи и материи, мысли и слова, но и необходимость привести их в гармонию: *«Есть утверждение, довольно глупое, что слово выражает мысль. Точнее будет сказать, что оно мысль искажает»*, – повторяет Флобер, но в то же

²³⁹ Там же. С. 142.

²⁴⁰ Паскаль Б. Мысли /перевод с французского О. Хомя. М.: REFLE-book. 1994. С. 116.

²⁴¹ Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 144.

²⁴² Там же.. С. 145.

²⁴³ Там же. С. 159.

время определяет искусство как «перевод мысли формой».²⁴⁴ С этого времени и навсегда важнейшей проблемой для него становится стиль. Позже, закончив работу над романом «Госпожа Бовари», он скажет: «Точная мысль влечет за собой точное слово и является им».²⁴⁵

Первая часть «Дневника», где Флобер предстает «истинным романтиком».²⁴⁶ идеалистом, обрывается наброском в «неистово романтическом», восточном духе. Флобер оставил «Дневник» ради путевых заметок: в августе 1840 года, сдав экстерном экзамены на степень бакалавра, он отправился в путешествие на юг Франции и Корсику. Многие фрагменты путевых заметок «Пиренеи – Корсика» напоминают дневник. Флобер не думает о возможном читателе, не заботится о связности и последовательности повествования, редко упоминает о датах. Свои настроения и впечатления он описывает подробнее, нежели те явления, что вызвали их.²⁴⁷ Флобер пишет о себе: «Мои главные качества – любовь к свободе и непостоянство. Мне нужен досуг. Затишье в душе сменяется бурей».²⁴⁸ Но более всего мучают его проблемы стиля. Несколько страниц «Пиренеев – Корсики» посвящены трудностям воплощения мысли в слове. Флобер сравнивает любимейших своих авторов: Рабле и Монтеня, и впервые отдает предпочтение рациональному началу в творчестве: «Читая Рабле, с головой уходишь в приключения, плутаешь в лабиринте, не находишь выхода и забываешь, где вход. Это бесконечная арабеска, оглушительные взрывы смеха, безумные фейерверки, ослепительные и слепящие, однако напрасно искать здесь ясного смысла, чистой идеи. У Монтеня же все свободно, просто, здесь погружаешься в волны разума, и каждая из них переполняет и расцветчивает красноречивые фразы».²⁴⁹

²⁴⁴ Там же. С. 24.

²⁴⁵ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. М.: Худож. лит., 1987. С. 410.

²⁴⁶ Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. Paris: Armand Colin, 1962. P. 521.

²⁴⁷ «Точка зрения для него важнее, того, на что обращен взгляд», – утверждает Жан Помье. (Pommier J. Dialogue avec le passé. Paris: Nizet, 1967. P. 314).

²⁴⁸ Flaubert G. Pyrénées – Corse // Flaubert G. Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001.. P. 670.

²⁴⁹ Ibid. P. 675.

Историю французской литературы Флобер рассматривает как историю стиля: «Фраза постепенно наращивает мускулы, приобретает ясную силу. Так, от маркиза де Реца к Паскалю, от Корнеля к Мольеру мысль становится все более точной, а фраза все более ясной и лаконичной. Она, словно светильник из цельного кристалла позволяет идее сиять, и свет так ярок, что не видно оболочки, его окружающей. Вот в этом то и есть, если я не ошибаюсь, сущность французской прозы XVII века: забота о форме ради выражения мысли, метафизика в искусстве, и, выражаясь научным языком, субстанция в качестве сущности».²⁵⁰

До путешествия он писал в «Дневнике»: «Мне недостает лаконичности, а еще больше – точности. В моих сочинениях нет единства, нет движения, <...> и чувства ритма ни малейшего. Вот чего мне недостает – стиль мой многословный, напыщенный».²⁵¹

И во время странствия, дождливым утром 15 сентября, приступая к описанию событий прошлого дня, он тревожится: «О чем писать? Ничто не утомляет так, как бесконечные описания, перечисление самых беглых впечатлений. Пытаешься все запомнить, все высказать, и ничего не остается для себя. Всякое выраженное чувство слабеет, и образ на полотне бледнее того, что существует в реальности. И к чему рассказывать обо всем? Не лучше ли хранить в тайниках души никому недоступные воспоминания и баловать себя, воскрешая их в такие вот, как сегодня, хмурые дни? <...> Как я опишу долину Кампан и Баньер-де-Бигор, как расскажу о нравах, хозяйстве, дорогах и экипажах, пещерах и водопадах, ослах и женищинах, и прочем, прочем? Смогу ли удовлетворить стремление выразить мысль, найти хоть одно точное слово?».²⁵²

И все же он продолжает путевые заметки. Пишет о древнем городке Сен-Бертран де Комин и романской церкви, о дороге через лес, о вершинах пиренейских гор, взметнувшихся к небу и застывших, словно гигантские волны снежного моря.²⁵³ Фразы энергичные, тон повествования большей частью сдержанный,

²⁵⁰ Ibid. P. 677.

²⁵¹ Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 164.

²⁵² Flaubert G. Pyrénées – Corse. P. 670.

²⁵³ Ibid. P. 674.

описания сложны и часто построены на игре контрастами, пейзажные зарисовки выполнены изысканно.²⁵⁴

Примером служит описание пантеистического экстаза на берегу корсиканского залива Сагонь: *«По дороге, ведущей прямо от старинного селения, мы спустились на берег. Море было спокойно, в полуденном сиянии лазурные волны казались совсем прозрачными. Солнечные лучи отражались от прибрежных скал и ослепительно искрились, окружая вершины алмазными коронами. Море благоухало нежнее роз, мы наслаждались его ароматом, дышали солнцем, ветром, далью, миртами. То был один из тех счастливых дней, когда сердце, словно природа, открывается солнцу и так же благоухает сокровенными цветами, рожденными волею высшей красоты. Свет, свежий ветер, мысли нежные и невыразимые полнят душу, вся она пронизана радостью и бьет крыльями, отзываясь каждой частице бытия, растворяется в них, дышит с ними вместе, словно сущность одухотворенной природы звучит в ней чудным гимном. Вы улыбаетесь бризу, ласкающему вершины деревьев, шепоту волн на песке, летите с ветром в морскую даль, нечто эфирное, величавое, нежное исходит от самого солнца и растворяется в безбрежном сиянии – так легкой дымкой понимается и тает в воздухе утренняя роса»*²⁵⁵.

Еще в отрочестве Флобер интуитивно ощущал единство природы, прекрасного и священного. Это чувство впервые обрело особую силу во время путешествия, и здесь впервые он описал его.

Первое путешествие дало Флоберу возможность лучше понять себя.²⁵⁶ До странствия он был мучительно недоволен собой, вновь называл себя немым, жаждущим говорить, отчаивался: *«Себя я*

²⁵⁴ «Странно, – пишет Клодина Гото-Мерш, – почему ученые так мало уделяют внимания книге, в которой так явно обнаруживается мастерство, свойственное зрелым произведениям Флобера, предпочитая ей «*Quidquid volueris*» и «Мемуары безумца». (Gothot-Mersch C. Pyrénées – Corse. Notice // Œuvres complètes. Vol. I. Œuvres de jeunesse / G. Flaubert. Paris: Gallimard, 2001. P. 1430). Единственная работа, посвященная особенностям стиля первого «Путешествия» Флобера, была опубликована в 1911 году: G. R.-J. Gustave Flaubert aux Pyrénées // Bulletin pyrénéen. 1911. Février. P. 59.

²⁵⁵ Flaubert G. Pyrénées – Corse. P. 694-695.

²⁵⁶ Позже сам Флобер будет называть путешествия «серьезным трудом» и наилучшим способом понять себя и другого. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. М.: Худож. лит., 1987. С. 57-50.

*считаю освистанным, униженным, опозоренным, я больше не знаю, на что надеяться, чего желать, что есть во мне: я могу стать всего лишь жалким писакой, тщеславным ничтожеством».*²⁵⁷

Вернувшись из путешествия, он снова берется за дневник и теперь в афористичных, пронумерованных римскими цифрами фрагментах, хладнокровно и отстраненно, черта за чертой набрасывает свой интеллектуальный портрет. Он больше не «немой» и не «безумец», с кем отождествлял себя в автобиографических сочинениях 1838 – 1839 годов «Агонии» и «Мемуары безумца», он ищет свое «я» и, не желая ограничиться какой-то одной точкой зрения на мир, принимает обе грани своей личности: *«Я ни материалист, ни спиритуалист. Если бы я стал кем-то, то скорее материалистом-спиритуалистом».*²⁵⁸

Galina Modina

FLAUBERT'S YOUTHFUL DIARY: THE SEARCH FOR IDENTITY

Keywords: Flaubert, autobiographical prose, doubt, vocation, identity, science, philosophy, art.

The article deals with Flaubert's ideas of the art, the artist and with the writer's search for identity reflected in his youthful Diary. The evolution of Flaubert's philosophy of life in the 1830-41s is researched.

²⁵⁷ Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 160.

²⁵⁸ Там же. С. 180.

НЕОРОМАНТИЧЕСКИЙ КОЛОНИАЛЬНЫЙ РОМАН ВО ФРАНЦИИ

Ключевые слова: неоромантический экзотический роман, неоромантический колониальный роман, образ «чужого», колониальная психология европейца.

В известной нам критической литературе, посвященной приключенческому роману, нет разделения между экзотическим и колониальным романом, одни и те же романы называются как одним, так и другим термином. Однако, как нам представляется, несмотря на ряд сходных черт, различие (прежде всего – идеологическое), все же существует. Мы попытаемся выявить сходство и различия этих двух поджанров неоромантического приключенческого романа. Как экзотический, так и колониальный роман ставят вопрос о культурных границах (благодаря чему на рубеже веков уже была создана «идеологическая» картография), и следуют некоторым стереотипам, наиболее известный из которых – противопоставление человека «цивилизованного», т.е. европейца – дикарю, т.е. образу «чужого», «иного». Не менее распространенным стереотипом является изображение врагов, в роли которых чаще всего выступают именно дикари. Особую пикантность подобным романам придают картины каннибализма, человеческих жертвоприношений и других ужасов, призванных вызвать интерес читателей. Именно с такой кровавой сцены в Дагомее начинается популярный роман Луи Нуара «Венера из Вида» (1892), а известный писатель Юг Ле Ру прямо назвал свой роман о приключениях французов в центральной Африке – «Страна ужасов».

Учитывая столкновение колониальных интересов европейских стран, не менее жестокими врагами в романах изображаются и представители других стран-соперниц. Во французском приключенческом романе традиционно – англичане и немцы.

Конечно, нельзя отрицать просветительской роли экзотического и колониального романов, поскольку именно благодаря им, а не научным трудам, массовый читатель расширял свои географические, политические, исторические и, в

определенной степени, естественнонаучные горизонты. Однако нельзя отрицать и того, что авторы обоих поджанров с высокомерным презрением относились к искусству и культурным традициям экзотических стран, даже таких древних как Япония или Китай. И, разумеется, у европейцев вызывало только раздражение упорное желание «дикарей» не принимать искусство и религию белых. Европейцы привозили в свои страны бивни безжалостно уничтожаемых слонов, шкуры диких животных, а также имеющие для туземцев сакральное значение предметы, тотемы, статуэтки, драгоценные камни, грабя местное население, которое могло защищаться лишь загадочными проклятиями, также становящимися популярным мотивом романов.

В XX веке африканская тема войдет в культурный обиход европейских писателей, поэтов и художников, как отражение их стремления к примитивизму и «анти-цивилизации»: Лафорг, мечтая в своем «Удивлении» о земле, освобожденной от всякой культуры и разумности, выберет Африку для изображения *terrae incognitae* – бессознательного как источника поэтического творчества, а поколение Аполлинера будет учиться у негритянского искусства новым формам, но в конце XIX отдельные африканские артефакты были представлены лишь в немногих музеях и частных коллекциях, танцы воспринимались как непристойная увертюра к оргии, а музыка – как какофония, способная навсегда превратить цивилизованного человека в мелофоба. Анри Летюрк так описывает свое впечатление от африканского ксилофона: *«Автор услышал в Дакаре исполнителя на балафоне, через пять минут он бежал, чтобы не сойти с ума. Ему казалось, что на его голову сыпятся удары сотни молотков»*.²⁵⁹

Несмотря на отмеченное сходство экзотического и колониального романов, мы обнаруживаем некоторые принципиальные **различия**. Прежде всего отметим, что экзотический роман призван вызывать желание окунуться в мир экзотических мечтаний и написан более поэтично, чем колониальный, который пробуждает желание владеть землями и рабами, и оправдывает колониальную политику. Отсюда и выбор описываемых стран: экзотический роман рассказывает о любых «неевропейских» странах, например, Турции, Японии, Китае и др.,

²⁵⁹ Leturque H. Cartahut le matelot. P. 1899. P. 216.

колониальный же – преимущественно об африканских как наиболее далеких от цивилизации. Чем более диким изображается местное население, тем более необходимой становится их колонизация цивилизованными белыми.

«Колониальная» психология европейца явно проглядывается уже в романах Лоти и Буссенара, однако они, как авторы экзотического романа, никогда не призывают захватывать отсталые страны, уничтожать местные племена, поработать их. Их целью было *описание экзотических стран и своих впечатлений* от них. Героями экзотических романов движет любопытство, интерес к новому, неизведанному, отсюда и непереносимое желание изучить местные нравы, традиции, язык. В колониальных романах европейцев мало интересуют чужие нравы и культура, они заставляют туземцев учить язык колонизаторов, подчиняться их законам. Это робинзоны, которых не интересует – есть ли имя у дикаря, они нарекают их «пятницами» по своему желанию.

Отважному, иногда наивному герою экзотических романов – наследнику персонажей Жюль Верна – чужда идея обогащения, он стремится своими открытиями принести пользу своей стране и человечеству. В колониальном романе этот герой постепенно исчезает, уступая место меркантильному дельцу или авантюристу. Герои обоих поджанров приключенческого романа обязательно подвергаются опасности, но в экзотическом романе он, благодаря своей смелости, спасается сам, стремится наладить мирные отношения с туземцами (хотя, конечно, в интересах своей страны) и даже защищает своих новых друзей от работоторговцев и англичан и немцев, которые «цивилизуют» дикарей, продавая им оружие и алкоголь. Поэтому туземцы проникаются любовью к французам, их триколору, их религии. Поль Брукнер, исследующий тему экзотизма во французском романе, отмечает в своем труде «Рыдания белого человека. Третий мир, чувство вины, ненависть к себе», что когда проваливалась колониальная политика французов под натиском грубой силы англичан и они покидали страну, туземцы тяжело переживали, но страдали и французы, понимавшие, что оставляют «друзей» на верную гибель.²⁶⁰ В некоторых романах Г.Ферри и Г.Эмара проскальзывает мысль о том, что африканцы могут быть

²⁶⁰ Bruckner P. Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-monde, culpabilité, haine de soi. P. 2002.

уничтожены англичанами и немцами, повторив судьбу американских индейцев.

Герой колониального романа – тоже отважный человек, но он сражается с местными племенами, натравливает их друг против друга, жестоко подавляет любое сопротивление дикарей и подчиняет их. Давняя неприязнь французов к англичанам и откровенная ненависть к немцам после франко-прусской войны проявляется в описаниях пактов, заключаемых ими с мусульманами, джихад которых направлен против истинных христиан – французов-католиков, и в этой войне французов «против всех» авторы оправдывают любые жестокости.

Наконец, в отличие от экзотического, в колониальном романе меньше внимания уделяется женским образам. Белые мужчины относятся к туземкам как к наложницам, а родившихся от них детей никогда не увозят с собой в Европу, понимая, что они никогда не будут приняты цивилизованным обществом. Трагической судьбе этих полукровок, отвергнутых и соплеменниками, и сообществом белых людей, посвящено множество колониальных романов, наиболее известный из которых написан Р.Киплингом. Белые женщины всегда изображаются верными подругами, которые, несмотря на опасности, отправляются в Африку к своим мужьям или женихам, где выполняют «цивилизаторскую миссию».

В колониальном романе белые герои иногда становятся африканскими «королями», призванными установить мир и порядок, на самом же деле – удовлетворяя свою ностальгию по монархии и собственные амбиции. Часто они предпринимают экономически выгодные для Франции проекты, строят железные дороги в Сахаре, пытаются реализовать план инженера Рудера по использованию *шоттов* – соленых озер на севере Африки, игнорируя при этом интересы местного населения, набираемого в качестве рабочей силы. Впрочем, этих рабов привозили и в Европу для тяжелых работ, а наиболее сильных негров отбирали в качестве пехотинцев во французскую армию, сражавшуюся на африканских или азиатских фронтах.

Колониальная литература отражала и популяризировала идеи французских теоретиков биологического неравенства человеческих рас (Жозеф Артюр де Гобино, Жорж Ваше де Лапуж, Гюстав Ле Бон и др.), становясь в определенном смысле их практической

реализацией, доказывая превосходство белой расы и ее влияния на судьбы мира.

В целом, колониальная литература, приобретающая все более идеологический характер, гораздо менее интересна в художественном отношении, чем экзотический роман. Тем не менее, романы таких авторов как Поль д'Ивуа, Луи Жаколио, Луи Нуар, пользовались большим успехом. По иронии судьбы они также печатались в «Журнале путешествий», что в значительной степени определило уход Буссенара из журнала, с которым он сотрудничал 32 года. Буссенар не принял изменения ориентации журнала, проповедующего новое – расистское и колониалистское видение стран Азии, Африки, Южной Америки.

Надо отметить, что не только «Журнал путешествий», но многие другие журналы печатали произведения авторов, пишущих на модную тему: *L'Assiette au beurre* («Масленка») публиковала в течение нескольких недель роман Леона Блуа «Кровь бедняка» (*Le Sang du pauvre*), одна из глав которого – «Иисус Христос в колониях» (*Jésus-Christ aux colonies*) – неоднократно публиковалась как отдельный рассказ и даже включалась в учебники для лицеев.

Отдельными изданиями выходили романы Жоржа Дариена «Бириби» и «Эполет», расистские романы Армана Дюбарри «Путешествие в Дагомею» и «Колонисты Танганьики». До сих пор пользуется спросом приключенческая серия Луи Жаколио «Загадочная Африка» (*L'Afrique mystérieuse*), состоящая из четырех романов: «Последний работороговец», «Город песков», «Человек пустыни» и «Таинственная экспедиция», а также другие его приключенческие романы, сюжет которых всегда содержит элементы детектива.

Отдельную группу писателей представляют морские офицеры – Капитан Данри (наст.имя. Эмиль Дриан), Теодор Каю, Луи Нуар. (Напомним, что и Пьер Лоти был морским офицером). Наибольший интерес из произведений перечисленных авторов представляет колониальный по сути, но в элементами иронической фантастики роман Капитана Данри «Черное нашествие» (*L'Invasion noire*, 1893-94), который, учитывая события последних лет, оказался пророческим. Неслучайно издательство Flammarion опубликовало его в 2016 году. В этом романе автор выдвигает идею «обеления» Африки, т.е. истребления в газовых камерах всех чернокожих, а

несколько миллионов фанатиков исламистов предлагает отправить на завоевание Европы во имя Аллаха.

Мрачную картину бесчеловечного обращения колонистов с туземцами создает на примере нескольких факторий Поль Кустиорье, губернатор Гвинеи, в своем романе «Гаетан Фарадель, исследователь поневоле» (*Gaëtan Faradel, explorateur malgré lui*). А Луи Нуар в романе «600 лье по Сахаре» (*Six cents lieues dans le Sahara*) прямо призывает расстреливать из пушек не только непокорных туземцев, но и белых конкурентов.

Один из самых популярных авторов колониального романа – Клод Фаррер – во многом является последователем Пьера Лоти, которым восхищался и которому подражал. Он также был морским офицером, также полюбил Турцию и посетил ее 11 раз. Он поддерживал Кемаля Ататюрка, но потом описал в памфлете «Воскресшая Турция» (*La Turquie ressuscitée*) свое разочарование в его шовинистической политике. По следам «Госпожи Хризантемы» Фаррер отправился в Японию, но в его творчестве это не отразилось. Фаррер был членом Французской академии, активно занимался политикой, призывал принимать евреев, бежавших из Германии, при этом сотрудничал с профашистской газетой и защищал память маршала Петена.

Герой романов Фаррера – человек, который задыхается в западной христианской цивилизации, в обществе, доведенном моральными законами до полного «безволия», а среди «диких» племен он, как нищезанец, свободен, потому что может не подчиняться местным законам. По той же модели аморальности победителя строит образную систему своих романов Луи Нуар. Его герои подчиняют чернокожих своей власти и вырезают их за неповиновение без сожаления целыми деревнями.

Важно отметить, что в русле колониального романа были написаны произведения *антиколониальные*, полные сочувствия к неграм, азиатам, индейцам Южной Америки. Авторы их, интеллектуальные наследники сен-симонизма и последователи романтиков, пытались представить судьбы угнетенных, увидеть в них людей мыслящих, чувствующих, верных. Они выражали надежду, что между расами могут существовать мир и согласие и, хотя идеи равенства они не все же не проповедовали, но признавали некоторые права туземцев на справедливое, гуманное отношение. Их утопические представления простирались на начальное

образование чернокожих, обучение их в католических миссиях. Эдгар Монтей в романе «Король Бубу» (*Le Roi Boubou*), Эдмон Дешом в романе «Страна белых негров» (*Le Pays des nègres blancs*) и Андре Лори в серии романов «Золотоискатели Южной Африки» (*Les Chercheurs d'or de l'Afrique australe*) даже предлагали реализовать программы по внедрению туземцев в агрономическую и приисковую деятельность. Подобных «антиколониальных» произведений было очень немного, и они затерялись в потоке расистско-колониальной литературы, однако в последние годы появилось два исследования – «Антиколониалисты» (*Les Anticolonialistes*) Ж.-П. Бионди и Ж.Морена, и «История антиколониализма во Франции» (*Histoire de l'anticolonialisme en France*) К.Лиозю, в которых отмечается, что идеям антиколониализма во Франции в конце XIX века было посвящено большое количество статей и памфлетов, но в художественной литературе им посвящено всего несколько довольно слабых романов. Тем не менее, благодаря этим исследованиям разрушается традиционное представление о колониальном романе как исключительно поддерживающем политику страны.

Приключенческий колониальный роман конца XIX века, даже в самых гуманных своих проявлениях, признает и восхваляет идею расового различия, но в самом противопоставлении себя «другому» ощущается тревога автора. Удаленность пространственная ассоциируется с удаленностью во времени, и часто между строк читается мысль о том, что и белые были когда-то такими же дикими, и есть опасение, что могут вновь вернуться в первобытное состояние.

В поэзии декадентов и символистов – современников неоромантизма – часто звучал вызов варварам, призыв своей дикостью возродить истощенную, вымирающую белую расу. Спасти можно, приняв примитивную, но здоровую дикость, поскольку будущее – за африканским черным континентом. Неслучайно Рембо писал в «Дурной крови»: *«Мои глаза закрыты для вашего света. Я – зверь, я – негр. Но я могу быть спасен. ... Самое лучшее – это покинуть старый континент, где бродит безумие.... Я вступаю в подлинное царство потомков Хама... Исчезли слова. Мертвецов я хороню у себя в желудке. Крик, барабаны – и в пляс, в пляс, в пляс! Мне неизвестно, когда, после*

*прихода белых, я рухну в небытие. Голод, жажда, крики – и в пляс, в пляс, в пляс!»*²⁶¹

В прозе неоромантиков эта идея в прямом виде не встречается, но она получила интересное преломление в ярком и часто шокирующем романе Октава Мирбо «Сад наслаждений» (*Le Jardin des supplices*, 1899). Однодневное действие романа разворачивается в Китае, где совершаются жестокие пытки и убийства, являющиеся, по убеждению автора, основными инстинктами *всех* людей. Автор подчеркивает, что в Китае в отличие от лицемерной Европы, низменные чувства и изощренный садизм не прикрываются фарисейскими разговорами о справедливости и гуманизме. Именно эту сторону романа в основном подчеркивают критики, которые акцентируют в романе Мирбо анархизм мелкобуржуазного интеллигента, модернистские и декадентские индивидуалистические идеалы, критику современного ему европейского цивилизованного общества, воспринимают сцены китайской каторжной тюрьмы и сам «сад мучений» как аллегория на внешне благопристойную Францию, однако нам представляется, что основной целью Мирбо было изложение его тезиса о врожденном зле, и весь роман «Сад мучений» мы воспринимаем как доказательство этого тезиса.

Необычное содержание романа привлекало внимание не только читателей, но и литераторов: великий Л.Н.Толстой назвал Мирбо величайшим из французских писателей его времени, «наилучшим образом выражающим дух Франции этого столетия»,²⁶² а фантазмагоричные картины, описанные Мирбо, оказали, по мнению некоторых критиков, влияние на произведение Кафки «В штрафной колонии» и на целый ряд эротических и «жестоких» романов.

Таким образом, главной характерной чертой неоромантического колониального романа является презрение к «чужому», к дикарю, которому для выживания необходима колонизация.

²⁶¹ Рембо А. Дурная кровь // Одно лето в аду. http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo1_4.txt

²⁶² Октав Мирбо. Лучшие книги на livelib.ru. <https://www.livelib.ru/author/167216/top-oktav-mirbo>

ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԳԱՂՈՒԹԱՅԻՆ ՎԵՊԸ ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ

Հիմնաբառեր՝ նեոռոմանտիկական էկզոտիկ վեպ, նեոռոմանտիկ գաղութային վեպ, օտարի կերպարը, եվրոպացու գաղութատիրական հոգեբանությունը

Հոդվածում բացահայտվում են ֆրանսիական գրականության մեջ էկզոտիկ և գաղութային վեպերի գաղափարական տարբերությունները, դրանց հիմնական ժանրային առանձնահատկությունները: Թե՛ էկզոտիկ, թե՛ գաղութային վեպերը բարձրացնում են մշակութային սահմանների հարցը և հետևում որոշակի կարծրատիպերի, որոնցից ամենատարածվածը «քաղաքակիրթ» մարդու, այսինքն՝ եվրոպացու հակադրությունն է վայրենու, այսինքն՝ «թշամուռ», «օտարի» կերպարին, ինչպես նաև թշնամիների պատկերումը, որոնց դերում հանդես են գալիս ինչպես վայրենիները, այնպես էլ բրիտանացիներն ու գերմանացիները՝ որպես գաղութատիրության հարցում Ֆրանսիայի հետ մրցակցող երկրների ներկայացուցիչներ:

Natalia Khachatryan

NEO-ROMANTIC COLONIAL NOVEL IN FRANCE

Keywords: Neo-Romantic exotic novel, Neo-Romantic colonial novel, the image of «another», colonial psychology of the European

The article reveals the ideological differences between the exotic and the colonial novels as well as their main genre features in French literature. Both the exotic and the colonial novel raise the question of cultural boundaries and follow certain stereotypes, the best known of which is the opposition of a "civilized" person (a European) to a savage (the image of an "enemy", of "another") as well as the depiction of enemies, in the role of which are the savages, and the British and Germans as representatives of countries competing with France in colonization.

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆՆ Ու ՔՆԱՐԱԿԱՆԸ Ս. ԲԵԿԿԵՏԻ
«Օ՛, ԵՐԱՆԵԼԻ ՕՐԵՐ» ԴՐԱՄԱՅՈՒՄ

Հույսը՝ ի հեճուկս մինչև հիմա արմատացած մտայնության,
առավելապես դժոխային իրավասություն է:

Ս. Բեկկետ

Հիմնաբառեր՝ Ս. Բեկկետ, «Happy days», «Օ՛, երանելի օրեր»
ողբերգականը, լավատեսություն, քնարականը

Պլատոնի «Պետություն» VII գլուխը սկսվում է հետևյալ տողերով.
«Պատկերացրու մարդկանց, ովքեր ապրում են քարանձավանման
ստորգետնյա կացարանում, մուտքը՝ ողջ երկայնքով, լայնորեն բացվում
է օրվա լույսին ընդառաջ. մանկուց՝ պարանոցը և ոտքերը շղթայված,
կացարանի ներսում, նրանք մնում են մինևույն տեղում, տեսնում միայն
այն, ինչ իրենց դիմացն է, մյուս կողմից՝ շղթայի պատճառով, որը
պահում է իրենց գլուխը, անկարող են այն շարժել»²⁶³: Արևմտյան
մշակույթում մարդկության ապրելաճի պայմանները ներկայացնող
պլատոնյան քարանձավի այս միթոսը՝ լավագույնս իր
վերաիմաստավորումն է գտել Ս. Բեկկետի «Happy days» («Օ՛, երանելի
օրեր») (1960-1962) դրամայում: Վիննին՝ Բեկկետյան դրամայի մոտ
հիսուն տարեկան հերոսուհին, առաջին գործողության ընթացքում
մինչև կոնքը թաղված է ավազի մեջ, երկրորդում արդեն՝ մինչև
պարանոցը: Կյանքի և մահվան այս սահմանագծում նրան ոչինչ չի
մնում անելու՝ բացի խոսելուց, վերապրելուց՝ հիշողությունների
միջոցով:

1964 թ.ին Բեկկետը գրառում է. «Գողոն» ես գրեցի շատ արագ՝
մեկ ամսում, «Օ՛, երանելի օրերը» ինձնից մեկ ու կես տարի
պահանջեց»²⁶⁴:

«Օ՛, երանելի օրեր»-ը նախ բեմադրվեց Լոնդոնում, ապա Նյու
Յորքում, որից հետո Բեռլինում: 1962 թվականին ֆրանսիական
տարբերակը՝ Բեկկետի իսկ թարգմանությամբ, Օդեոնում Ռոջեր Բլինի

²⁶³ Պլատոն, «Պետություն», Գիրք VII, Երևան, Սարգիս Խաչենց, ՓԲԻՆՏԻՆՖՈ, Անտարես, 2017, 4-րդ հատ, էջ 265

²⁶⁴ Beckett S. Présentation des œuvres, André Dimanche, Editeur Ina, p. 33

բեմադրությամբ, Մադլեն Ռենոյի դերակատարությամբ աննախադեպ հաջողություն արձանագրեց: Նշենք, որ ի սկզբանե Բեկկետի գլխավոր հերոսը տղամարդ պետք է լիներ և այս դրաման բացառիկ է նաև այն առումով, որ հեղինակը ի վերջո նախապատվությունը տվել է կին կերպարին: Բեմամուտից հետո Բլինը խոստովանել է. *«Մա ավելի դժվար պիես է, քան «Գողոն»: Այն ջնջում է 30 տարիների հիմարությունները: Բեկկետը սատրիչ է, ինչպես բոլոր ամաչկոտ մարդիկ»:*²⁶⁵

Նույն հոդվածում մենք փորձելու ենք ուսումնասիրել ողբերգականի ու քնարականի համադրումը Ս. Բեկկետի «Օ՛, երանելի օրեր» դրամայում:

Բեկկետյան՝ երկու գործողությամբ և երկու հերոսով (Վիննի՝ մոտ հիսուն տարեկան կին և Վիլլի՝ մոտ վաթսուներե տարեկան տղամարդ) այս դրաման, որտեղ շարժումը հասցված է նվազագույնի, լուսանկարչական պատկեր է հիշեցնում: Լուսանկար դիտելիս մարդն ակամա հակվում է դեպի անցյալ՝ ներկա և ապառնի ժամանակներն իրենց տեղը զիջում են անցյալ ժամանակին, որն էլ իր հերթին վերախմբված է հիշողության շնորհիվ: Այսպիսի իրավիճակում է գտնվում Բեկկետի հերոսուհի Վիննին: Մինչև կոնքը ավազի մեջ խրված՝ նա ի մի է բերում արդեն անցյալի վերածված իր կյանքը: Ընդհանուր առմամբ բեկկետյան դրամաներին հատուկ հերոսների անգործունությունը՝ Վլադիմիր, Էստրագոն, Համ, Լաքի նրանց վերածում է հակահերոսների՝ դա նրանց դատապարտումն է: Անցյալից ու ներկայից գուրկ այս կերպարները՝ դեգերում են հնարավոր ապագայի փնտրտուքով:

Նույնը չենք կարող ասել, սակայն, Վիննիի դեպքում: Այս դրամայում հեղինակն ինքն իր հերոսուհուն զրկելով շաժվելու կարողությունից, ընձեռում է միմիայն խոսելու և հիշելու հնարավորություն: Բառերը դառնում են Վիննիի կյանքը *«շարունակելու»* միակ հնարավորությունը. *«Հենց դա՛ է ինձ թույլ տալիս շարունակել, ունկնդրման ակնկալիքով շարունակել խոսել»:*²⁶⁶ Ի տարբերություն բեկկետյան մյուս հերոսների, Վիննին ընդամենը գեղեցիկ անցյալ ունի: Զրկվելով գործելու կարողությունից՝ նա ակամա վերածվում է մարդ-անցյալի, որի միակ հնարավորությունը անցյալը

²⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 33

²⁶⁶ Բեկկետ Ս. Օ՛, երանելի օրեր, թարգմ. Գ. Զանիկյանի, Երևան ՎՄՎ-ՊՐԻՆՏ, 2016, էջ25

հիշողություններում պրպտելն է: Ավագի մեջ խրված՝ նա վերածվում է ավագե ժամացույցի, որ հոսում է ժամանակատարածության մեջ՝ մոտալուտ ավարտ ազդարարելու կանխորոշմամբ:

Դրաման և Վիննիի օրը սկսվում են զանգի զիլ դողանջով: Ժամացույց սարքի բացակայությունը այնուամենայնիվ խորհրդանշական է: Արևահար խոտածածկ տարածքում, որտեղ Վիննին և իր ամուսին Վիլլին մարդկությունից հեռու, մեկուսացած են՝ չգիտեն, թե օրվա որ ժամն է: Զանգի պարբերական դողանջները Վիննիին սթափեցնում և ապրելը շարունակելու հնարավորություն են ընձեռում: Դրամայում լսելի է վեց՝ ասես Աստծո աշխարհի վեցօրյա արարումն ազդարարող զիլ դողանջ, և քանի որ, ըստ Աստվածաշնչի, Աստված յոթերորդ օրը հանգստացավ, դրամայում յոթերորդ դողանջի բացակայությունը վկայակոչում է Վիննիի «*հանգիստը*», «*լուումը*», ավագե ժամացույցի հոսքի ավարտը: Վիննին մրմնջում է իր կարապի երգը և ենթադրվում է, որ պետք է ընկղմվի և անհետանա ավագե շեղջի մեջ:

Այնուամենայնիվ դրամայում լսելի վեց դողանջները չեն ազդարարում գործողության վեցօրյա ժամանակ: Հեղինակը Վիննիին շնորհում է երկու օրում անցյալի երանելի օրերը հիշելու հնարավորություն:

Հայտնի է, որ Բեկկետը խստագույնս հրահանգում էր իր պիեսները (dramaticules) ներկայացնող բեմադրիչներին ճշգրտորեն հետևել հեղինակային բոլոր ռեմարկներին, ինքն էլ գրեթե միշտ ներկա էր լինում բեմական փորձերին: Բեկկետյան դրամաներում բեմիբերը հասցված են նվագագույնի, ինչն էլ իր հերթին հետևանք էր դառնում լուսային նվագեցման: Թատերգուն նախընտրում էր սևին հարող գորշ մոխրագույն լուսային երանգը: Այս առումով «Օ, երանելի օրերը» բացառություն է: Այստեղ անվերջանալի շլացնող լույս է սփռվում, երեկոն չի իջնում, օրը չի ավարտվում: Միայն երկրորդ գործողությունը և հերթական զանգի դողանջը ենթադրել են տալիս, որ սկսվել է հաջորդ օրը. «*Ողջույն, սրբազան արևալույս: ...Գարելի՞ է դեռևս ժամանակի մասին խոսել*»:²⁶⁷ Ուրեմն սկսվում է՝ «*ևս մի ասվածային օր*»:²⁶⁸

Ի տարբերություն «*Գողոյին սպասելով*» դրամայի բեմիբերի ծայրահեղ նվագեցմանը (ստեպլին, բողլ, ծառ), «Օ, երանելի օրերում» հեղինակը շեղվում է իր նախասիրությունից և ուշադրությունը սևեռում

²⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 64

²⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 8

հերոսուհու պայուսակի վրա. «*Գուցե անհամեստ թվա, բայց դա խենթություն է, դու որտեղի՞ց գիտես, որ կնոջ համար այդ աստիճան կարևոր է իր ձեռքի պայուսակը*»,²⁶⁹ - մի ներկայացումից հետո ասել էր Մադլեն Ռենոն հեղինակին: Վիննին, առաջին գործողության ընթացքին, երբ դեռ մինչև կոնքն էր խրված ավագաթմբի մեջ, պայուսակից հանում է ատամի խոզանակ, մածիկ, խոշորացույց, հայելի, շրթներկ, հրավիրատոմս, վերջապես ատրճանակ, որն այդպես էլ չի գործածում, նվագատուփ՝ իր նախընտրած «Հրաշք ժամ» մեղեդիով: Իրերի այս առատությունը հիշեցնում է բուդլեսկային թատրոնի խեղկատակներին, ովքեր իրենց պարկերից անվերջանալի իրեր էին դուրս բերում: Բեկկետի հերոսուհու պայուսակի իրերը անցյալի երանելի օրերի մասունքներն են, որոնք ևս ապրելը «շարունակելու» հնարավորություն են ընձեռում:

Վիննիի պայուսակց դուրս բերված իրերը, իր իսկ ոճը՝ ինչպես ինքը հերոսուհին է հավաստում՝ «*հին ոճ է*», նախընտրած բանաստեղծական, երաժշտական մեղեդիների պատառիկները ռոմանտիկական դարաշրջանին են առնչվում, որոնք իր և Վիլլիի համատեղ կյանքի քնարական վերհուշներն են: Հերոսուհու անունն անգամ համահնչությամբ հիշեցնում է XIX դարի ռոմանտիկ **Vigny**-ի ազգանունը: Մադլեն Ռենոն նշել է, որ. «*Օ՛, երանելի օրերը*» սիրո պատմություն է»:²⁷⁰

Վիննին բարեպաշտ է, նա իր օրը սկսում է աղոթքով.

ՎԻՆՆԻ- «*... - թերևս զուր չեմ աղոթում*- (լռություն, նույն կերպ) - *առավոտները*- (լռություն, նույն կերպ) - *գիշերները*-...»,²⁷¹ բեկկետյան՝ աստժո մահը արձանագրած ժամանակաշրջանում հերոսուհին մնում է ավելի քան բարեպաշտ ու աստվածավախ:

Վիննին գիտակցում է, որ իրեն քիչ ժամանակ է մնում, սակայն ողբերգություն չի ապրում: Ռոջեր Բլինը իր «Հիշողություններում» գրառել է. «*Մադլենը լինելով երդվյալ լավատես, սկզբում պիեսի սարսափելի ողբերգականությունը չէր զգում: Նա ասում էր. „Այս պիեսը հիասքանչ է, ամուսնական համատեղ կյանքի կատարյալ սիրերգ է.„: (...)* Բոլորովին վերջերս նա ինձ ասաց. „Բայց այս պիեսը,

²⁶⁹ Beckett S., *Présentation des oeuvres*, André Dimanche, p.33

²⁷⁰ Նույն տեղում, p.41

²⁷¹ Բեկկետ Ս., *Օ, երանելի օրեր*, թարգմ. Գ. Ջանիկյանի, Երևան 2016, ՎՄՎ-ՊՐԻՆՏ, , էջ 13

սասարսափելի է: Հաշվի առնելով տարիքս ... այս կինը, որ խրվում է հողի մեջ, հը , ի նչ ես կարծում, ».²⁷²

Բեկկետը, ինչպես իր մյուս դրամաներում, այստեղ նույնպես ողբերգականությանն ու հոռետեսությանը միախառնում է իրեն բնորոշ սև հումորը, վերջինիս էլ՝ քնարականությունը: Օքսֆորդի համալսարանի անգլիական գրականության պրոֆեսոր՝ Ռիշար Էլմանը նշում է. «Բեկկետը նախևառաջ պոետ էր, ով թատերգություններ էր գրում».²⁷³ Իսկ գրականագետ Ժան Ռուպոն ավելի հեռու է գնում. «...Վիպասանը նաև թատրոնի մարդ էր, թատերգուն՝ սցենարիստ, մոլի ընթերցողն ու Դանթեի քննադատը ամբողջ կյանքում պոետ մնաց».²⁷⁴ Վիննին՝ իր էությամբ, հիշողություններով, բանաստեղծական մեջբերումներով ընթերցողին ներկայանում է որպես ռոմանտիկական քնարականությամբ հագեցած այդ լուսապայծառ դարաշրջանի վերջին մոհիկանը:

Բեկկետը «Օ , երանելի օրերում» ինչպես «Գողոյին սպասելով» կամ «Խալի ավարտը» դրամաներում միմյանց է հակադրում իր հերոս-կերպարներին: Անհնար է նրանց գոյությունը առանց մեկը մյուսի, բայց միննույն ժամանակ այդ գոյությունը դառնում է տառապալից սարտոյան «Դժոխքը մյուսներն են» դրույթի նման: Վլադիմիր-Էստրագոն, Պոձո-Լաքի, Համ-Կլով, Վիննի-Վիլի կերպարները անձի երկատվածությունն են ներկայացնում:

Վիննիի- Վիլիի հակադրության մեջ առաջինն անցյալն է, երկրորդը՝ ներկան: Անցյալը վեհաշունչ քնարականությունն է, ներկան՝ «ոչինչ չասող», «բառեր չգտնող» առօրեականությունը: Ի տարբերություն անշարժության դատապարտված Վիննիի Վիլին անկարող է գործել, օգնության ձեռք մեկնել, ունկնդրել: Ազատության մեջ Վիլին «չի ապրում», ավազի տակն անցնող Վիննին վայելում է իր «աստվածային ժամերը»:

Վիննի- «... Օ , ես լավ գիտեմ, երբ երկու անձինք այս կերպ - (ձայնը բեկվում է)- միասին են - (սովորական ձայնով) - անպայման չի նշանակում, որ եթե մեկը տեսնում է մյուսին, մյուսն էլ նրան է տեսնում, կյանքը ինձ... դա էլ է սովորեցրել»:²⁷⁵

²⁷² Beckett S., Présentation des oeuvres , André Dimanche, p.41

²⁷³ Magazine littéraire. Samuel Beckett, N231, juin 1986, p.18

²⁷⁴ Նույն տեղում, p.15

²⁷⁵ Բեկկետ Ս., Օ , երանելի օրեր, թարգմ. Գ. Ջանիկյանի, Երևան 2016, ՎՄՎ-ՊՐԻՆՏ, էջ 34

«Թվում է, թե մեծ բան չես խնդրում, լինում են պահեր, որ չափազանց հնարավոր է թվում - (ձայնը բեկվում է) - յուրայինին... ընդամենը խնդրել... սա ամենաքիչն է, որ կարելի է ասել... մինչդեռ իրականում... երբ մտածում ես այդ մասին... նայում ես հոգուն... տեսնում ես, որ նրան... ուրիշ բան է անհրաժեշտ... հանգստություն... նա ուզում է, որ իրեն հանգիստ թողնես... մինչդեռ դու կարծես լուսին... այս ամբողջ ժամանակ... լուսինն ես նրանից ուզում»²⁷⁶

Ինչպես հայտնի է ռոմանտիկական գրականության մեջ լուսինը դառնում է սիրահար գույգի ուղեկից խորհրդանիշը:

Բեկկետը հարելով մոդեռնիզմին, Աբուրդի թատրոնին՝ հոգու խորքում թերևս հիանում է անցյալի վեհաշուք գրական կոթողներով՝ գիտակցելով հանդերձ, որ այդ դարաշրջանն անվերադարձ անցյալին է պատկանում:

Բեկկետյան հերոսուհի Վիննին շաղակրատում է, բայց դա նրան հեշտությամբ չի հաջողվում: Նա ճիգ է գործադրում՝ հիշելու, խոսելու համար, վերոնշյալ մեջբերումներում դիպուկ վկայություն կարող են հանդիսանալ անվերջ կրկնվող բազմակետերը, հեղինակային՝ *լռություն* ռեմարկները: Վիննին իր խոսքն առավել պատկերավոր դարձնելու միտումով պարբերաբար բանաստեղծական տողեր է մեջբերում, որոնք սկսվում են. *«Ինչպե՞ս էր այն սքանչելի բանաստեղծությունը»* արտահայտությամբ: Քնարական մեջբերումների շարքը սկսվում է դանթեական (Բեկկետը Դանթեի խոշոր գիտակ էր) *«Աստվածային կատակերգության» «Դժոխքի»* հետևյալ տողերով.

ՎԻՆՆԻ - ... - սրբասուրբ լույս - (սրբում է) – *խավարում ընկղմվել* - (սրբում է) – *նշանակում է գեհենի հնոցում* - (սրբում է) – *հայտվել*:²⁷⁷

Կամ

ՎԻՆՆԻ - *«Ինչպե՞ս էր այն սքանչելի բանաստեղծությունը: (Շրթունքները): Օ՛, վաղանցիկ երջանկություն - (շրթունքները) - Օ՛, ...տրա-լա-լա դժվարանց դժբախտություն»*:²⁷⁸ Այս տողերը Լամարտինի *«Լճակ»* բանաստեղծությունից են, որտեղ քնարական հերոսը հիշում է իր վաղամեռիկ սիրեցյալին և մտորում ժամանակի վաղանցիկության մասին.

*«...Օհ, ժամանակ, մի՛ թողիր, պատեհ ժամեր, նաև դուք
Սանձեր դրեք ձեր վագրին,*

²⁷⁶ Նույն տեղում, էջ 36

²⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 12

²⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 16

*Թույլ տվեք, որ ըմբռնչանենք վայելքները վաղանցուկ
Մեր գեղեցիկ օրերի»²⁷⁹*

Բեկկետը չէր սիրում խոսել իր թատերկերից, 1952 թվականին Միշել Պուլակին գրած իր նամակում նշում է. «... Թատրոնի վերաբերյալ գաղափար չունեն: Դրանից ես ոչինչ չեմ հասկանում: Թատրոն գնացող չեմ: Մա թույլատրելի է: ...Այն ամենը, ինչ ես ի վիճակի էի իմանալու, ցույց եմ տվել: Դա շատ չէ, բայց ինձ *ահամար բավարար է լիովին: ... Թերևս նրանք* (հերոսները – Ա.Ջ.) *պետք է հաշիվ տան ձեզ: Թող նրանք գլուխ հանեն: Առանց ինձ: Նրանք և ես, մենք տալիք-առնելիք չունենք»²⁸⁰* Իր իսկ թատերկերի նկատմամբ հեղինակային այս լռությունը գրականագետներին դժվարությունների առջև է կանգնեցնում և ստիպում հակվել նաև որոշ ենթադրությունների՝ բնագրերը մեկնաբանելու համար: Այսպես, մենք հակված ենք կարծելու, որ Բեկկետն իր «Օ՛, երանելի օրեր» դրամայի վերնագիրը վերցրել է Լամարտինի վերոնշյալ բանաստեղծությունից. ...*Laissez-nous savourer les rapides délices* *Des plus beaux de nos jours:*

Այս բանաստեղծությունը վերհուշի և կյանքի վաղանցիկության մասին է, հոգեվիճակի՝ որում գտնվում էր նաև դրամայի հերոսուհին: Բացի վերոնշյալ տողերից, դրամայի երկրորդ գործողության մեջ Վիննին արտաբերում է. «... *այն օրը... (լռություն) ... այո՛, այն օրը... լիճը... եղեգները* (ընդգծումը մերն է) »²⁸¹ Կարծում ենք լճի հիշատակումը ավելի հիմնավոր է դարձնում մեր տեսակետը:

Վիննիի խոսքը հագեցած է քնարականությամբ, ձայնարկումներով, երկարացումներով, որոնք հիմնականում բնորոշ են քնարական ժանրին:

Առաջին գործողության ընթացքում, Վիննին ունկնդրում է «Հրաշալի ժամ» վալսը «Զվարթ այրիից»: Թատերկի ավարտին արդեն, մինչև պարանոցն ավազակույտի մեջ ընկղմված, մեղեդին դառնում է հերոսուհու կարապի երգը: Պ. Վեռլենի «Հրաշալի ժամ» բանաստեղծությունը, որը Ֆ. Լեարը «Զվարթ այրի» օպերայի է վերածել՝ կարելի է թախծի, հույսի ու լավատեսության միաձուլում համարել:

²⁷⁹ Լամարտին, Ա. դը «Լճակ», //Ֆրանսիական պոեզիա, թարգմ. Ն. Վարդանյանի, Երևան 1984, Երևանի Համալսարանի հրատ., էջ 188

²⁸⁰ Բեկկետ Ս. Գոդոյին սպասելիս», ACTUAL ART, Երևան 2010, էջ 15

²⁸¹ Բեկկետ Ս. Օ, երանելի օրեր, թարգմ. Գ. Ջանիկյանի, Երևան 2016, ՎՄՎ-ՊՐԻՆՏ, էջ 69

«Օ՛, երանելի օրերը» բեկկետյան մյուս դրամաների նման ավարտ չունի: Այս դեպքում ևս, ընթերցողն ինքն է որոշում ավարտը: Ամեն դեպքում Վիննին հանդիսատես-ընթերցողի աչքի առջև չի անցնում ավազաթմբի տակ: Նա շարունակում է ժպտալ, ապա տիրում է երկար լռություն: Դեկարտյան՝ «Մտածում եմ, ուրեմն կամ» դրույթը Պրուստը ձևափոխեց՝ «Հիշում եմ, ուրեմն կամ» դրույթով: Բեկկետը, որ Պրուսի մեծ գիտակ էր (վկայությունն է «Պրուստ» աշխատությունը), Վիննիի կերպարում իմաստավորեց պրուստյան այս դրույթը: Բեկկետը հավելեց նաև իր տարբերակը՝ «Տառապում եմ, ուրեմն գուցե և կամ»: Բեկկետյան հերոսուհին հիշելով, տառապելով՝ բառի ռոմանտիկական իմաստով, փորձում է վերապրել:

Նիցշեն ասել է. «Միայն այնտեղ, ուր կան շիրիմներ, կարող են լինել հարություններ»: Այս պարադոքսի խորհրդանիշն է բեկկետյան հերոսուհի Վիննիին:

Ани Джаникян

ТРАГИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ В ДРАМЕ С.БЕККЕТА «СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ»

Ключевые слова: С.Беккет, «Счастливые дни», трагическое, лирическое

В драме С.Беккетта «Счастливые дни» сочетаются трагическое и лирическое. Героиня пьесы Винни, засыпанная по шею в песок, находясь на грани жизни и смерти, выживает благодаря воспоминаниям. Героиня осознает, что ей осталось недолго, однако она не переживает трагедию. Напротив, она предстает перед читателем как последняя из могилок эпохи романтического лиризма. Беккет, как и в других своих драмах, сочетает трагические и пессимистические элементы с черным юмором, смешанным с лиризмом.

Ani Janikyan

TRAGIC AND LYRICAL ELEMENTS IN S.BECKETT'S DRAMA "HAPPY DAYS"

Keywords: S.Beckett, "Happy Days", tragic elements, lyrical elements

Tragic and lyrical elements are mixed in S.Beckett's drama "Happy Days". Winnie, the heroine of the play, buried up to her neck in the sand, on the border of life and death talks and survives through her memories. Realizing that she has little time left, she does not experience tragedy. On the contrary, due to the memories of the past, the poetical citations she is presented to the reader as the last of the Mohicans of the luminous epoch of romantic lyricism. Beckett, like in his other dramas, here also combines tragic and pessimistic elements with the black humor mixed with lyricism.

THE BASIC CATEGORIES OF NEO-ROMANTICISM IN THE 19th CENTURY BRITISH LITERATURE

“What is life? Tell me, O white men, who are wise, who know the secrets of the world, and of the world of stars, and the world that lies above and around the stars; who flash your words from afar without a voice; tell me, white men, the secret of our life--whither it goes and whence it comes!

You cannot answer me; you know not. Listen, I will answer. Out of the dark we came, into the dark we go. Like a storm-driven bird at night we fly out of the Nowhere; for a moment our wings are seen in the light of the fire, and, lo! we are gone again into the Nowhere. Life is nothing. Life is all. It is the Hand with which we hold off Death. It is the glow-worm that shines in the night-time and is black in the morning; it is the white breath of the oxen in winter; it is the little shadow that runs across the grass and loses itself at sunset.[..]

But what is the good of talking? [..] Those who live to see will see.”
(Rider Haggard. “King Solomon’s Mines”)

Keywords: *neo-romanticism, adventure, colonial, house, journey, landscape, sea, treasure.*

In the contemporary British society, via literature, art, cinematography and culture, the process of reevaluating the traditional and generally accepted values is taking place. Quite often, the space of action depicted in the latest literary works by the British authors is Great Britain of Queen Victoria’s epoch – a powerful world empire characterized by an inexhaustible progress, stable material development and extensive colonial conquests. In the end of the 20th and at the beginning of the 21st century, the paradigm of Neo-Victorian (Post-Victorian or Retro-Victorian) literature is being regularly joined by a series of works which reveal the historical dominant and the dominant of “the other” or “the exotic” in the texts related to the canons of aestheticism, nonsense and detective, most frequently synthesizing them into one whole. The neo-Romanticism literature, in its turn, is being marginalized and even ignored, which testifies to the fact that Englishmen are reluctant to probe deeper into the revision of the colonial history and policy of the British Empire.

In the British literature of the 2nd half of the 19th century, the romantic exoticism and idealism are diverse and multi-form

manifestations, consisting of several parallel yet interdependent dominants:

- within the context of orientalism, the exotic is significant in Pre-Raphaelitism and Aestheticism where the realities of the oriental world (animals, birds, insects, plants) are decorative attributes of the aesthetically attractive object of art (William Morris, 1834–1896; Oscar Wilde, 1854–1900 a. o.);

- the exotic and the different contrary to the traditional can be observed in juvenile and nonsense literature (Edward Lear, 1812–1888; Lewis Carroll, 1832–1898 a. o.);

- the exotic as an experience gained at revealing a mysterious secret is present in the detective literature (Arthur Conan Doyle, 1859–1930 a. o.);

- the exotic, being immediately related to the exotic space (Australia, India, Africa, America a. o.), is extensively represented in the literature of neo-romanticism (Robert Louis Stevenson, 1850–1894; Rider Haggard, 1856–1925; Rudyard Kipling, 1865–1936 a. o.). Thus, as the result of colonial conquests of the British Empire, the neo-romanticism literature, especially within the period between the 1880s and WW I, most broadly represents the segment of exotic and adventure literature.

Neo-romanticism is considered “a common European phenomenon” which “[...] most strikingly was manifested in England where the positive-realistic culture, the so-called Victorian period with its cult of utilitarianism and positive values, unfolded most gradually and comprehensively”²⁸². The literature of English neo-romanticism is a wide-scale phenomenon, it is a gigantic stream – hundreds of diverse quality works which contributed to initially perceiving neo-romanticism literature as secondary.²⁸³

Despite the fact that some writers were active world travellers and adventure seekers, others had never been outside the territory of the British Isles, and the texts of this type are not a component of the national culture only, but a broad cross-border phenomenon.

²⁸² Федоров, Ф. „Остров сокровищ” Стивенсона: человек – пространство – время. In: Пространство и время в литературе и искусстве. Daugavpils: Saule, 1997, 118.

²⁸³ Ibid.

In the 1880s two significant texts of the English neo-romanticism were created – “The Treasure Island” by R. L. Stevenson (1883) and “King Solomon’s Mines” by R. Haggard (1885). In later years, these were joined by works of other writers, for instance, such as R. Kipling and A. C. Doyle. Literary criticism of that time called them the most striking “hits”, while nowadays they are often characterized as being racist, chauvinistic and xenophobic.

The aim of the paper is to study the most essential categories of neo-romanticism while focusing on the analysis of “The Treasure Island” by R. L. Stevenson within the frame of the 19th century literature as a system, by comparing the most striking features of parallel literary movements.

One of most essential segments of the British literature is the post-romanticism culture, which has developed in the 1830–1840s and which in a specific form of epitomizing reveals the determinants of the real objective world in the art of realism and naturalism. Along with the dominating manifestations of demythologized consciousness, important is that spectrum of a transition culture where the mythologized merges with the demythologized and reality is viewed via definite themes and motifs of romanticism. The fusion of arts important in the history of world culture – romanticism and realism – is demonstrated in linking the elements of demythologized world picture with the cultural codes of mythological, namely, romantic culture, as well as with the elements of the antique and national mythology. As the result, the platform of modernism with neo-mythological consciousness inherent in it is created.

Neo-romanticism is the structure of the art of the transition period. Within the framework of this system, it exists along with aestheticism. Unlike naturalism, which remains a marginal trend on the British Isles in the 19th century, Aestheticism and neo-romanticism, on the contrary, experience a real boom. The fact that neo-romanticism belongs to a larger type of a transition culture allows studying it by distinguishing its most striking features and comparing them with parallel cultures.

The protagonist in the novel “The Treasure Island” by R. L. Stevenson not only declares the goal of his journey, but also precisely marks the principal categories of neo-romanticism:

“And I was going to sea myself; to sea in a schooner, with a piping boatswain and a pig-tailed singing seamen, to sea; bound for an unknown island, and to seek for buried treasure!”²⁸⁴

This quotation is a peculiar formula of neo-romanticism, where every word is a sum total of definite attributes:

I – WAS GOING – TO SEA – TO SEEK – FOR AN ISLAND – AND – TREASURE

1) “I” / “ego” – man and the British Empire

To a certain extent, the literature of neo-romanticism offers a different view on race, kin, nation and national identity in the ideology of the British Empire and in opinions of the colonized nations: it enriched the readers’ imagination by captivating descriptions about “the big blank spaces in the world map” (“The big blank spaces in the map are all being filled in [...]” – a quotation from “The Lost World” by A. C. Doyle, 1912²⁸⁵), and provided the portrayal of a courageous, adventure desirous British in an alien exotic space. The colonial policy of the British Empire had made the English and European people adopt the attitude towards other races as towards lower rank creatures being outside history, civilization and culture. In his book “The Descent of Man” (1871), Charles Darwin outlines the relationships between different races; in his opinion, the savage races are to be considered lower races, while the task of higher races is to enlighten the primitive tribes.²⁸⁶ The idea about the prospective victory of a white man over “the savages” expressed by Darwin in his work “On the Origin of Species” (1859) was employed by colonizers as the basis for the policy of their actions. The British people believed that an ideal life was possible only in case Great Britain governed not only the so called “Dark Continent”, but also the whole world, including America.

Thus, as the result of the inner contentment and the opposition “ego – alter ego”, in literature of neo-romanticism, narcissus is no longer an individual oriented towards personal beauty (as it is in Aestheticism), but rather a nation as a whole, namely, literary works involve such

²⁸⁴ Stevenson, Robert Louis. The Treasure Island. Special Student Edition. Arc Manor LLC, 2009, 32

²⁸⁵ Doyle, Arthur Conan. The Lost World. Oxford: Oxford University Press, 1995, 10.

²⁸⁶ Darwin, Charles. The Descent of Man. Norwalk: The Easton Press, 1979, 293.

manifestations as the imperialistic “narcissism”. Consequently, in the literature of neo-romanticism, man is no longer only a positive character-gentleman who personifies honour, justice, reason etc., but also a mature and experienced individual as a symbol of the nation. Diane Simmons considers that British neo-romantic works are the creators of the idea about man’s “near-magical superiority”²⁸⁷. The above mentioned basic texts of the British neo-romantic literature are narratives told in the first person, where the category “I/we” (Jim Hawkins in “The Treasure Island”; Allan Quatermain in “King Solomon’s Mines”) is opposed not merely to the wicked pirates “they”, but to “they” as the naïve and alienated residents of the colonized territory.

In this respect, significant is the episode described in R. Haggard’s novel, where the life perception of the African girl Foulata, who loves a British man but now is at death’s door, is an insurmountable formula of the colonial world:

“Say to my lord, Bogwan, that – I love him, and that I am glad to die because I know that he cannot cumber his life with such as I am, for the sun may not mate with darkness, nor the white with the black.”²⁸⁸

Authors of neo-romanticism shared the opinion that realism, naturalism and literary decadence, including aestheticism, are related to a feminine gender and to the choice of themes unworthy of a male, while the literature of neo-romanticism, whose origins go back to the epic poem and tale of chivalry is convincingly masculine. Works by O. Wilde are not the descriptions of the external adventure, but rather the reflection of sensations and feelings; as the author explains his fairy-tales are “meant partly for children, and partly for those who have kept the childlike faculties of wonder and joy”, and also “written, not for children, but for childlike people from eighteen and eighty”²⁸⁹. R. Haggard devotes his novel “King Solomon’s Mines” “to all the big and little boys who read it”²⁹⁰. Savageness, aggression and a destructive force in the texts of neo-

²⁸⁷ See: Simmons, Diane. *The Narcissism of Empire: Loss, Rage and Revenge in Thomas De Quincey, Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle, Rudyard Kipling and Isak Dinesen*. Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2007.

²⁸⁸ Haggard, Rider. *King Solomon’s Mines*. London, Edinburgh and New York: Thomas Nelson and Sons, 1956, 244.

²⁸⁹ Oscar Wilde: *A Life in Letters*. Ed. M. Holland. London, New York: Fourth Estate, 2003, 108.

²⁹⁰ Haggard, H. Rider. *King Solomon’s Mines*. In: *The Treasury of Allan Quatermain*. Volume 1. Wilder Publications, 2007, 5.

romanticists create the background against which a human's stamina is tested, and which is needed to reveal the self-sufficiency of an individual or, in a wider sense, of a nation. Thereby, neo-romanticism works, created by "a true male sex", are a kind of anti-feminization of literature and a reaction against *fin du siècle* decadence²⁹¹; but the authors of these works, the so called "prophets of the British Empire", simultaneously show the status of the empire as the highest power.

"I will go to seek for..." – journey and dynamics (home → road)

The starting point of neo-romanticism is the literature of early romanticism; one of its typical features is a journey as a physical movement in space. In neo-romanticism, journey acquires an additional semantic load – a hero goes to seek for adventures, money and treasures outside the utilitarian Great Britain, and consequently the idyllic home environment with its static field (peace, well-being, comfort, and enjoyments) is replaced by motion and dynamics. In this aspect, neo-romanticism literature is akin not only to romanticism, but to a detective literature as well, where "travelling" most often takes place within the own living space – along the narrow maze-like London streets. In detective literature, the exotic segment is represented by the adventure that involves the discovery of some unusual event, consequently the adventure is a means to disassociate oneself from the gloomy and dull life, "to go off on a journey" from the mundane and the habitual towards the extraordinary, mystical and mysterious. Sherlock Holmes says:

"I cannot live without brain-work. What else is there to live for? Stand at the window here. Was ever such a dreary, dismal, unprofitable world? See how the yellow fog swirls down the street and drifts across the dun-colored houses. What could be more hopelessly prosaic and material? [...] Crime is commonplace, existence is commonplace, and no qualities save those which are commonplace have any function upon earth."²⁹²

²⁹¹ Dixon, Robert. *Writing the Colonial Adventure: Race, Gender and Nation in Anglo-Australian Popular Fiction, 1875–1914*. Cambridge University Press, 1995, 4.

²⁹² Doyle, Arthur Conan. *The Sign of the Four*. In: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*. Volume 1. New York, Random House Publishing Group, 19, 2013, 130.

The characters of A. C. Doyle – Sherlock Holmes and Doctor Watson – act following the pattern set in R. L. Stevenson’s works. However, both the positive characters and the criminals, who remind the pirates from Stevenson’s works, are not located in an alien living space, but rather in one’s own. The path of heroes’ journey leads through the criminal world, fraught with danger and exoticness, and their aim is to catch anti-heroes and/or save people’s lives.

Along with the desire to break away from what is commonplace, a similar local “journey” in a detective literature is longing for what is beautiful, like in aestheticism where “the journey” is made in human consciousness, and most often it occurs in the space of an attractive, comfortably and richly furnished, and separated from the outside world house. A house is not merely the environment to live in, but rather an ideal microcosm of the society of the Victorian era – a peculiar castle, fortress and sanctuary; the decorations and massive furniture of the interior tell about the status of its residents. Within the frame of the aestheticism paradigm, the heaviness and seclusion of a Victorian house are contrasted with the conception of “the House Beautiful” where the synthesis of the aesthetic and the exotic is important, namely, lightness, clear and simple forms of Anglo-Japanese and other exotic styles, in which the beautiful and the unusual prevail over the functional. Integral components of “the beautiful house” are domestic objects decorated with motifs and ornaments from the Japanese culture, fine silk, and textiles decorated with floral, plant, bird and insect ornaments. The desire for the exotic manifests itself in divorcing oneself from reality, for it is just realism that diminishes the borders of a geographical topos. Consequently, in aestheticism, the “journey” and “adventure” occur in imagination, this is going to the self-created “artificial paradises”, since in imagination migration in time and space is boundless.

Unlike in detective and aestheticism, in novels of neo-romanticism the journey is made within the unknown, exotic world of strong people, full of danger, and requiring heroic deeds. Therefore, the manifestations of fortitude important in the parallel subcultures are replaced by a test of a physical strength, by a struggle and survival mechanisms:

“[...] there is no journey upon this earth that a man may not make if he sets his heart to it. There is nothing [...] that he cannot do, there are no mountains he may not climb, there are no deserts he cannot cross [...]”²⁹³

In neo-romanticism literature, the space of house is marginal, it is the antithesis of the wide world. Most often it is a cage and a coop; the function of a house gets transformed in the end of the novels – after unbelievable events, a house becomes a peace zone where to call back memories and enjoy the material wealth acquired during the journey:

“Well, to make a long story short, we got a few hands on board, made a good cruise home, and the “Hispaniola” reached Bristol [...]”²⁹⁴

2) “sea” / “island” – nature landscape ([dry] land → exotic space / exotic landscape (sea) → land)

In neo-romanticism, journey becomes an ideal framing form for depicting the exotic landscape. In literature the depictions of landscape vary depending on the genre and trend of literature they represent.

The accentuation of the emotional and individual experience, of feelings and sensations acts as stimulus for reproducing emotional landscape. In the art of romanticism 1) the ideal landscapes of dreams and visions are opposed to the real world; 2) the alienated nature of Great Britain – to the urban and material space, which brings longing for an ideal spiritual sphere into focus. The poets and prose-writers of romanticism create a mythical world which exists outside definite time and space, and the humanized natural space is the antipode of the world that depresses the soul, the world where wealth, career and power are the only value and goal in life. In romanticism, the function of landscape is to create a definite atmosphere; landscape is the background for the events and a bond with a higher super-real world.

The idyllic dream landscape becomes marginal in literature of realism, which offers photographic pictures of everyday life. In the culture of realism, rooted in philosophy of positivism, prevail monotonously grey descriptions of industrial space having a psychological function – the depiction of society within definite time and space. Protesting against heaviness and uniformity in literature of

²⁹³ Haggard, H. Rider. King Solomon’s Mines. In: The Treasury of Allan Quatermain. Volume 1. Wilder Publications, 2007, 35.

²⁹⁴ Stevenson, Robert Louis. The Treasure Island. Special Student Edition. Arc Manor LLC, 2009, 129.

realism, the alternative literatures (aestheticism and neo-romanticism) focus on the synthesis of some categories of romanticism and realism – in aestheticism, episodically appear romantic landscapes as descriptions of a world created in the artist's imagination, however artists give preference to the artificially created space where listing of objects (object landscape) dominates over the attributes of the natural world. In neo-romanticism, natural space and landscape are important in connection with real time. The exotic attributes of the natural world (animals, plants etc.) as well as actual facts of the objective world – objects expose not only the detailed nature of the depicted environment, but also the unusualness of the primeval world.

The geographical area expanded in the result of colonial conquests contributes to the substitution of the British Isles as a literary space by exotic spatial structures. This is the reason why just the sea, island, jungles, desert a.o. are the space of action for a valiant representative of the empire, which often is mythologized, thus testifying to its connection with romanticism culture. The vector of movement from land (the space of house, England, Great Britain) across the wide expanses of the sea towards the distant and foreign coasts has been shown in works by the authors of British romanticism – G. G. Byron, S. T. Coleridge a.o.

Like in romanticism, writers – neo-romanticists, too, are not much interested in the space of civilization. However, it is not the engrossing in the inner human's world, but, on the contrary, the journey full of stress and dangerous events that makes the difference between a neo-romantic hero and a romantic one, for whom the topos of a road is necessary to satisfy his deep yearning for abstract horizons. The more powerful the utilitarian prosaic side of Europe is, the stronger the longing for adventures. Being under the burden of social life and routine, man is not able to express himself in the space of utilitarianism and seeks for the opportunities of applying his hidden spiritual and physical force.

In British culture, the sea as a horizontal plane is a medium of forming and strengthening the empire, which brings the historical dimension in focus. The sea, assessed as useful and suitable within the frame of positivism and utilitarian philosophy of Jeremy Bentham, gets transformed in neo-romanticism into the symbol of bravery, eminence,

power and victory, it is able “[..] to offer man unbelievable adventures, but it exists completely in a real time sphere”.²⁹⁵

Thus, neo-romantic literature becomes the incarnation of romanticism in a definite aspect only – escapism of civilization in the natural sphere has remained, while the aim of a journey is related not only to demonstrating bravery, generosity and individualism, but has also a definite utilitarian goal.

3). “treasure” / wealth (money, jewellery) – matter as a value

Making an exotic journey involves a practical dimension and utilitarian European values – it is either colonization or getting richer in any possible way. Jewellery and money, which traditionally have been considered rational values and are important in the utilitarian-positive era, acquire an additional semantic load. Gold and silver are attributes of ornamentation and decoration in aestheticism literature, the desire to get “treasure” – beautiful and exotic objects – is a typical feature of the aesthetic hero. For writers-aesthetes, just like for the neo-romanticists, it is essential to fix a physical and material body of the literary characters, which reveals the relatedness of literature to realism. In aestheticism, matter, however, is often related to the metaphor which through objective features impart a symbolic meaning to the images²⁹⁶; the value of matter lies in its beauty rather than in its utility. Utilitarian and economic values find their application in satisfying needs and in usefulness, while aesthetic values refer to the human sense of beauty in their visual and audial manifestations.

After the adventures during the journey, the neo-romantic hero returns to Europe (home) and slips into the customary rhythm of life, feeling deeply contented about the treasures he has got. Consequently, heroism as a manifestation of idealism is supplemented by utilitarian requirements:

“[..] I have taken the precaution to fill the wide pockets of my old shooting coat and trousers with gems before we left our prison-house, [..].

²⁹⁵ Opincāne, Mārite. Džozefa Konrada jūras proza: promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Daugavpils, 2010, 41.

²⁹⁶ Макаров, К. А. К понятию декоративности. Искусство ансамбля: Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. Сост. М. А. Некрасова. Москва, 1988, 329.

A good many of these fell out in the course of our roll down the side of the pit [...]. But, comparatively speaking, an enormous quantity still remained, including ninety-three large stones ranging from over two hundred to seventy carats in weight. My old shooting coat and the basket still held sufficient treasure to make us all, if not millionaires as the term is understood in America, at least exceedingly wealthy men, and yet to keep enough stones each to make the three finest sets of gems in Europe. So we had not done so badly.”²⁹⁷

In neo-romanticism, wealth (money, jewellery) is the element of man’s identical attitudes to spiritual and material values. Both positive heroes and anti-heroes have an identical attitude to matter, different is their ability to preserve ethical values during the process of obtaining the material benefits. Thus, neo-romanticism establishes a human as a representative of a utilitarian civilization who still retains the ethical norm. For a European, wealth is a symbol of power, and therefore his desire for money and gold is difficult to grasp for a representative of a primeval nature:

“[...] ye love the bright stones more than me, your friend. Ye have the stones; now ye would go to Natal and across the moving black water and sell them, and be rich, as it is the desire of a white man’s heart to be. Cursed for your sake be the white stones, and cursed he who seeks them.”²⁹⁸

Merging of features of romanticism and realism allows treating neo-romanticism as a transit-culture whose basic categories (motifs, images, themes, attributes) are akin to romanticism, but the ideal world is to be found in real time and space. A sacral vertical is unfamiliar to neo-romantic culture, and this culture is the world of one – horizontal – sphere, where a wider range of themes are discussed than it is in other literary works of the period under the research, since the local social life background is replaced by race, sex and external conflicts. Responding to the twists and turns of social changes, the British neo-romantic or “universal polylogue literature”²⁹⁹ marks also the decline of the British Empire and the beginning of a new modern epoch. The affinity of R. L. Stevenson’s “Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (1886), R.

²⁹⁷ Haggard, H. Rider. *King Solomon’s Mines*. In.: *The Treasury of Allan Quatermain*. Volume 1. Wilder Publications, 2007, 150.

²⁹⁸ *Ibid.*, 151.

²⁹⁹ See: Wilson, A. N. *The Victorians*. Arrow Books, 2003.

Kipling's "The Jungle Book" (1893–1894), as well as J. Conrad's novels and novellas with neo-romantic literature is formal, they have modernistic consciousness since the psychological "Ego" is opposed to the physical self-satisfied "Ego"; consequently, the closing period of neo-romanticism is to be viewed as the beginning of modernism.

Илзе Качане

ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ НЕРОМАНТИЗМА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Ключевые слова – неоромантизм, приключение, колониальный, дом, путешествие, ландшафт, море, сокровища.

Неоромантизм, как общеевропейский феномен, наиболее самобытно представлен на британских островах со времен позитивистско-реалистической культуры, так называемого викторианского периода, с его культом утилитаризма и позитивных ценностей, наиболее последовательно и многогранно проявившихся в Англии. В результате колониальных завоеваний Британской империи неоромантизм, в особенности в период с 80-х годов XIX в. и вплоть до Первой мировой войны, был связан с экзотической и приключенческой литературой.

Литература английского неоромантизма – это важнейший культурный феномен, литературное течение, включающее в себя сотни произведений различного уровня и качества, которые способствовали восприятию неоромантизма как второсортной литературы. В 80-е годы XIX века были написаны два ключевых произведения английского неоромантизма – «Остров сокровищ» (1883) Р.Л.Стивенсона и «Копи царя Соломона» (1885) Г.Р.Хаггарда. Этот литературный дискурс продолжили другие авторы как Р.Киплинг, А.Конан Дойл и др. Литературная критика той поры охарактеризовала данные произведения как «хиты», однако в современных отзывах иногда встречаются такие формулировки как «расистские», «шовинистические», «ксенофобные».

Обращаясь к «Острову сокровищ» Р.Л.Стивенсона, представляется возможным выделение наиболее значимых категорий неоромантизма, которые детально рассмотрены на следующих уровнях: 1) «Я»/Ego (человек и Британская империя); 2) «Я отправлюсь на поиски...»/ путешествие и динамика (дома → дорога); 3) «море» / «морской остров» – ландшафт (земля [суша] → экзотическое пространство / экзотическая местность → земля [суша]); 4) «богатство» (деньги, драгоценности) – материя, как ценность). Исследование неоромантизма проводится при учете литературы XIX века как системы, путем выделения и сравнения основных черт литературных движений и тенденций. Соотношение особенностей романтизма и реализма позволяет обозначить неоромантизм

как переходную культуру, основные категории которой (мотивы, образы, темы, атрибуты) присущи романтизму, однако идеальный мир воссоздается в реальном времени и пространстве. Культура неоромантизма – это односферическая культура, культура горизонта, которая захватывает более широкий спектр тем, нежели литература рассматриваемого периода в целом, так как происходит замена локальной повседневности расовыми, гендерными и внешними конфликтами. Реагируя на столь сложные изменения, литература британского неоромантизма фиксирует закат Британской империи и зарождение новой эпохи.

РОМАН ДЖОНА ФАУЛЗА «МАНТИССА» КАК ПОЙОМЕНОН

Ключевые слова: пойоменон, писатель, муза, жанр, роман, игра, читатель, критик.

Роман Дж. Фаулза «Мантисса» (*Mantissa*) вышел в свет в 1982 году, вскоре после «Дэниела Мартина». «Дополнение сравнительно малой важности», - так объясняет значение слова, вынесенного в название, сам автор. Но на самом деле это дополнение оказывается гораздо важнее, чем кажется на первый взгляд. Многие критики называют «Мантиссу» метароманом, относя его к такой его разновидности как пойоменон (произведение о процессе творчества).

И действительно, это роман о писателе, об основных проблемах, встающих перед создателем литературных произведений. Это роман о романе как жанре, роман о метаморфозах романа в целом, о трансформациях, которые прошел жанр романа, начиная с античности. В нем отражен весь комплекс проблем, занимающих Фаулза на протяжении всего творческого пути.

Фаулз считает, что роман не утратил еще своей ценности, и теории о смерти романа несколько преждевременны. У современного романа есть много целей и задач, для осуществления которых Фаулз-романист ищет новые пути. Писатель владел всем многообразием технических средств современного романа, а также замечательным даром художника-повествователя, что позволяло ему создавать произведения, совершенно не похожие на предыдущие. И. Кабанова в своем исследовании высказывает мысль, что «эксперимент с романной формой принимает у Фаулза разные направления, но в целом налицо постоянное, от “Мага” до “Мантиссы”, усиление роли теоретического, “самокритичного” элемента в структуре его романов»³⁰⁰.

³⁰⁰ Кабанова И. Тема художника и художественного творчества в английском романе 60-70-х годов. (Д. Фаулз, Б.С. Джонсон). Автореферат дисс. канд. фил. наук. М. 1986. С. 10.

В «Мантиссе» четко проявляется исключительный интерес Фаулза к глубинным слоям творческого сознания, что и придает произведению качественно новый характер.

Композиционно роман делится на четыре части. Его предваряют два эпитафия из Декарта и Мариво, и каждая глава имеет один или несколько эпитафиев. Первый эпитафий представляет собой отрывок из «Рассуждений о методе» Рене Декарта, объясняющий один из его основополагающих тезисов: «я мыслю, следовательно – я существую»; в котором Декарт анализирует свое «я» и делает вывод, что человек может вообразить, что внешнего мира не существует, что его тело не существует. Но мыслящий человек, могущий подвергнуть сомнению реальность многих предметов, никак не может подвергнуть сомнению реальность собственного существования. Отсюда Декарт делает вывод, что сущность человека заключается в мышлении, и не только не нуждается в месте существования, но и не зависит от каких бы то ни было материальных предметов.

Второй эпитафий – довольно обширный отрывок из пьесы Мариво «Игра любви и случая». Это легкомысленный разговор юноши и девушки о любви, веселая непринужденная беседа, игра слов и заразительный смех двух остроумных молодых людей, которые нравятся друг другу, но хотели бы скрыть свои чувства под маской шутки. Роман представляет собой сплав обоих мотивов.

Все действие романа происходит в небольшой больничной палате, обитой серебристо-серой материей, *«потолок чуть изогнут, образуя неглубокий купол, весь в маленьких квадратиках, будто простеган или подбит ватой, каждый квадратик – выпуклый, навесной, с небольшой, обтянутой мягкой материей пуговкой в центре»*³⁰¹. В комнате очень тихо, стены хорошо изолированы. Это то ли реанимационная палата, то ли отдельная комната в психбольнице. Она кажется и хорошо переоборудованной, модернизированной пещерой или кельей, в которые замуровывались монахи-отшельники, чтобы не слышать «мирского» шума.

Роман начинается с попытки некоего «оно» пробудиться после счастливого небытия, парения в облаках, скольжения сквозь неясную дымку и ощущения себя всемогущим божеством.

³⁰¹ Фаулз Дж. Мантисса. М. Махаон. 2001. С. 13.

Пробуждение кажется ему стремительным падением и, как у мильтоновского Сатаны, сопровождается нарастающим гулом человеческих голосов. Однако никаких признаков величия, хоть и поверженного, в герое нет. Возвратившись в реальность, «оно» даже не может осознать, кем является. И только из обращенного к себе вопроса сможет сделать вывод, что «оно» не просто «я», но «я» мужского рода.³⁰² А образ его лечащего врача, А. Делфи или Эрато, подчеркнута мифологизирован.

Джона Фаулза и его героя – писателя Майлза Грина интересует, существует ли эволюция культуры, если культура – это знание прошлого и предвидение будущего, сконцентрированные в голове художника. Ведь не зря сестра Кори говорит Майлзу: *«А как встретите того мистера Шекспира, то лучше у него самого спросите»*³⁰³. Прошлое в культуре сосуществует с настоящим, поэтому матерью девяти муз была Мнемосина, богиня памяти.

Другая проблема, которая мучает писателя – это проблема читателя. Отношения писателя и читателя, а также возможность их непосредственного общения посредством текста – один из центральных вопросов постструктурализма и постмодернизма. Когда Майлз Грин и Эрато приходят, хоть и ненадолго, к полному согласию, в самый разгар любовной сцены стены их палаты начинают постепенно превращаться из матовых в прозрачные. Таким образом, если текст, по оригинальной мысли Фаулза, является плодом отношений музы и автора, то читатель – это уайерист, подглядывающий за влюбленными.

По Дж. Фаулзу, искусство есть не что иное, как предельная концентрация реальности, но в определенной, сформулированной автором форме. Поэтому мы не можем согласиться с утверждением, высказанным С.Д. Павлычко в ее статье «Игра и действительность. Философское содержание “магического театра” в творчестве Джона Фаулза»³⁰⁴, что, в частности героини романа «Мантисса» погружены в действительность. Нам кажется, что действие романа,

³⁰² Фаулз Дж. Мантисса. М. Махаон. 2001. С. 9.

³⁰³ Там же, с. 293.

³⁰⁴ Павлычко С.Д. Игра и действительность. Философское содержание «магического театра» в творчестве Джона Фаулза. // Литература и общественное сознание Запада. Сборник научных трудов. Киев. Наукова думка. 1990. С. 27.

происходящего в замкнутом пространстве больничной палаты с куполообразным серым потолком, как бы состоящим из «бесконечных рядов кротовин или муравейников, вывернутых вверх дном»³⁰⁵, который напоминает строение головного мозга изнутри (вспомним Эркюля Пуаро Агаты Кристи с его знаменитой присказкой: «Нужно было заставить работать эти серые клеточки») нельзя назвать реалистическим в общепринятом значении этого термина.

Но, с другой стороны, автор романа «Мантисса» реалистичен в описании трудностей, стоящих перед писателем. Фаулз анализирует природу реальности и творчества, отношение художника к его искусству, значение искусства и причины его отчужденности в современном мире. Вопросы, которые автор задает сам себе и своему герою, противоречивы и сложны. Он хочет понять разницу между гением и ремесленником; его мучает вопрос – что же представляет собой миг прозрения и результатом чьих знаний он является.

Фаулз в очередной раз строит свой роман, основываясь на принципе игры. Именно этот принцип определяет и структуру, и философское содержание, и особенности художественного мира, и отношение к действительности и реальности. По Фаулзу, концепция игры предполагает тождественность игры и искусства. А писатель Майлз Грин каждый раз создает другие миры «в процессе своего творчества». Прочитав роман, читатель понимает, что «Мантиссы» – это описание творческого процесса. Начиная новое произведение, писатель должен придумать новые правила игры, начать с чистого листа, забыть свои предыдущие произведения. Но постепенно, по мере того, как замысел обретает форму, автору требуется весь его жизненный и творческий опыт и знания об окружающем мире, самосознание.

В романе также ставятся проблемы литературной критики и состояния современной литературы, а также душевного состояния автора и его внутренних психологических комплексов, которые могут повлиять на качество художественного произведения. Образ критика представлен в романе образом старшей медсестры. Постоянные упоминания ее как «старшей сестры» отсылают к оруэлловскому «старшему брату». Для Джона Фаулза она –

³⁰⁵ Фаулз Дж. Мантисса. М. Махаон. 2001. С. 13.

олицетворение всего того, что способно убить даже самый замечательный замысел. «*Нет никаких жестких правил*» – вот, что должно быть заповедью писателя, если он хочет творить. Но старшая сестра – это не только внутренний критик, но и критик вообще, критик по профессии, который видит только внешнее проявление и не пытается разобраться в сути происходящего: «*она никогда не изменит своему долгу, обязанности подглядывать, осуждать, ненавидеть и порицать все плотское*»³⁰⁶. Т.е. все живое, дышащее, думающее. Образ старшей сестры – это еще и олицетворение всей человеческой глупости, мещанской ограниченности и непримиримости.

В предисловии к своему сборнику стихотворений в 1977 году Дж. Фаулз высказал предположение, что не имеет смысла писать по уже известному литературному канону. Чтобы роман выжил, нужно найти новые формы. В те годы Фаулз считал, что метабеллетристика – это единственная ступень эволюции литературной формы романа. На первый взгляд может показаться, что роман «Мантисса» – всего лишь иллюстрация данного тезиса. Но для Фаулза-писателя неизменной остается вера в высокое предназначение литературы и искусства, а процесс творчества осмысливается как определенный цикл.

Обращаясь к какой-либо литературной форме, Фаулз в своем творчестве неоднократно как бы взрывает ее изнутри. Взаимоотношения писателя Майлза Грина и его музы, описанные как извечное противостояние, даже в единении мужского и женского начал, на поверку опосредованно отражают состояние дел в современной литературе, и роман «Мантисса» содержит все признаки пойоменон как разновидности метапрозы.

.Karina Gulanyan

JOHN FOWLES'S NOVEL *MANTISSA* AS POIOUMENON

Key words: poioumenon, writer, muse, genre, novel, game, reader, critic.

The article discusses the novel *Mantissa* (1982) by John Fowles. The writer often experiments with the structure and the contents of the novel, explodes it from inside. The relationship between the writer Miles Green and his muse, described as an eternal confrontation, even in the unity of male and

³⁰⁶ Фаулз Дж. Мантисса. М. Махаон. 2001. С. 234.

female, indirectly reflects the state of contemporary literature, and *Mantissa* contains all the signs of such type of meta-prose as poioumenon.

Կարինե Գուլանյան

ՋՈՆ ՖԱՈՒԼԶԻ «ՄԱՆԹԻՍԱ» ՎԵՊԸ ՈՐՊԵՍ ՊՈՅՈՄԵՆՈՆ

Հիմնաբառեր՝ պոյոմենոն, գրող, մուսա, ժանր, վեպ, խաղ, ընթերցող, քննադատ:

Հոդվածում քննարկվում է Ջոն Ֆաուլզի «Մանթիսա» (1982) վեպը: Գրողը բազմիցս վերափոխում է վեպի կառուցվածքը և բովանդակությունը, պայթեցնում է այն ներսից: Գրող Մայլզ Գրինի ու նրա մուսայի փոխհարաբերությունները նկարագրվում են որպես հավերժական հակադրություն, նույնիսկ տղամարդու և կնոջ միասնության մեջ, և անտղդակիորեն արտացոլում են ժամանակակից գրականության վիճակը: Իսկ «Մանթիսա» վեպը պարունակում է մետա-արձակի այն բոլոր հատկանիշները, որոնք թույլ են տալիս մեզ սահմանել այն որպես պոյոմենոն:

**ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՀԱՅՅԵՑԱԿԱՐԳԸ ՎՐԸՋԻՆԻԱ ՎՈՒՖՖԻ «ՏԻԿԻՆ
ԴԵԼՈՈՒԵՑ» ՎԵՊՈՒՄ**

(ըստ Պ.Ռիկյորի տեսության)

Հիմնաբաներ՝ Վուլֆ, Ռիկյոր, Ժամանակ, հիշողություն, սպասում
Անգլիացի գրող Վրջինիա Վուլֆը, մոդեռնիզմի այլ ներկայացուցիչների պես զգում էր Առաջին համաշխարհային պատերազմի ազդեցությունը ողջ աշխարհի վրա, սակայն, միննույն ժամանակ՝ ի դեմ իր «Տիկին Դելուեյ» վեպի հերոսուհի Կլարիսայի նացույց է տալիս, որ իրականում ոչ թե աշխարհն է փոխվում, այլ մարդու ընկալումները, և որ ցանկացած աղետից հետո մարդիկ վաղ թե ուշ վերադառնում են իրենց բնականոն կյանքին. «Միննույն է՝ օրերը հետնելու են մեկը մյուսին չորեքշաբթի, հինգշաբթի, ուրբաթ, շաբաթ, պետք է արթնանալ առավորտյան, նայել երկնքին, զրոսնել այգում... հետո այս վարդերը. այդ ամենը բավական էր: Եվ հետո, որքան անհավատալի էր մահը. ամենն ավարտվելու էր, և ոչ ոք աշխարհում չէր իմանալու, թե որքան էր նա սիրում այդ ամենը»³⁰⁷:

Ի տարբերություն Կլարիսայի, վեպի մեկ այլ հերոս Սեպտիմուսն ի վիճակի չէ հաղթահարել անցյալը. «Այժմ մենք ինքնասպան կլինենք»³⁰⁸:

Վրջինիա Վուլֆի բարձրացրած սոցիալական, հոգեբանական ու բարոյական խնդիրները հավերժական են ու վերաբերում են յուրաքանչյուրին: Փաստորեն, Վուլֆը գրական կանխատեսման օրինակ է ցույց տալիս, ինչը հիմնված էր իր ժամանակի իրադարձությունների հստակ վերլուծության և աշխարհը վաղը տեսնելու ունակության վրա: Գրական տեքստում հենց այս կանխատեսման մասին էլ խոսում է ֆրանսիացի փիլիսոփա Պոլ Ռիկյորը՝ վերլուծելով ժամանակը:

Ժամանակի առկայությունը գրական ստեղծագործության կամ այլ տեքստի մեջ Ռիկյորը դիտարկում է՝ անդրադարձ կատարելով 4-5-րդ դարերի անվանի փիլիսոփա Օգոստինոս Երանելիի աշխատությանը: Վերջինս իր հայտնի «Խոստովանություններ»

³⁰⁷ Woolf V. Mrs. Dalloway. N.Y. 1997. P. 108

³⁰⁸ Նույն տեղում, էջ 58

աշխատության մեջ անդրադառնում է ժամանակային ձևերի առկայությանը և հարց է հնչեցնում՝ «Ի՞նչ է ժամանակը»: Ժամանակի մասին դատողությունների հետագա ընթացքում Օգոստինոս Երանելին մի շարք հարցերի է պատասխանում, որոնք էլ օգտագործում է Պ.Ռիկյորն իր տեսության շրջանակներում կանխատեսման ֆենոմենը բացահայտելու համար: Այսպիսով, տեքստի վերլուծության ընթացքում մենք հնարավորություն ենք ստանում խոսել գրական կանխատեսման մասին, որը բխում է Պ.Ռիկյորի տեսությունից և որն էլ կփորձենք բացահայտել Վրբջինիա Վուլֆի «Տիկին Դելոուեյ» (Mrs Dalloway, 1925) ստեղծագործության մեջ:

Օգոստինոս Երանելին, խոսելով պատմելու և կանխատեսման մասին, նշում է, որ պատմելը ենթադրում է հիշողություն, իսկ կանխատեսումը՝ սպասում, ակնկալում: Ի՞նչ է նշանակում հիշել. հիշել նշանակում է ունենալ անցյալի պատկերներ: Փիլիսոփայի մեկնաբանությամբ՝ դա հնարավոր է, քանի որ պատկերը հետք է, որը թողել են առարկաներն ու իրադարձությունները և որն ամրապնդվել է մեր գիտակցության մեջ:

Վ.Վուլֆի վեպում հիշողության ու կանխատեսման երևույթները հնարավոր է դառնում փոխանցել գիտակցության հոսքի, ինչպես նաև ներքին մենախոսության միջոցով: Այս հնարքներն ավելի դյուրին են դարձնում անցյալից ներկա, ներկայից՝ ապագա տեղաշարժումը: Սակայն երբեմն պատկերներն այնքան արագ են փոխվում, որ ընթերցողը չի կարողանում կողմնորոշվել, թե որ հերոսի կանխատեսումներում ու հիշողություններում է: Մա, կարծում ենք, Վրբջինիա Վուլֆի կողմից նպատակային է արվում, քանի որ նա փորձում է ցույց տալ հերոսների կապը ավելի մեծ հարթության վրա:

Օգոստինոսը կանխատեսումն ավելի բարդ է բացատրում, քան պատմելու ընթացքը, քանի որ *«հենց իրական սպասման շնորհիվ է, որ իրադարձությունները մեր առաջ հանդես են գալիս այնպիսին, ինչպիսին նրանք իրականանան: Մենք ունենք նախարնկալում (praenuntio), որը թույլ է տալիս մեզ կանխատեսել այդ իրադարձությունները նախապես (praesentio)»*³⁰⁹: Այսպիսով, Ռիկյորը բացատրում է, որ սպասումը նման է հիշողությանը: Դա այն պատկերն է, որն արդեն գոյություն ունի այն իմաստով, որ այն նախորդում է իրադարձությանը, որը դեռևս տեղի չի ունեցել: Միևնույն ժամանակ, այդ պատկերը *«այն հետք չէ, որը մոջ թողել են անցյալ*

³⁰⁹ Рикер П. Время и рассказ. Москва-Санкт-Петербург. 2005. С. 21

իրադարձությունները, այն սպագա իրերի «նշանն է» և «պատճառը», որոնք կանխատեսվում են, կանխագագցվում են նախօրոք»³¹⁰:

Պ.Ռիկյորը նշում է, որ դեռ այս հասվածում Օգոստինոսի առաջարկած լուծումն այդքան էլ համոզիչ չէ, սակայն բավական գեղեցիկ է: Եվ, իսկապես, հիշողությանը վստահելով նախկին իրադարձությունների ճակատագիրը, իսկ սպասմանը՝ սպագա իրադարձությունների ճակատագիրը՝ հիշողությունն ու սպասումը կարելի է ներառել ավելի ընդարձակ, դիալեկտիկորեն մեկնաբանվող ներկայի մեջ, որը չի հանդիսանում նախկինում մերժված տարրերից և ոչ մեկը՝ ո՛չ անցյալ, ո՛չ սպագա, ո՛չ ներկա, ո՛չ էլ ներկայի անցողիկ վիճակ: Մակայն շարունակելով մեկնաբանել Օգոստինոսի տեսությունը՝ Ռիկյորը հիշեցնում է Օգոստինոսի տեսության հիմնարար կետերից մեկը. «Ակնհայտ է ու որոշակի այն, որ ո՛չ սպառնին, ո՛չ անցյալը գոյություն չունի, և ճիշտ չէ խոսել երեք ժամանակների՝ անցյալի, ներկայի և սպառնիի գոյության մասին: Ավելի ճիշտ կլինեք գուցե ասել. կա երեք ժամանակ՝ անցյալի ներկան, ներկայի ներկան և սպառնիի ներկան: Հոգում՝ կա այսպիսի երեք ժամանակ, և ուրիշ ոչ մի տեղ ես չեմ տեսնում դրանք»³¹¹: Խոսելով սրա մասին՝ Օգոստինոսը գիտակցում է, որ որոշակիորեն հեռանում է կենցաղային լեզվից, որի վրա նա հիմնվում էր մինչև այս պահը՝ խոսելով ժամանակի մասին և խուսափելով սկեպտիկների քննադատությունից՝ նշում է. «Թող ասվի նաև, ինչպես ընդունված է ասել, որ կա երեք ժամանակ՝ անցյալը, ներկան և սպառնին, թեև դա ճիշտ չէ, բայց թող ասվի... Միայն քիչ դեպքերում է, որ խոսքը օգտագործվում է իր ճիշտ նշանակությամբ, իսկ դեպքերի մեծ մասում մենք ճիշտ նշանակությամբ չենք արտահայտվում, սակայն հասկանում ենք միմյանց»³¹²:

Բացատրելով այս հստակեցման իմաստը՝ Օգոստինոսը հիմնվում է եռակի էկվիվալենտության վրա, որը բնական է թվում: Ըստ նրա՝ անցյալի ներկան հիշողությունն է, ներկայի ներկան՝ անմիջական մտահայացումը, իսկ սպառնիի ներկան՝ սպասումը: Որովհետև, բացատրում է Օգոստինոս Երանելին, անցյալն արդեն գոյություն չունի, իսկ սպառնին դեռ գոյություն չունի, սակայն անցյալի մասին էլ, սպառնիի մասին էլ մենք մտածում ենք ներկայում: Շարունակելով այդ

³¹⁰ Рикер П. Время и рассказ. М.-СПб. 2005. С. 21

³¹¹ Օգոստինոս Երանելի. Խոստովանություններ. Երևան. 2002. էջ 229

³¹² Նույն տեղում

տեսությունը՝ Ռիկյորը դիտարկում է հիշողությունը: Անհրաժեշտ է որոշակի պատկերներին հատկություններ վերագրել, որոնք համեմատվում են նախկին իրերի հետ: Մի կողմից, այդ հետքը գոյություն ունի ներկայում, իսկ մյուս կողմից՝ այն կիրառելի է նաև անցած իրերի համար, որոնք այդ հիմքի վրա դեռևս գոյություն ունեն մեր հիշողության մեջ: «Դեռևս» բառի մեջ միաժամանակ բովանդակվում է հանելուկի լուծումը և նոր հանելուկի աղբյուրը, այն է՝ ինչպե՞ս է հնարավոր, որ մեր հոգում տպված իրական առարկաներ ներկայացնող պատկեր-հետքերը միևնույն ժամանակ գոյություն ունենան նաև կապված անցյալի հետ:

Միևնույն ժամանակ, ապագայի պատկերը նման դժվարություն է առաջացնում, նշում է Ռիկյորը, քանի որ նշան-պատկերների մասին ես խոսում եմք, ինչպես արդեն գոյություն ունեցողների մասին. «*Բայց «արդեն» բառը երկակի նշանակություն ունի, այն, ինչն արդեն ապագա չէ, բայց ներկա էլ չէ, և այդ իմաստով մենք չենք տեսնում հենց իրենց՝ ապագա իրերը, որոնք «դեռևս գոյություն չունեն»:* Եվ միևնույն ժամանակ ասելով «արդեն»՝ մատնանշում ենք ներկայում նշանի առկայության մասին, դա վկայում է նաև նրա կանխատեսվող բնույթի մասին: Ասել, որ իրերն արդեն գոյություն ունեն, նշանակում է ասել, որ նշանի միջոցով ես կանխատեսում եմ ապագա իրերը, այսինքն ապագան «նախօրոք ասվածն է»: Նախորդող պատկերը նույնպես բարդ և թաքնված երևույթ է, ինչպես հետք-պատկերը»³¹³:

Իր տեսության մեջ Պոլ Ռիկյորը շարունակում է քննել Օգոստինոսի աշխատանքը՝ անդրադառնալով հավերժության հակադրությանը: Մենք, սակայն, կփորձենք կանգ առնել տվյալ տեսության այն հատվածի վրա, որը կապվում է կանխատեսման հետ: Նշենք, որ նման դեպքերում Ռիկյորի կանխատեսման մեկնաբանությունը, որը հիմնվում է Օգոստինոսի եռակի ներկայի տեսության վրա, կարելի է դիտարկել նաև որպես գրական կանխատեսում և կիրառել այս տեսությունը Վերջինիա Վուլֆի ստեղծագործության համատեքստում:

Վեպում կարող ենք հետևել, թե ինչպես է գործում Ռիկյորի եռաներկայի գաղափարը: Այսինքն՝ անցյալի ու ապագայի յուրաքանչյուր պահը գոյություն ունի միայն ներկայում, ավելի կոնկրետ՝ հերոսների հիշողություններում ու սպասելիքներում:

³¹³ Рикер П. Время и рассказ. М.-СПб. 2005. С.22-23

Վերջինիս Վուլֆը հանգում է այն գաղափարին, որ իրականում «կար» բառ գոյություն չունի, քանի որ այսօր գոյություն չունի անցյալ: Գոյություն չունի, որովհետև այն անվերջ ուղեկցում է յուրաքանչյուրին և մշտապես ներկայի մեջ է: Այն յուրաքանչյուր տղամարդու, յուրաքանչյուր կնոջ, յուրաքանչյուր պահի մի մասն է: Մարդու նախնիները, նրա ծագումը յուրաքանչյուր պահի իր մի մասն են կազմում: Այդ իսկ պատճառով մարդը՝ կերպարը, ստեղծագործության գործողության յուրաքանչյուր պահին միայն ինքը չէ, այլ մարմնավորում է այն ամենը, ինչը ստեղծել է իրեն, իսկ երկար նախադասությունը փորձ է ընդգրկել նրա անցյալը և, հնարավոր է, նաև ներկան գործողության ընթացքում: Վերը նշվածի օրինակը մենք տեսնում ենք հետևյալ դրվագում. «*Ի՞նչ նշանակություն ունի, նա ինքն իրեն հարցրեց՝ քայլելով դեպի Բոնդ փողոցը, ի՞նչ նշանակություն ունի, որ նա մի օր անխուսափելիորեն դադարելու է գոյություն ունենալ. այս ամենը շարունակվելու է առանց իրեն. սա վրդովեցնո՞ւմ էր նրան, թե՞ միսիթարական էր հավատալ, որ մահը բացարձակ ավարտն է: Բայց ինչ-որ մի կերպ՝ Լոնդոնի փողոցներում, իրերի հոսքի մեջ, այստեղ, այնտեղ, նա փրկվում էր, Փիթերը փրկվում էր, նրանք ապրում էին միմյանց մեջ, նա վստահ էր, որ տան ծառերի մի մասն է, այն սզեղ, քարոլքանդ, ամբողջովին կտորտանքներ դարձած տան մասնիկը, այն մարդկանց, ում երբեք չէր տեսել. ինչպես մառախուղ լինելով այն մարդկանց միջև, ում բոլորից լավ էր ճանաչում, ովքեր իրենց ճյուղերով բարձրացնում էին նրան, ինչպես ծառերն էին բարձրացնում մառախուղը, բայց այն տարածվում էր իր կյանքի վրա, իր վրա»³¹⁴:*

Այս հատվածում կարելի է հստակ տեսնել, որ Կլարիսան գիտակցում է այդ փաստը, ընդունում է ամեն ինչի մի մասը լինելու գաղափարը, որ չի ժխտում իր անցյալը, Կլարիսա լինելը, ավելին՝ միգուցե դա մի յուրատեսակ միսիթարանք է կամ փրկություն նրա համար:

Սակայն, ընթերցելով վեպն ու ծանոթանալով մեկ այլ հերոսի՝ Սեպտիմուսի հետ, ով պատրաստվում է ինքնասպան լինել, մենք բոլորովին այլ մոտեցման ենք հանդիպում, ինչը կարելի է տեսնել հետևյալ դրվագում. «*Տղամարդու կողմից վախկոտություն էր ասել, որ ինքնասպան կլինի, բայց Սեպտիմուսը կովել էր. նա քաջ էր եղել. նա այժմ Սեպտիմուսը չէր»³¹⁵:*

³¹⁴ Woolf V. Mrs. Dalloway. N.Y. 1997. P 40

³¹⁵ Նույն տեղում, էջ 51

Սեպտիմուսը չէր ժխտում այն, ինչ ինքը եղել էր, սակայն նա հրաժարվում էր լինել առաջվանը, նա առհասարակ հրաժարվում է լինել Սեպտիմուս: Սա նկատում էր նաև իր կյանք՝ Լուկրեցիան, ով, թեև ցանկանում է փրկել ամուսնուն, այնուամենայնիվ, գիտակցում է, որ նրան վերադարձնելն արդեն անհնար է, որովհետև *«նա այժմ Սեպտիմուսը չէր»*³¹⁶:

Այս հերոսը, ով մասնակցել էր պատերազմին և կորցրել էր ոչ միայն ընկերոջը, այլ նաև սեփական անձն ու հոգու հանգստությունը, բավական հոռետեսական մոտեցում ունի ապագային: Նա գիտակցում է կյանքի անիմաստությունն ու բացարձակ մերժում ապագան: Նրա պատկերացրած ապագայում ոչ մի լուսավոր կետ չկա: Նա չի փորձում մխիթարել ինքն իրեն, ինչպես դա անում է Կլարիսսան: Սեպտիմուսի պատկերացրած ապագայում միայն մեկ ելք կա՝ մահը, ինչին նա հասնում է ինքնասպանության միջոցով.

*«Այժմ մենք ինքնասպան կլինենք»*³¹⁷:

Մահն իսկապես Սեպտիմուսի համար միակ փրկությունն է: Այն գիտակցումը, որ նա այլևս չի լինի, որ անցյալը չի ապրի իր մեջ, որ մեռյալները չեն վերադառնա, մխիթարում էր իրեն: Նա այլևս չէր մտածի այն մարդկանց մասին, ովքեր չէին վերադարձել պատերազմից: Ինչ-որ կերպ ինքն էլ այնտեղից չէր վերադարձել, նրա համար այն միջոտ ներկա էր ու շարունակվելու էր: Սեպտիմուսը քաջ գիտակցում էր, որ յուրաքանչյուր գալիք «հիման» իր մեջ պարունակվելու է այն ամենը, ինչ իր հետ տեղի էր ունեցել: *«Էվանսը խոսում էր: Մեռյալները նրա հետ էին»*³¹⁸:

Իսկ ահա վեպի մեկ այլ հերոս Փիթերն ապագան ավելի գունեղ է տեսնում, ինչի պատճառը, միգուցե, սիրահարվածությունն է, այն գաղափարը, որ հասուն տարիքում նույնպես հնարավոր է երիտասարդանալ. *«Ո՛չ: Ո՛չ: Նա մեռած չէ: Ես ծեր չեմ, նա բացականչեց և քայլեց Ուայթհոլն ի վեր, կարծես այնտեղից դեպի իրեն էր գլորվում իր ապագան՝ զվարթ, անվերջանալի»*³¹⁹: Փիթերի մեջ է կենտրոնացված ապագայի կանխատեսման ամբողջ ուժը: Նա ապրելու է, որովհետև

³¹⁶ Woolf V. Mrs. Dalloway. N.Y. 1997, p. 51

³¹⁷ Նույն տեղում, էջ 58

³¹⁸ Նույն տեղում, էջ 81

³¹⁹ Նույն տեղում, էջ 69

հստակ տեսնում ու պատկերացնում է այն ապագան, որը հրաժարվում էր տեսնել Մեպտիմուսը:

Այսպիսով, կիրառելով Պոլ Ռիկյորի ժամանակի ու պատումի վերաբերյալ տեսությունը, մասնավորապես, այն հատվածը, որտեղ նա քննարկում է պատումի և կանխատեսման երևույթները, ինչպես նաև եռաներկայի գաղափարը Վրբջինիա Վուլֆի «Տիկին Դելոուեյ» վեպի ուսումնասիրության համար, տեսանք, թե ինչպես են վեպի հերոսների անցյալի մասին հիշողություններն ու ապագայի մասին կանխատեսումները ստեղծում մի ներկա, որտեղ կողք կողքի զարգանում են հենց այդ նույն անցյալն ու ապագան: Մենք նաև նկատեցինք, թե ինչպես են հերոսներից յուրաքանչյուրն ապրում այդ ներկայում: Կլարիսային, Մեպտիմուսին և Փիթերին ներկայացրեցինք որպես եռաներկայի բաղադրիչներ:

Соня Аapresова, Лусине Григорьян

КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ В.ВУЛЬФ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ»

В статье рассматривается концепция времени в романе В.Вульф «Миссис Дэллоуэй» в свете теории П.Рикера о «троичности» настоящего. В романе Вульф каждый момент прошлого и будущего существует только в настоящем, в виде воспоминаний и ожиданий героев. Именно эти воспоминания и ожидания предстают в романе как настоящее, в котором сосуществуют прошлое и будущее.

Sonya Aapresova, Lusine Grigorya,

THE CONCEPT OF TIME IN "MRS DALLOWAY» BY V.WOOLF

The article deals with the concept of time in the novel "Mrs. Dalloway" by W. Woolf in the context of P.Ricoeur's theory of the "trinity" of the present. In Woolf's novel, every moment of the past and the future exists only in the present, in the form of memories and expectations of heroes. These memories and expectations appear in the novel as the present, in which the past and the future coexist.

РОМАН Ж. РОДЕНБАХА «BRUGES-LA-MORTE»: ПОЭТИКА АНАЛОГИЙ

Ключевые слова: символизм, декаданс, поэтика зеркал, роман-поэма, двойник, романтизм

Ж. Роденбах – один из крупных европейских символистов, чье имя стоит рядом с именем Метерлинка, многих великих писателей и поэтов Франции рубежа XIX и XX вв. Среди тех, с кем он общался и кто ему был близок, – Э. Верхарн, М. Пруст, А. Доде, С. Малларме, Ж.-К. Гюисманс, Эд. Гонкур, Ш. Бодлер... Писатель был хорошо известен в литературных кругах Парижа, где жил с 1887 года, публиковал в периодике многочисленные литературно-критические статьи,³²⁰ издавал поэтические сборники и романы. Он сам, его облик, образ мыслей и жизни стали одной из эмблем декаданса и символизма.³²¹

³²⁰ Georges Rodenbach chroniqueur parisien de la Belle Époque Édition de Joël Goffin M.B. Cette œuvre de Georges Rodenbach identifiée par Joël Goffin est libre de restrictions de droits d'auteur connues. Auteur-Éditeur responsable: Joël Goffin, rue Bayard 14 à Braine-l'Alleud (B) – 14 juillet 2016 Source. URL: www.gallica.bnf.fr (Bibliothèque nationale de France) et mis en en ligne sur le site bruges-la-morte.net 289 p.

³²¹ Яркий поэтический образ-портрет Роденбаха в речи на открытии памятника поэту в 1903 г. создал критик Фирман Ван-ден-бош: *«Он принадлежит нам, он наш, этот бледный романтик севера, изящный и меланхолический силуэт которого выделяется на далеком горизонте нашей юности: его глаза, казалось, заключали в себе отражение туманов, поднимавшихся вечером печальными полосами над тихими водами каналов; все его существо, в особенности, вся его душа, в которой искусство царило в виде недоступного божества, отличалось немного пренебрежительным высокомерием наших башен; он мечтательно окутывал свою мысль вечерней тоской набережных, мрачным одиночеством предместий, грандиозной тенью от соборов и медленным и преждевременно утомленным движением он собирал в сеть стихов, тонко выработанных по примеру монахинь-кружевниц, всю трогательную меланхолию древних предметов, всю задумчивую и нежную улыбку прошлого»* («Metropole», 26 июля 1903 г.). Веселовская М.В. Поэт

Роман «Мертвый Брюгге» (Bruges-la-Morte, 1892) принес Роденбаху мировую известность; воплотил синтез жанровых и эстетических традиций переходного времени, стал выразителем настроений тех творческих кругов, которые культивировали мотивы разочарования и одиночества, эстетской утонченности, поисков утраченного времени и идеала.³²² Роман был насыщен воздухом времени, предчувствием надвигающихся катастроф, экзистенциальными мотивами – смерти и бессмертия; смысла и бессмысленности жизни; любви и памяти; естественного и искусственного; стремлением заново выверить границы идеального – и обыденного, когда моделировалась и сознавалась «причастность чувственного мира сверхчувственной сути» бытия.³²³ Творчество Роденбаха принадлежит к значительным явлениям в истории европейского символизма, не порвавшим преемственных связей с музыкальным и мистическим кодом романтизма и христианства, в том числе – Ламартина, Шатобриана, Мюссе, Гюго, с национальными традициями бельгийской литературы.

В наше время Роденбах-поэт, писатель, романист оказался в тени своих великих современников, но интерес к его наследию не исчезает.³²⁴ Роман «Мертвый Брюгге» признан культовым,³²⁵

безмолвия. Брюгге la Morte. 1904. URL:http://az.lib.ru/w/weselowskaja_m_w/text_1904_poet_bezmolviya.shtml.

³²² Роденбах оказал влияние на творчество поэтов серебряного века, в России в начале века неоднократно издавали собрание его сочинений – в 1899–1902, 1900–1901, 1910–1911. См. также [Кривошеина М. Нидерланды в русской поэзии конца XIX – начала XX века (Амстердам). С. 115-120. – 125 с. URL: http://www.ruthenia.ru/rus_fil/xxv/Krivosheina.pdf

³²³ Маньковская Н.Б. Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера, Сегодня, Всегда. Вып. 5 М.: ИФ РАН 2012. С. 29-39. Berg Christian. Schopenhauer et les symbolistes belges // Schopenhauer et la création littéraire en Europe. Sous la direction d'Anne Henry, P.: Méridiens Klincksieck. 1989. – PP. 119-134.

³²⁴ Роман в последние годы неоднократно переиздавался (2005, 2008), одно из последних изданий: Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte. Les Impressions Nouvelles, collection «Espace Nord», 2016; роман неоднократно экранизировали. Библиографию работ о творчестве Роденбаха см. Présentation du Secret de Bruges-la-Morte. Publié le 6 février 2011 par Joël Goffin.. URL: <http://bruges-la-morte.net/presentation-du-secret-de-bruges-la-morte/>.

шедевром символистского искусства Франции и Бельгии. Л.Г. Андреев называл роман Роденбаха «одним из самых характерных произведений декадентской литературы конца века».³²⁶

Среди множества возможных и существующих жанровых прочтений «Мертвого Брюгге»: популярный роман (*roman de gare*), триллер, поэма в прозе, миф об Орфее, история инициации (*conte initiatique*) Автор современной монографии о Роденбахе Гоффен увидел в нем оккультный роман, интерпретацию эзотерических мотивов, возникших на почве разрыва с традициями, поисков Грааля, характерных для Франции и Бельгии рубежа веков,³²⁷ теософских попыток заново открыть религии и восток «*изначальную связь всего со всем*». Сложность и многообразие насущных литературоведческих проблем, связанных с осмыслением специфики европейского символизма, определением места Роденбаха в литературном процессе рубежа XIX и XX вв., не исключает актуальности изучения поэтики романа «Мертвый Брюгге», связей писателя с романтизмом. Мы затронем некоторые аспекты обозначенных проблем.

Как известно, в поисках новых «ценностных доминант»³²⁸ символизм «удваивал», «умножал» эстетическое пространство художественных образов, обращаясь к мифам и архетипам, запечатленным в бессознательном, в произведениях предшествующих эпох. Поэтика соответствий строилась на принципах символизации, поисках идеальных первообразов,

³²⁵ Decker Jacques. Préface // Rodenbach George. LES ESSAIS CRITIQUES D'UN JOURNALISTE. Choix de textes précédés d'une étude par Paul Gorceix. Honoré Champion. Coll. «Textes de littérature moderne et contemporaine» n°93. Paris 26.06.17. 368 p. Présentation de l'éditeur:URL:<http://www.Honorechampion.com/cgi/run?Wwfrset+3+657114258+1+2+cccdeglt1+N+1+19230622>.

³²⁶ Андреев Л.Г. Сто лет бельгийской литературы. М.: МГУ. 1967. С. 283.

³²⁷ 17. Goffin Joël. Le secret de Bruges-la-Morte. 284 p. URL:<http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>.

³²⁸ Полонский В. Дискуссии о символизме в Парижской франко-русской студии 1929-1931 гг. // Сравнительно о сравнительном литературоведении. Транснациональная история компаративизма. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 465 с. СС. 380-401.

«скрытых под чувственным покрывалом».³²⁹ Предмет наших наблюдений – мотив воплощения и развоплощения двойника, мнимых и не мнимых соответствий в романе Роденбаха. В символистской поэтике «Мертвого Брюгге», по генезису связанного с романтизмом, этот мотив приобрел новую семантику зеркал, символических взаимоотражений, погружения в бесконечность бытия.

Повествование с первых строк вводит читателя в замкнутый мир одинокого существования героя после десятилетнего счастливого брака пять лет пребывающего в положении вдовца, в скорби по умершей жене: *«День умирал, наполняя мраком коридоры огромного безмолвного дома, налагая точно креповые покровы на окна. Гюг Виан собрался выйти, по своей привычке гулять ежедневно в сумерки. Ничем не занятый, одинокий, он проводил целый день в своей комнате, обширном зале первого этажа, окна которого выходили на quai du Rosaire, где стоял его дом, отражаясь в воде»*³³⁰. Гармоническим аккордом звучат доминантные для поэзии и прозы Роденбаха мотивы и лейтмотивы – умирания, смерти, безмолвия, сумерек, одиночества, изолированного закрытого пространства. Писатель наделяет изображение бесконечным разнообразием подтекстово звучащих психологических и поэтических оттенков, соединяющих в единое целое день, дом, сумерки, героя и смерть. Мотив дома начинает и завершает роман, дом становится не только местом «усыпальницы», но и страшной развязки – преступления героя.

Автор постоянно подчеркивает неизменность привычек и поведения персонажа. Динамика страданий трансформируется в статику, которая характеризует быт и уклад жизни героя. Мертвый город и герой, предавшийся культу умершей женщины, образуют поэтизируемое единство. Город объясняет героя так же, как герой дополняет и объясняет город. С этим связан и символический смысл названия романа, это одно из очевидных проявлений слияния с умершей в сознании и душе героя, – и умершей – с ним и городом.

³²⁹ Маньковская Н.Б. Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера, Сегодня, Всегда. Вып. 5 М.: ИФ РАН 2012. С. 28.

³³⁰ Rodenbach G. Bruges-la-Morte. Ernest Flammarion, éditeur, s.d. URL: <https://fr.wikisource.org/wiki/Bruges-la-Morte/01> . В статье используется перевод романа, выполненный М.В. Веселовской.

Это трагически и ностальгически звучащий мотив, который варьируется, меняет свои оттенки, в то же время сохраняя глубинную неизменность.

Образ города – многоплановый, включающий описание соборов, картин, религиозных процессий, этот «мертвый» Брюгге Роденбах воспевал и любил, ему посвятил многие свои произведения («La vocation», 1895): «L'Esthétique des Villes», 1896.³³¹ В романе он служит отражением состояния героя, формирует его настроение и восприятие окружающего мира. Мир этот, как будто лишенный жизни, застывший, в то же время не безлюден. Горожане следят из-за занавесок и боковых зеркал за героем, толпы людей участвуют в религиозных процессиях, празднестве и богослужениях.

Город Роденбаха, описанный с элементами любования и ностальгии,³³² дополняет образы, сложившиеся и складывающиеся в литературе, поэзии конца XIX – начала XX вв., – городского ада, городов-спрутов, городов-мифов, по одному из которых в недалеком будущем отправится в путешествие современный Одиссей, городов, в которых подстерегает голод, в воздухе которых наделенные даром прозрения поэты предчувствовали мировые пожары.

С городом, пейзажем, дождем, туманом, колоколами связан особый пласт поэтического – психологической обрисовки героя, скрывающейся за реальностью сверхчувственной сути мира, стилистики описаний. «Поэт безмолвия» создает лироэпическое единство текста, насыщая его сдержанным и мрачным богатством местного колорита, пропущенного через утонченное и меланхолическое восприятие героя, обращенное к вечности и трагическому жизненному исходу. Тема мертвого города, который покинуло море, тема смерти органично входит в творчество

³³¹ Georges Rodenbach chroniqueur parisien de la Belle Époque Édition de Joël Goffin.M.B. Cette œuvre de Georges Rodenbach identifiée par Joël Goffin est libre de restrictions de droits d'auteur connues. Auteur-Éditeur responsable: Joël Goffin, rue Bayard 14 à Braine-l'Alleud (B) – 14 juillet 2016 Source. URL:www.gallica.bnf.fr (Bibliothèque nationale de France) et mis en en ligne sur le site bruges-la-morte.net 289 p.

Веселовская М.В. Поэт безмолвия. Брюгге la Morte. 1904. URL:http://az.lib.ru/w/weselowskaja_m_w/text_1904_poet_bezmolviya.shtm.

³³² Daxhelet Arthur. Georges Rodenbach // La Revue de Belgique, II^e s., tome XXV, 1899). URL: <http://www.daxhelet.net/joomla/essais/Rodenbach.html>.

Роденбах – прозаик и поэт, ей уделяют внимание все исследователи его творчества.

Созданные писателем картины, как будто покрытые траурным крепом, наделенные религиозно-мистическим колоритом, столь музыкально поэтичны и фактографически достоверны, что породили целую экскурсионную индустрию, литературу – о памятниках, архитектуре, колоколах, каналах Брюгге,³³³ исследования, посвященные роли фотографии в структуре текста.³³⁴

С первых строк основная тональность – это тональность погружающегося во мрак мира, цветовая гамма ориентирована на акцентировку серого цвета, сочетание белого и черного в одежде священнослужителей и монахинь. Этой цветовой гамме в романе противопоставлено золото волос – и белый лебедь, предсмертную песнь которого накануне трагической развязки слышит герой, как будто напоминая читателю о «Лебеде» Сен-Санса, созданном в 1886 году.

Писатель выстраивает систему двойников; соотношение внутри каждой из пар, образующих это единство, меняется, трансформируется, приобретает новый смысл. В романе город – символический двойник героя, герой и его жена – мистические двойники. Основной «двойник», на эволюции триады которого строится сюжет, – умершая жена, Жанна – и герой, отождествляющий живую женщину с неживой. В этой коллизии читатель наблюдает постепенный распад тождества, – все более нарастающее несовпадение образа идеальной жены и далекой от идеальных представлений героя Жанны. Именно этот аспект, в первую очередь, проблематизирует философский смысл произведения, в котором жизнь становится двойником смерти.

Жена, символически редуцированный двойник героя, так и не появится в романе, всегда представлена как объект его воспоминаний. Эта тема находит воплощение в ощущаемой героем близости к умершей; он даже в каналах видит родство с ней: «слияние душ, различных, но все же соединенных, подобно

³³³Веселовская М.В. Брюгге la Morte. Экскурсия по городу в стиле декаданс. URL: <http://bruges-la-mort.ru/chapter1/rodenbach/part2>.

³³⁴Grojnowski Daniel. L'invention du récit-photo: Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach // Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories, P.: José Corti, 2002. –Pp. 93-120.

параллельным набережным канала, смешивающего оба их отражения», между своим трауром и одинокими каналами, кварталами монастырей. Трагически и меланхолично звучащая тема духовной слиянности, любви, приобретает философско-лирический смысл, соединяясь с мотивом смерти и неизбежного одиночества героя. Скорбь героя не лишена самолюбования, он черпает в ней, подобно некоторым французским романтическим предшественникам, тайное меланхолическое удовлетворение.

Поэтически окрашенные описания создают целую симфонию колоколов, которые «словно рассыпают по воздуху прах звуков, мертвый пепел многих лет». Звуки колоколов, сопровождая героя, вызывают к религиозному чувству греховности, окрашивают его в мрачно-поэтические, мистические тона. Среди отзвуков – шатобриановский колокол из «Рене», знаменитые колокола «Собора Парижской богородицы».³³⁵

Теме колоколов, праха, смерти, вечной скорби и тленности всего земного противопоставлена единственно «живая», хотя и мнимо живая, деталь – волосы женщины, которую герой по-прежнему продолжает любить.

В паре «Виан – жена» писатель создает вариант двойника, возникающий не по контрасту, а по аналогии, сходству, напоминающему брата и сестру из «Падения дома Ашероу». Брак героя Гоффен трактуется как мистический, связывая с ее образом элемент сверхъестественного в романе.³³⁶ Имя жены не названо, поскольку, как очевидно, оно несущественно, предмет изображения не она, а состояние героя, запечатлевшего в своей душе ее образ, но даже не образ, а некую эмблему образа, знаки ее былого существования: *«fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il*

³³⁵ Rodenbach G. Le Miroir du ciel natal: poème. Les Cloches. Bibliothèque-Charpentier, 1898 (Pp. 159-175). URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Cloches_\(Rodenbach\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Cloches_(Rodenbach)). Ср.: Baudelaire Ch. «La cloche fêlée». См. также: Верхотурова Н.А. Текстобразующая функция символа «колокол» в европейской и американской поэзии конца XVIII – XIX вв. в русских переводах. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tekstoobrazuyuschaya-funktsiya-simvola-kolokolov-evropeyskoy-i-amerikanskoy-poezii-kontsa-xviii-xix-v-i-russkih-perevodah>

³³⁶ Goffin Joël. Le secret de Bruges-la-Morte. 284 p. URL: <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>.

*avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes. Sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie. N'est-ce pas comme une pitié de la mort ? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures... Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes».*³³⁷ Портрет не индивидуализирован, особо выделена, подчеркнута символическая деталь – волосы, не утратившие и через пять лет свой живой цвет. Гоффен связывает ее изображение с темой поисков Грааля в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха.³³⁸ В ней скрыта мистическая реальность жизни и вечной любви.

В то же время наряду с мистическим реальная жизнь обладает прозаической атрибутикой. Любовь героя, при всей ее возвышенной чистоте, опредмечена: безделушки, вещи умершей, подушки, кресла, «сохранившие форму ее тела», занавески, зеркала, скрывающие в глубине «отражения ее лица», портреты... Волосы – сакральный «предмет» поклонения героя. Мистический символ, они скрывают предощущение опасности, угрожающей его бессмертной любви: *«...un accident à cela lui aurait brisé toute l'âme – le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau! – aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour!».*³³⁹ Мотив сакрализации волос Роденбах не использует в романе «Призвание» (1895), где они становятся нежной подушкой для матери героя. Л.Г. Андреев высказывал «упрек» в «откровенной прямолинейности символа».³⁴⁰

³³⁷ Rodenbach G. Bruges-la-Morte. Ernest Flammarion, éditeur, s.d. URL: <https://fr.wikisource.org/wiki/Bruges-la-Morte/01>

³³⁸ О специфике символа в романтизме и символизме см.: Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. «Песни Мальдорора». М.: Изд-во МГУ, 1993. – 510 с. С.36.

³³⁹ Rodenbach G. Bruges-la-Morte. Ernest Flammarion, éditeur, s.d. URL: <https://fr.wikisource.org/wiki/Bruges-la-Morte/01>.

³⁴⁰ Андреев Л.Г. Сто лет бельгийской литературы. М.: МГУ. 1967. С. 284

А.Д. Михайлов заметил: символ «вытесняет, подменяет вещь», становится, «ее более высоким и совершенным существованием».³⁴¹ В романе Роденбаха символ соединяет мир реальный и мистический. Символистская поэтика предельно трансформирует символический образ, превращая его в воплощение таинственного инобытия, трагически сочетающего совершенство и смерть.

Обозначив доминантный признак – одиночество героя, наделенного хрупкой и чувствительной душой, писатель превращает символическую деталь в фетиш – волосы, «неизменно золотого оттенка», усиливают мотив исключительности и одиночества героя. В то же время эта деталь скрепляет, стягивает в сюжетный узел все нити романа. Писатель расширяет семантику символизации, проецируя вызываемое ею впечатление в область искусства – ассоциацию с Мадоннами старых мастеров.

Волосы в романе Роденбаха становятся артефактом искусства, замещающим и восполняющим неполноту жизни, ее изначальный трагический изъян. Повествователь сравнивает эту прерванную косу, распущенные волосы с «разбитой цепью, канатом, уцелевшим от кораблекрушения», наделяя ее тем самым отнюдь не эфемерной силой. Спасая от осквернения, герой поместил волосы в прозрачный сосуд, чтобы «поклоняться вечно». Оттенок сочувствия звучит в комментарии повествователя, который называет мысль героя наивной и трогательной. Мотив шкатулки с хранимыми в ней волосами автобиографически лиричен, он прозвучал в обращенном к матери стихотворном шедевре «Le Coffret» (1879) задолго до написания романа.³⁴²

Элегическую и светлую печаль передает музыка стихов. Верхарн справедливо писал о гибкости языка Роденбаха, способного

³⁴¹ Михайлов А.Д. Поэтика Пруста // Поэтический театр Мориса Метерлинка. М.: Языки славянской культуры. М., 2012. – С. 356.

³⁴² Ma mère, pour ses jours de souci,
Garde dans un tiroir secret de sa commode
Un petit coffre en fer rouillé, de vieille mode,
Et ne me l'a fait voir que deux fois jusqu'ici.
Comme un cercueil, la boîte est funèbre et massive,
Et contient les cheveux de ses parents défuns,
Qu'elle vient quelquefois baiser le soir, pensive!
Rodenbach G. Le Coffret // Les Tristesses. Poésies. P.: Alphonse Lemerre, éditeur. PDCCLXXIX. P. 9. – 119 p.

выразить тысячи оттенков, которые воображение и тонкая чувствительность ему подсказывали.³⁴³ В романе мотив памяти и волос наделяен трагедийной семантикой. Вечность заключена в прекрасном, но хрупком сосуде. В самом выборе артефакта – отдаленный отзвук романтической иронии, когда конечное и материальное, как в новеллах-сказках Гофмана, становилось символом бесконечного и бессмертного. Романтики иронизировали над предметно-конечными, материализованными символами, такими, как золотой горшок. В то же время волосы по функции отдаленно напоминают портрет, созданный Бэзиллом Холлуордом в романе О. Уайльда, красота которого бессмертна, как бессмертно искусство. Но так ли просветлен этот символ у Роденбаха, так ли бессмертна их красота, если они становятся орудием убийства в романе? В одной из статей Роденбах писал о том, что «наш век утратил чувство Красоты (*sens unanime de la Beauté*), которая составляла величие средневековья», надо защищать Красоту, она не может это сделать сама, – «наше время приносит жертвы богу Пользы (*de l'Utile*)».³⁴⁴ В его романе Красота обладает множеством классических функций и измерений, – может вознести душу, – но не может спасти.

Отсутствие индивидуализации и сведение образа к набору знаков делает возможной подмену в сознании героя одного предмета любви другим. Герой в своем восприятии наделяет незнакомку теми признаками, которые в его представлении рождают сходство с умершей женой. Сходство возникает как результат процесса аннигиляции, редукции памяти героя. Десять лет счастья были «едва уловимы: настолько они быстро прошли». Его воспоминания в изображении Роденбаха ничем не заполнены, обезличены. У него нет «волшебного» пирожного мадлен, воскрешающего прошлое, в его сознании нет самого этого

³⁴³ Daxhelet Arthur. Georges Rodenbach // La Revue de Belgique, II^e s., tome XXV, 1899). URL: <http://www.daxhelet.net/joomla/essais/Rodenbach.html>.

³⁴⁴ Georges Rodenbach chroniqueur parisien de la Belle Époque Édition de Joël Goffin M.B. Cette œuvre de Georges Rodenbach identifiée par Joël Goffin est libre de restrictions de droits d'auteur connues. Auteur-Éditeur responsable: Joël Goffin, rue Bayard 14 à Braine-l'Alleud (B) – 14 juillet 2016 Source. URL: www.gallica.bnf.fr (Bibliothèque nationale de France) et mis en en ligne sur le site bruges-la-morte.net 289 p.

прошлого, – только ощущение, память-состояние, память пережитых состояний. Но, возможно, существует и другой подтекст: глубоко чувствующий герой скрывает свои страдания и целомудренно утаивает их от читателя-адресата, зашифровывая в словах-знаках: «Иногда он читал журналы, старые книги; много курил, мечтал у открытого окна в серые дни, отдаваясь воспоминаниям». Однако никаких сцен, картин воспоминаний в романе нет.

В результате память об умершей, пережитой любви перерастает в отзвуки бессознательного, навсегда утраченного мира, уходя корнями в архетип, как это произошло в романе гораздо более позднего времени У. Эко, герой которого вспоминает и цитирует строки Роденбаха. Но таинственного пламени царицы Лоаны ни у бельгийского писателя, ни у его героя нет, и он не способен оживить воспоминание – идеальный образ любимой женщины. Чем абстрактнее идеальное представление, тем легче возникает самообман и тем жестче закладывается в изображение судьбы героя нарастающий по мере развертывания событий его конфликт с реальностью, с миром окружающих его людей, с прозой жизни. М.В. Веселовская написала: *«Муза Роденбаха... была слишком горда, чтобы унизиться до слияния с толпой, приобрести взгляды и чувства толпы, словом, смешаться с нею... Она отстранялась от людей»*.³⁴⁵ Таков и герой романа, психологический автобиографизм которого очевиден,³⁴⁶ от которого «другие» – бесконечно далеки. В традиции романтизма сближение с ними ведет героя романа к катастрофе.

Писатель моделирует и изображает психологическую аномалию – страсть-манию, призрачную, но оттого не менее сильную, отождествляющую, вопреки реальности, с умершей женой актрису кордебалета, что само по себе знаменательно, так как изначально двойником становится – уже по профессии и жизненному опыту – персонаж, далекий от идеала. Это

³⁴⁵ Веселовская М.В. Поэт безмолвия. Брюгге la Morte. 1904. [URL:http://az.lib.ru/w/weselowskaja_m_w/text_1904_poet_bezmol_viya_shtml]

³⁴⁶ Georges Rodenbach. Bruges-la-Morte & Eugène Atget. Mélancolie et modernité en photographie. Bruges-la-Morte comme roman de l'analogie: particularités d'une thématique littéraire et photographique URL: <http://unil.academia.edu/HelderMendesBaiao>

единственный персонаж, который в процессе развития сюжета неуклонно «наращивает» свою обыденную и земную природу. Писатель постепенно усиливает характерный для романтизма контраст между идеальными представлениями героя и реальностью, поскольку Жанна, двойник жены, все более открыто проявляет низкие качества – лицемерие, корыстолюбие, бессердечие, бесстыдство. Углубляется контраст между низким, земным – и искусственным, идеальным. Будучи первоначально частью вымышленного героя мира, Жанна постепенно, в том числе в восприятии героя, приобретает уже невымышленные социально-психологически типические черты.

Мнимый парадокс в том, что столь возвышенно устремленный к идеалу герой осознал, что влюбился «в тело», в эту низкую женщину. Конфликт телесного и духовного всегда волновал Роденбаха, всегда окрашивал драматизмом религиозное сознание и чувства героя. Низкое и обыденное стало частью Виана. И убивает он эту женщину в момент вспышки безумного отчаяния-ненависти, потому что не может смириться с правдой жизни и собственной изменой самому себе. В результате двойник – Жанна не выдерживает испытания идеалом, герой – испытания жизнью. Писатель рисует трагическую невозможность для духовно утонченного существа избежать обыденного и «повседневного», поскольку дилемма принципиально неразрешима: искусственно прекрасное совпадает с бессмертием – и смертью, а грубая реальность, рана, разрушая иллюзии, обладает преимуществом жизни, – реальной жизни, которая, однако, убивает, убивает по-другому, иначе, чем пребывание в башне из слоновой кости – страдания, в которой укрылся герой. Орфей в очередной раз потерпел поражение.

Загадочно раздваивающаяся реальность намекает на сухую, лежащую на поверхности, – и метафизическую, укорененную в мистической глубине бессознательного человеческой души, противоречие и конфликт между этими сферами бытия лежит в основе сюжета и личной судьбы героя, художественного мира Роденбаха. В романе писателя звучат многие доминантные мотивы его поэзии, обнажая автобиографическую природу авторского лиризма:

*Les rêves sont les clés pour sortir de nous-mêmes,
Pour déjà se créer une autre vie, un autre ciel*

*Où l'âme n'ait plus rien retenu du réel
Que les choses selon sa nuance et qu'elle aime :
Des cloches effeuillant leurs lourds pétales noirs
Dans l'âme qui s'allonge en canaux de silence,
Et des cygnes parés comme des reposoirs.
Ah ! toute cette vie, en moi, qui recommence,
Une vie idéale en des décors élus.*³⁴⁷

Тема существования символической и мистической реальности, множественности взаимоотражений, мимолетности счастья, сближает автора с романтизмом, обнаруживает лирическое единство повествователя и героя. Повествователь выполняет по отношению к каждому из персонажей произведения роль сочувствующего или понимающего поступки и поведение героя – скрытого двойника, не вполне совпадая с ними. Это вносит в повествование оттенки полифонического звучания.

Роденбах создал роман-поэму, роман-монодию, в котором рассказ о главном герое сливается с голосом повествователя, становясь голосом его лирической исповеди – от третьего лица. Лиризм, присущий прозе и поэзии Розенбаха, близко соприкасается с импрессионизмом, включает роман писателя в поэтический контекст символистской поэзии и прозы рубежа веков.

Поэтику романа Роденбаха отличает жанровый синкретизм. Реми де Гурмон писал о стремлении современного читателя превратить поэму в роман, а роман в поэму. Малларме, имея в виду произведение Роденбаха, – о том, что в начале века «любой роман существует только как поэма».³⁴⁸ Кристиан Берг определяет жанр произведения Роденбаха как явление, промежуточное между психологическим романом, фантастической новеллой и поэмой в

³⁴⁷ Georges Rodenbach chroniqueur parisien de la Belle Époque Édition de Joël Goffin M.B. Cette œuvre de Georges Rodenbach identifiée par Joël Goffin est libre de restrictions de droits d'auteur connues. Auteur-Éditeur responsable: Joël Goffin, rue Bayard 14 à Braine-l'Alleud (B) – 14 juillet 2016 Source. URL: www.gallica.bnf.fr (Bibliothèque nationale de France) et mis en en ligne sur le site bruges-la-morte.net 289 p.

³⁴⁸ Compagnon Antoine. Cours de... Treizième leçon: Modernité et violation des genres URL: http://www.fabula.org/compagnon/genre_13.php

прозе.³⁴⁹ «Мертвый Брюгге» унаследовал жанровые традиции французского романтического романа-монодии начала XIX века, трансформировал присущую романтизму потребность в идеале, воплотил трагедию распада духовной целостности устремленного к идеалу индивида под натиском жизненной прозы. Поляризация составляющих этого конфликта породила новую поэтику контрастов и взаимоотражений, отсылающую современного исследователя к бартовской концепции «демона аналогий». Как верно заметил Гоффен, Роденбах никогда не отказывается от своего неумеренного пристрастия (*de son goût immodéré*) к игре зеркал.³⁵⁰ Роман-поэма писателя воплотил в символистской поэтике феномен мнимо зеркальных, ускользающих отражений, где каждый из персонажей удваивает «оригинал», преображаясь в зеркале поэзии, потоке жизни, сознании героя, когда жизнь предстает в зеркале смерти, смерть – в зеркале любви, символистская поэтика – в зеркале романтизма.

Ninel Litvinenko

**THE NOVEL «BRUGES- LA-MORTE» BY G. RODENBACH':
THE POETICS OF ANALOGIES**

Keywords: symbolism, decadence, the poetics of mirrors, novel-poem, double, Romanticism.

The writer's novel embodies the phenomenon of imaginary fairly illusive mirror reflections, when each character has doubles, transformed in the mirror of poetry; when life appears in the mirror of death, and death – in the mirror of love.

³⁴⁹ Rodenbach G. *Bruges-la-Morte*, Bruxelles: Labor. 1986. «Lecture de Christian Berg». P. 112. URL: ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5736pdf

³⁵⁰ Goffin Joël. *Le secret de Bruges-la-Morte*. 284 p. URL: <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>

**ՇԱՌԼ ԴԸ ԿՈՍՏԵՐԻ «ԴԻՄԱԿՆԵՐ» ԱՌԱՎԻՔԻ ՔՐՈՆՈՏՈՊԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հիմնաբառեր. Շառլ դը Կոստեր, «Դիմակներ», կառնավալ, լարախաղաց, պարան, երագ, սահման:

Ֆոլկլորային ժանրերի քրոնոտոպի ուսումնասիրությունը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում արդի գրականագիտության համար, և քանի որ բելգիացի գրող Շառլ դը Կոստերի «Քրաբանտական հեքիաթներ» ժողովածուն դեռևս ուսումնասիրված չէ այս տեսանկյունից, մենք կփորձենք ցույց տալ «հեքիաթ» ընդհանուր խորագիրը կրող ժողովածուում գետեղված մասնավորապես «Դիմակներ» պատումի ժամանակատարածական շերտերը՝ վերհանելով դրանց պատկերման առանձնահատկությունները: Պետք է նշել, որ մի շարք գրաքննադատներ համարում են այն գրական հեքիաթ, իսկ պատումաշարի ռուսերեն տարբերակի նախաբանում թարգմանիչ Դ.Մավոսինը տալիս է *сказка* բնորոշումը: Կարծում ենք՝ երկու դեպքում էլ գրականագետներին շփոթության մեջ է դնում պատումաշարի *conte* ընդհանուր խորագիրը: Սակայն վերջինս ունի նաև *պատում* իմաստը, ուստի հաշվի առնելով ստեղծագործության խրատական վերջաբանը՝ մենք հակված ենք այն համարելու *առակ*:

Դառնալով «Դիմակներ» առակի քրոնոտոպին՝ մենք առանձնացնում ենք ժամանակատարածական երեք՝ *միջական, պատմական և երևակայական* շերտեր:

Մեր համոզմամբ, կառնավալային քրոնոտոպը ենթադրում է երկու՝ *միջական և պատմական* ժամանակատարածական շերտերի միաձուլում, ընդ որում՝ *միջական* շերտը կապված է նախաքրիստոնեական Հունաստանի և Հռոմի հետ, քանի որ միջնադարյան կառնավալային տոնախմբությունները նմանվում էին հռոմեական դիցաբանության մեջ ժամանակի, ինչպես նաև գյուղատնտեսության Աստծուն՝ Մատուրնին /հունական դիցաբանության մեջ՝ Քրոնոս/ նվիրված *Մատուրնայիաներին /դեկտեմբերի 19/*: Բացի այդ, որոշակի տարբեր կան նաև հունական դիցաբանության մեջ գինեգործության աստված Դիոնիսոսին նվիրված տոնախմբություններից: Հասկանալի է, որ մարդիկ չհրաժարվեցին

այս տոնախմբություններից անգամ Քրիստոնեության տարածումից հետո. կաթոլիկ եկեղեցին ժառանգեց դրանք՝ հաղորդելով կրոնական ենթատեքստ:

Առակի *պատմական* քրոնոտոպը դրսևորվում է ժամանակատարածական առկայացումներով. իրադարձությունները կատարվում են կառնավալի գիշերվա ընթացքում, 16-րդ դարում հիմնադրված բրաբանտական Վլերգատ բնակավայրում՝ մասնավորապես «Տուն առանց լապտերի» պանդոկում և դրա շրջակայքում: Պատմական քրոնոտոպը կապված է հենց միջնադարյան կառնավալային տոնախմբությունների հետ, որոնք կատարվում էին Մեծ Պահքից մեկ շաբաթ առաջ՝ գարնանային գիշերահավասարին: Տոնը կրում էր «կառնավալ» անվանումը լատիներեն *carnis /caro-«սխ» բառի սեռական հոլովը/* և *levare /հեռանալ/* բառերից, քանի որ կառնավալից անմիջապես հետո սկսվում էր 40 օր տևողությամբ Մեծ Պահքը՝ ապաշխարանքի ու գոհողությունների օրերը: Միջնադարյան կառնավալների մեծ մասը սկսվում էր Բարեկենդանին /Mardi gras/ և ավարտվում՝ Ավագ Ուրբաթ: Թեև կառնավալը կապված է նախապահքային շրջանի հետ, դիմակավորվելու ավանդույթը, դերափոխությունն ու գրոտեսկը փոխանցվեցին կառնավալային մյուս բոլոր տոնախմբություններին:³⁵¹

Դը Կոստերի առակում *միջական ու պատմական* քրոնոտոպները խաչաձևվում են *երևակայական* քրոնոտոպին: Այն իր դրսևորումն է ստանում հիմնականում երազի միջոցով, որում շարունակվում է կառնավալային ծեսը: Այսպիսով՝ գիտակցական առումով ստացվում է կրկնակի վերացարկում իրականությունից, նախ ծիսականության, ապա երազի միջոցով: Հստակ ձևավորվում է երկաշխարհություն, որը դրսևորվում է մի կողմից՝ իրականության ու երազի աշխարհների, մյուս կողմից՝ իրականության ու կառնավալի հակադրությամբ:

«Դիմակներ» առակի *երևակայական* քրոնոտոպը դիտարկելիս հարկավոր է անդրադառնալ միջնադարյան քաղաքի և հրապարակների տոպոսներին, որոնք դառնում են երագում շարունակվող կառնավալի ընթացքում կատարվող իրադարձությունների թատերաբեմը: Հատկանշական է, որ Դը Կոստերի «Դիմակներում» հրապարակ է ծառայում ոչ թե քաղաքային որևէ տեղանք, այլ բնությունը. առակի գլխավոր հերոս Հենդրիկի

³⁵¹ http://ciee.typepad.com/files/carnaval-origins_w-photos-1.pdf

երևակայության ուժով Մուանի և Կամբրիի անտառները փոխակերպվում են դաշտավայրի, որի վրայով ծառերի ճյուղերի միահյուսման արդյունքում, վեր է խոյանում երկարուձիգ մի պարան՝ իր շուրջը հավաքելով բոլորին: Պետք է նկատել, որ կառնավալային ծեսի ընթացքում փոխվում է քաղաքի և հրապարակի ժամանակատարածական պատմական ընկալումը. դրանք ամբողջովին ներփակ տարածություն են դառնում, որը երևում է բացառապես կառնավալային խաղի ընթացքում և կորցնում իր նշանակությունը դրա ավարտից հետո: Այդպիսով՝ երագում շարունակվող կառնավալի ժամանակը ծիսական է, իսկ տարածությունը՝ երևակայական, քանի որ գոյություն ունի բացառապես երագում:

Երևակայական քրոնոտոպին են պատկանում Լյուցիֆերի, ինչպես նաև առակի վերջում հայտնված Բարության, Արդարության և Միրո կերպարները: Սատանայի կերպարն ու «աստվածային» ծագում ունեցող վերոնշյալ երեք ուժերը ներկայացնում են Դը Կոստերի բոլոր ստեղծագործություններում ներկա Բարու և Չարի պայքարը, որում միշտ հաղթող է ճանաչվում Բարին: Ահա թե ինչու չենք կարող համաձայնել ֆրանսիացի գրաքննադատ Լեոն-Լուի Սոսեի հետ, ով 1937թ. տպագրված «Շառլ դը Կոստերի ստեղծագործության առաջաբան» խորագիրը կրող աշխատության մեջ առակը որակել է որպես. «*ժողովածուի ամենաթույլ պատումը, որում դը Կոստերը հռետեսական մոտեցում է ցուցաբերում*»:³⁵² Թեև դը Կոստերը հատուկ շեշտադրում է կատարում հասարակական անհավասարությանն ու փողի ունեցած իշխանությանը, հեքիաթը լի է միջնադարյան կառնավալային ավանդույթների գունագեղ պատկերներով, իսկ գլխավոր հերոսի երագում տարած Բարության, Արդարության ու Միրո հաղթանակը, մեր համոզմամբ, հռետեսական լինել չի կարող:

«Դիմակներ» առակի քրոնոտոպի երևակայական շերտը քննելիս անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև լարախաղացի պարանի՝ որպես ժամանակատարածական միավորի նշանակությանը առհասարակ և մասնավորապես Դը Կոստերի առակում, քանի որ կառնավալի «մասնակից» լարախաղացը ձևավորում է իր ուրույն քրոնոտոպը:

Ինչպես հայտնի է, լարախաղացի պարանը խորհրդանշական դերակատարում ունի նաև գերմանացի փիլիսոփա Ֆրիդրիխ Նիցցեի «Այսպես խոսեց Ջրադաշտը» աշխատության մեջ գերմարդուն

³⁵² Sosset L.-L. Introduction à l'oeuvre de Charles de Coster. Bruxelles: Palais des Académies. Imprimeur de l'Académie. 1937. P. 89.

բնորոշելիս: Կարելի է ասել, որ լարախաղացն ու նրա պարանը, որոնք ի հայտ են գալիս աշխատության նախաբանում, գերմարդու բացահայտման բանալին են: Նիցշեն պարանը համարում է սահման կյանքի և մահվան, աստվածայինի և սատանայականի, անասնականի, մարդկայինի և գերմարդկայինի միջև:³⁵³ Իսկ լարախաղացը, ըստ Նիցշեի, նա է, ով բարձրանալով լարի վրա, հատում է կյանքի ու մահվան սահմանը՝ հաղթահարելով իր մեջ ամբոխայինն ու կենդանականը և մոտենում գերմարդուն. «Մարդը պարան է՝ ձգված կենդանու և գերմարդու միջև՝ պարան անդունդի վրա»:³⁵⁴ Մարդը, բարձրանալով պարանի վրա, ինքն է դառնում պարան կենդանու ու գերմարդու միջև, այսինքն՝ գտնվում է մի քայլ վեր ամբոխից և մի քայլ ներքև գերմարդուց:

Լարախաղացին, ըստ Նիցշեի, գերմարդուն է մոտեցնում նաև վախի բացակայությունը: Ի հակադրություն լարախաղացի՝ ամբոխը վախենում է պարանից ու վախն այդ բերում է հիացմունքի բոլոր նրանց նկատմամբ, ովքեր կարողանում են վեր բարձրանալ վախից ու «սանձել» պարանը. «Մարդ հոգիները, ջորիները, կույրերը և հարբեցողները չունեն այն, ինչ ես անվանում եմ քաջություն: Միայն նա ունի քաջություն, ով ճանաչում է վախը, բայց հաղթում է նրան, ով տեսնում է անդունդը, բայց հպարտությամբ է նայում դրան»:³⁵⁵

XX դ. ֆրանսիացի գրող Ժան Ժընեն իր «Լարախաղացը» էսսեում, թվում է, շարունակում է Նիցշեի այս դրույթը՝ շեշտը դնելով մահվան գաղափարի վրա: Լարախաղացը պարանի վրա բարձրանալուց առաջ արդեն իսկ մեռած է, քանի որ հաղթահարել է մահվան վախը: Իսկ մեռյալները երկրորդ անգամ չեն մեռնում:³⁵⁶ Ամբոխը հիանում է մեռյալով ու տենչում նրա ֆիզիկական անկումը, որպեսզի վերականգնի իր գերազանցությունը նրա նկատմամբ: Արյունն այն գինն է, որ պետք է վճարի լարախաղացը ամբոխից առանձնանալու իր հանդգնության դիմաց:

³⁵³ <http://www.arch.apsl.edu.pl/polilog/pliki/nr5/09.pdf>

³⁵⁴ http://salesmaster.com.ua/wp-content/uploads/2013/03/nicshe_tak_govoril_zaratustra.pdf

³⁵⁵ Նույն տեղում

³⁵⁶ Жене Ж. Канатоходец//Театр Жана Жене. С.-П.: Гиперион. Гуманитарная академия. 2001. С. 218.

Հատկանշական է նաև անդունդի գաղափարը, որի մարմնավորումն է ամբոխը՝ կենդանականը: Ժրնեն ընդգծում է լարախաղացի կերպարի մենությունն ու գերազանցությունը ամբոխի նկատմամբ, որը խմբվել է հրապարակում՝ տեսնելու իր մահը: Ամբոխը դեռևս կրում է այն վախը, որը հաղթահարված է լարախաղացի կողմից:

357

Դը Կոստերի առակում նույնպես պարանը ներկայանում է որպես սահման. վերևի՝ լարախաղացի և ներքևի՝ ամբոխի միջև: Վերևում գտնվողներին թույլատրելի է ամեն ինչ, պարանի վրա գտնվելն արդենիսկ նրանց հասարակական գերազանցության ու «անբեկանելի» կատարելության ապացույցն է: Ամբոխը անվերապահորեն հիանում է նրանցով՝ գովելով նրանց առաքինությունները, մինչդեռ լարախաղացները բոլորովին էլ ազնիվ մարդիկ չեն, պարզապես ամբոխը չի լսում նրանց առակի գլխավոր հերոս, Մատանայի կերպարանափոխված Հենդրիկի հետ ունեցած երկխոսությունները: Նկատելի է հեղինակի հեգնանքը ոչ միայն վերևում, այլև ներքևում գտնվողների նկատմամբ.

— *Ես ազնիվ եմ, շատ ազնիվ, աշխարհի ամենաազնիվ մարդը:*

Եվ բարի մարդիկ ծափահարեցին նրան ներքևից:

— *Ես լավ կճնշեմ,- շնջաց նա քթի տակ,- շաբաթական տոկոսադրույքով պարտք կտամ, կոշտ կլինեմ աղքատների նկատմամբ, անմարդկային, սակայն գողություն չեմ անի, մարդ չեմ սպանի և կհրճվեմ թաքուն:*

Եվ բարի մարդիկ, որ տեսնում էին նրան պարելիս և բացարձակ չէին լսում նրա խոսքերը, ամբողջ սրտով ծափահարում էին:

Իսկ ոսկին ու արծաթը թափվում էին բոլոր կողմերից այս բարի մարդու վրա:

... Օ, բարի մարդիկ, ասում էր Հենդրիկն ինքնիրեն, ինչ հիմար եք դուք:

Հետաքրքրական է քննել դիմակավորման դերը միջնադարյան կառնավալի քրոնոտոպի ձևավորման մեջ: Դիմակավորումը մշակութային ու հասարակական կարևոր ֆենոմեն է. այն թույլ է տալիս միայն կառնավալի գիշերվա ընթացքում ընդունել ցանկացած կերպարանք ու խաղալ դերեր, որոնք սովորական օրերին

357 Жене Ж. Канатоходец//Театр Жана Жене. С.-П.: Гиперион. Гуманитарная академия. 2001. С. 230.

անթույլատրելի են: Խեղկատակը կարող էր կարգվել արքա, արքան՝ սովորական ծառա: Ինչպես նկատում է Մ.Բախտինը, կառնավալային ծեսը, կրելով խաղային բնույթ, այնուամենայնիվ ամբողջովին բեմականություն չէ և չի տարանջատում հանդիսատեսին դերակատարներից. կառնավալային տոնի բոլոր մասնակիցները ապրում են խաղարկվող իրականությունը: Խաղը ժամանակավորապես դառնում է կյանք: Կառնավալային ծեսը բացառիկ միջոց է դառնում՝ ազատագրվելու իրականության կապանքներից և դերափոխության միջոցով խաղարկելու նույն իրականությունը, ինչը Մ.Բախտինը անվանում է *«հիերարխիկ շրջում»*.³⁵⁸ Դը Կոստերի առակում դերափոխությունը հատկապես դասային անհավասարությունը երևան հանելու և ծաղրելու միջոց է դառնում: Կառնավալի ժամանակ ճշմարտությունը բարձրաձայնելու կարևոր գործառույթը կատարում են սովորաբար խեղկատակներն ու հիմարները:

Դը Կոստերի առակում ճշմարտության բացահայտմանը մասնակցում են լարախացները, որոնք մատնանշում են հասարակության որոշ շերտերի «գերազանցությունը» մյուսների նկատմամբ ոչ թե խոսքի, ինչպես խեղկատակների ու հիմարների դեպքում, այլ պարանի միջոցով: Խորհրդանշական է հատկապես հեղինակի ընտրած գրոտեսկային վերջաբանը, որում ամբոխը, տեսնելով պարանի վրա ցատկոդների փառքն ու իշխանությունը, ինքն էլ է ցանկանում վեր բարձրանալ: Արդյունքում՝ պարանի վրա կանգնելու տեղ չի մնում և այն կտրվում է՝ գետնին տապալելով բոլոր հավակնոտներին, իսկ նրանց կուռք դարձրած ամբոխը ծաղրուծանակով պոկում է նրանց դեմքերից դիմակները. *«Այդժամ լսվեց մի ճիչ՝ երկար, սուր, ծակոդ, որ ի գորու էր սառեցնել արյունը կենսական երակներում: Սա նրանց ճիչն էր, ովքեր գլորվել էին անդունդը, ուր ոչ մի վատ բան չէին արել բացի բարի մարդկանց ամբոխին խառնվելուց, որը դիմակազերծ անելով նրանց՝ ծաղրում էր հավակնոտության, պարի, սնափառության և հատկապես անկման համար»*.³⁵⁹

Հարկ է նշել, որ լարախաղացի կերպարը քննող հեղինակները մշտապես անդրադառնում են մահվան ելք ենթադրող անկմանը, որն ուրույն խորհրդանշական իմաստավորում ունի յուրաքանչյուր դեպքում. օրինակ՝ Նիցշեն լարախաղացի անկումն ու մահը

³⁵⁸ http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf

³⁵⁹ Նույն տեղում

հասունության նշան է համարում, քանի որ ապրել տենչում է թերհասը, խակը, իսկ մեռնում է այն, ինչ արդեն հասունացած է:³⁶⁰ Դը Կոստերի լարախաղացները ֆիզիկապես չեն մեռնում, սա նույնպես խորհրդանշական է, քանի որ նրանց անկումը՝ հասարակական մահ է, որը նրանց դարձնում է ամբոխի մի մաս և զրկում փառքից ու իշխանությունից:

Այսպիսով՝ քննելով Շառլ դը Կոստերի «Դիմակներ» առակի քրոնոտոպը, կարող ենք փաստել, որ այն միջական, պատմական և երևակայական ժամանակատարածական շերտերի ամբողջություն է, որի ձևավորման գործում առանձնահատուկ դերակատարում ունի միջնադարյան կառնավալային մշակույթն իրեն հատուկ կերպարներով, այս դեպքում՝ լարախաղացի կերպարով:

Lusine Musakhanyan

THE PECULARITIES OF THE CHRONOTOPE IN THE PARABLE «THE MASKS» BY CHARLES DE COSTER

Keywords: Charles de Coster, *carnival, ropewalker, rope, dream, border*

The article studies the chronotope of the parable «The Masks» by Charles de Coster. The author of the article distinguishes three time and space layers: mythical, historical and imaginary.

Лусине Мусаханян

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В ПРИТЧЕ ШАРЛЯ ДЕ КОСТЕРА «МАСКИ»

Ключевые слова: Шарль де Костер, карнавал, канатоходец, канат, сон, граница

Статья посвящена исследованию хронотопа притчи Шарля де Костера «Маски» В результате проведенного анализа автор выделяет три пространство-временных пласта: мифический, исторический и воображаемый.

³⁶⁰ http://salesmaster.com.ua/wp-content/uploads/2013/03/nicshe_tak_govoril_zaratustra.pdf

**ՖԱՆՏԱՍՏԻԿ ԺԱՆՐԻ ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ Ի ԿԱՎՎԻՆՈՅԻ
«ՄԵՐ ՆԱԽՆԻՆԵՐԸ» ԵՌԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Հիմնաբառեր՝ ֆանտաստիկ ժանր, Տոդորով, Կալվինո, նոստալգիա, քրոնոտոպ, Սանդներ, հրաշալի, արտասովոր

Կալվինոյի ստեղծագործության «ֆանտաստիկ շրջանը» ներկայացնող «Մեր նախնիները» եռերգության երկու վեպերը՝ «Կիսաված վիկոնտը» և «Գոյություն չունեցող ասպետը», սկսվում են պատերազմական իրադրության պատկերմամբ, որին հետևում է որևէ «տարօրինակ», ֆանտաստիկ իրողություն (վիկոնտի երկու կես լինելը, ասպետի գոյություն չունենալը): «Բարոնը ծառի վրա» վեպում նույնպես տեղ են գտել ապստամբությունների և նապոլեոնյան արշավանքերի նկարագրություններ:

Ֆանտաստիկ գրականության տարբեր պատումային ձևերին, այդ թվում և հեքիաթին, գոթական վեպին, ֆենթրզիին, գիտական ֆանտաստիկային, անդրադարձել են մի շարք տեսաբաններ: Այսպես, Ռ.Ջեքսոնն իր «Ֆանտաստիկա: Անկման գրականությունը» աշխատության մեջ ֆանտաստիկը անվանում է «*մի ուրվական, որ ո՛չ ողջ է, ո՛չ մեռած, ցնորական գոյություն, որ գտնվում է լինելու և չլինելու միջև: Ֆանտաստիկը վերցնում է իրականը և խախտում է այն*»:³⁶¹

Ֆանտաստիկականի կարևորագույն տեսաբաններից մեկը՝ Յ.Տոդորովը, իր «Ֆանտաստիկ գրականության ներածություն» աշխատության մեջ ֆանտաստիկի բուն բառարանային բացատրությունը տեսնում է անհավատալիի, անիրականի մեջ. «*Ֆանտաստիկ տեքստում հեղինակը պատմում է իրադարձությունների մասին, որոնք կյանքում չեն կարող տեղի ունենալ*»:³⁶²

Ֆանտաստիկ վեպի ժանրը քննելիս Տոդորովը սահմանում է «արտասովորն» ու «հրաշալին» և նրանց միջև հստակ տարանջատում է դնում: «*Ֆանտաստիկն ինքնուրույն ժանր չէ, այն երկու ժանրերի՝*

³⁶¹ Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Routledge. Cambridge. 1981. P.20

³⁶² Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.32

արտասովորի և հրաշալիի միջև սահմանն է»:³⁶³ Ընդունելով քննադատի «հրաշալիի» և «արտասովորի» տարանջատումը՝ մենք դրանք դիտարկում ենք ոչ թե որպես ժանրեր կամ նույնիսկ ենթաժանրեր, այլ ընդամենը որպես ֆանտաստիկի տարբեր արտահայտչամիջոցներ: Տողորովն այս տարանջատումը բացատրում է գոթական վեպի օրինակով. «*Առաջինը (արտասովորը) բնորոշվում է գերբնականի հավակնությամբ, որը բացատրություն ունի, երկրորդը (հրաշալին) բնորոշվում է գերբնականի հավակնությամբ, որն ընկալվում է որպես այդպիսին*»:³⁶⁴ Այս բանաձևը մեզ համար ընդունելի է, թեև «Մեր նախնիներում» գոթական վեպի տարրեր չկան, բացակայում են ուրվականները, ընտանեկան գաղտնիքները, ամբոցների կամ հին առանձնատների մութ սենյակները, վամպիրները, սև մոզերը և, առհասարակ, մոգությունը: Գրականագետ Ս.Ջանգրանդին եռերգության իր ուսումնասիրության մեջ դա համարում է գուտ գրական ժամանակաշրջանի ինդիք. «*Եթե 19-րդ դարում “անհավատալին” վախ ու սարսափ է առաջացնում, ապա 20-րդ դարում կարևոր է հենց ինքը՝ պատմողական ակտը. այստեղ արդեն ուրվականները, վամպիրները, գերբնական նախանշանները չեն, որ բնորոշում են ֆանտաստիկը, այլ մտավոր և զգացական վիճակը, պատմողական լիցքը կրող տեքստային տարրերը*»:³⁶⁵ Նշենք, սակայն, որ Կավլինտյի վեպերում հենց տեքստային միջոցներով ստեղծված «անհավատալիի», «հրաշալիի» և «արտասովորի» տարրերն են ստեղծում ֆանտաստիկ պատումը:

Տողորովը գտնում է, որ ֆանտաստիկ ժանրի կարևորագույն ասպեկտներից մեկը թեմատիկան է կամ «իմաստաբանությունը»:³⁶⁶ Մեր կարծիքով, սակայն, ժանրի բնորոշման մեջ կարևոր են թե՛ արտաքին, թե՛ ներքին ձևերը: Այսպես՝ ֆանտաստիկ վեպում կարևոր է թե՛ շարահյուսությունը (պատումը, շարադրանքը, կառուցվածքը), թե՛ իմաստաբանությունը (թեմատիկ տարրերը, մոտիվները, ֆանտաստիկ իրադարձությունները, կերպարանափոխությունը, կախարդական արարածները և այլն), որոնք ներառվում են պատումի մեջ:

³⁶³ Նույն տեղում, էջ 38

³⁶⁴ Նույն տեղում

³⁶⁵ Zangrandi S. *I Nostri antenati di Calvino e la modernita' del fantastico.* <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zangrandi%20Silvia.pdf>

³⁶⁶ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С. 37

Ֆանտաստիկ ժանրերից մեկը **հեքիաթն** է, որի տարրերը արտահայտված են «Մեր նախնիներում» թե՛ շարահյուսության, թե՛ իմաստաբանության պլանում: Անդրադառնալով շարահյուսական կոդին, նշենք, որ երեք վեպերն էլ սկսվում են հեքիաթային պատումի կանոնով: Այսպես, «Կիսված վիկոնտի» ինցիպիտում կարդում ենք. *«Թուրքերի դեմ պատերազմն էր: Քեռիս Տեռալբայի Վիկոնտ Մեդարդոն, Բոհեմիայի դաշտավայրով արշավում էր դեպի քրիստոնյաների ճամբարը: Նրան ուղեկցում էր վահանակիրը՝ Կուրցիոն»:*³⁶⁷

«Բարոնը ծառի վրա» վեպը նույնպես սկսվում է գլխավոր հերոսի ներկայացմամբ և կոնկրետ տարեթվով. *«1767 թվականի հունիսի 15-ն էր, երբ եղբայրս՝ Կոզիմո Պիովասկո դի Ռոնդոն, վերջին անգամ մեզ հետ սեղան նստեց: Այսօրվա պես հիշում եմ: Օմբրոզայի մեր վիլլայի ճաշասենյակում էինք. լուսամուտները շրջանակում էին պարտեզի փշատենու խիտ ճյուղերը»:*³⁶⁸

Իսկ «Գոյությունն չունեցող ասպետը» վեպի ինցիպիտը ներկայացնում է միջնադարյան ֆրանսիական բանակի պատկերը. *«Փարիզի կարմրավուն պարիսպների մոտ օթնանել էր ֆրանսիացիների բանակը: Կառչու Մեծը պետք է պալադինների ստուգում անցկացներ: Երեք ժամից ավել էր, ինչ հավաքված էին այնտեղ, ամառվա սկզբի շոգ, մի քիչ ամպամած ցերեկներից էր: Զրահների մեջը եռում էր մարմանդ կրակի վրա դրված կաթսաների պես»:*³⁶⁹

Վեպերի այս պատումային ինցիպիտները հեքիաթի «լինում է, չի լինում» բանաձևի վիպական տարբերակներն են: Ռ.Ջեքսոնը գտնում է, որ հեքիաթի լեզուն գալիս է հեռավոր անցյալից և անդեմ է. *«Ղա մի ձև է, որ բացառելով ընթերցողի մասնակցությունը՝ ներկայացնում է իրադարձություններ, որոնք ներառված են հեռավոր անցյալում, ամրապնդված են ժամանակային հեռանկարի մեջ և ցույց են տալիս, որ իրենց ձայները վաղուց դադարել են որևէ ազդեցություն ունենալ»:*³⁷⁰

³⁶⁷ Calvino I. Il visconte dimezzato. Mondadori. Milano 2009, P. 3

³⁶⁸ Calvino I. Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014, P. 3

³⁶⁹ Calvino I. Il cavaliere inesistente. Mondadori. Milano 2014, P. 3

³⁷⁰ Jackson R. Fantasy. Literature of Subversion. Routledge. Cambridge 1981. P.33

Ֆանտաստիկի և անցյալի կապի մասին Դ.Սանդները գրում է. «Ռեալիստականի և երևակայականի փոխհարաբերության արդյունքում ֆանտաստիկ գրականությունն արտահայտում է անցյալի և անհավանականի նոստալգիան»:³⁷¹ «Մեր նախնիներում» Դ.Սանդների նշած «նոստալգիան» անցյալի պատկերման հիմնական մեխանիզմն է: Վեպերի պատումը ներկայացված է որպես երկրորդական կերպարների հուշեր, որոնք ներկայի հետ ոչ մի աղերս չունենալով, կարող են կրել թե՛ ֆանտաստիկ, թե՛ հեքիաթային բնույթ: «*Հեքիաթային անցյալը իրականությանը չի «հայտնվում» որպես զուտ երևակայական, այլ պարտադրում է ֆանտաստիկից տարբեր իր իրականությունը*»:³⁷²

«Մեր նախնիներում» անցյալի կարևոր բաղադրիչ է պատմությունը: Այսպես, օրինակ, «Կիսված վիկոնտը» վեպում գլխավոր հերոսը՝ Մեդարդոն, Բոհեմիայում կովում է թուրքերի դեմ: Մա, իհարկե, կապված չէ կոնկրետ պատմական անձի կյանքի իրադարձությունների հետ, այլ ընդհանուր ակնարկ է 17-րդ դարում օսմանյան թուրքերի՝ Կենտրոնական Եվրոպա կատարած արշավանքներին: «Բարոնը ծառի վրա» վեպում առավել կոնկրետացված են 18-րդ դարի երկրորդ կեսի և 19-րդ դարասկզբի իրադարձությունները, նշվում են տարբերվերը, հղումներ են արվում որոշ պատմական դեմքերի (օրինակ՝ Վոլտերին և Նապոլեոն Բոնապարտին), սակայն այս ամենը (ինչպես թուրքերի արշավանքը «Կիսված վիկոնտում») նույնպես ակնարկ է ժամանակաշրջանին:

«Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպում գործողությունները կատարվում են Կառլոս Մեծի ժամանակաշրջանում, որը ներկայացված է ոչ այնքան պատմավեպին հատուկ պատմական ճշմարտացիությամբ, որքան հեքիաթին և միջնադարյան հերոսական պոեմին հատուկ առասպելականացմամբ: Մյուս կողմից պատմությունը՝ այստեղ միախառնվելով հեքիաթային, էպիկական և արկածային տարրերին՝ ստեղծում է այն գեղանկարչական ֆոնը, որի դեկորատիվ մասնահատկություններն են Տեռալբայի կավածքը («Կիսված վիկոնտը»), Կառլոս Մեծի վրանը, Աջիլուվոյի զրահը («Գոյություն չունեցող ասպետը»), Պիովասկոների վիլլան, Կոզիմոյի եռաեղջյուր

³⁷¹ Sandner D. *Fantastic Literature. A Critical reader.* Praeger Publishers. Westport 2004. P.7

³⁷² Sandner D. *Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831.* Ashgate Publishing. Fullerton 2011. P. 27

զլխարկը («Բարոնը ծառի վրա»): Այսպիսով՝ «Մեր նախնիներում» հուշ են թե՛ հերոսների կյանքի իրադարձությունները, թե՛ պատմական ժամանակաշրջանը:

Գրաքննադատ Լ.Արմիտն իր «Ֆանտաստիկ գրականություն: Ներածություն» աշխատության մեջ ֆանտաստիկի էությունը բացատրում է ռեալիզմի հետ համադրությամբ: Ռեալիզմ ասելով՝ գրաքննադատը նկատի ունի ոչ թե գրական ուղղությունը, այլ ցանկացած պատում, որտեղ միջավայրը պատկերված է ճշմարտանման, առանց գերբնական երևույթների և ֆանտաստիկ զեղումների. *«Գրականության մեջ ռեալիզմի և ֆանտաստիկի տարբերությունը ոչ այնքան ռեալիզմի՝ իրականը նմանակելու, իսկ ֆանտաստիկի՝ նրանից հեռանալու մեջ է, որքան այն փաստի, որ ռեալիզմը ավելի շատ է կառչում մեզ պարտադրված "իրականից", քան ֆանտաստիկը»*:³⁷³

«Մեր նախնիները» եռերգությունը լիովին տեղավորվում է այս բանաձևի մեջ: Ֆանտաստիկն այստեղ պատկերված է իրականի համատեքստում, առանձնապես չի հակադրվում դրան և զարմանք չի առաջացնում հերոսների մոտ:

Ֆանտաստիկի՝ որպես զարմանք և շփոթմունք առաջացնող առանձնահատկության մասին է խոսում ժանրի տեսաբան Դ.Սանդները. *«Ֆանտաստիկ գրականության տարօրինակ բախումները և վայրի անհավանականությունները, այլ կերպ ասած՝ ֆանտաստիկ պատկերները, որոնք ավելի շուտ մտային են, քան հստակ սահմանված, ընթերցողի հիացմունք կամ շփոթմունք են առաջացնում... Ֆանտաստիկը՝ որպես լեցուն կամ դատարկ ձև, խուսափում է մեկնաբանությունից՝ թողնելով ընթերցողին անջատման անհարմար զգացողություն, անհնարինի հետ շփման տհաճ փորձ»*:³⁷⁴ «Մեր նախնիների» պատումի մեջ ֆանտաստիկը միտված է զարմանքի կարճատև էֆեկտին, որը հիմնականում պայմանավորված է ֆանտաստիկի միաժամանակ իրական և անիրական լինելով: Ռ.Ջեքսոնը կարծում է, որ, հետևելով ֆորմալիստական տեսությանը՝ ֆանտաստիկին կարելի է վերագրել տարբեր ոճական արտահայտչամիջոցներ. *«Ֆանտաստիկի հիմնական ոճական միջոցը*

³⁷³ Armitt L. Fantasy fiction. An introduction. Continuum Intrnat. Publishing Group. New York 2005. P. 59

³⁷⁴ Sandner D. Fantastic Literature. A Critical reader. Praeger Publishers. Westport 2004. P. 9

օքսիմորոնն է, որը, միավորելով հակադրությունները, դրանք երբեք սինթեզի չի հասցնում»:³⁷⁵ «Մեր նախնիներում» օքսիմորոնի վառ օրինակ է իրականի և ֆանտաստիկի միությունը:

«Մեր նախնիներում» ֆանտաստիկը հիմնականում արտահայտվում է գլխավոր հերոսների անսովոր **ֆիզիկական վիճակի** միջոցով, որը շեշտված է արդեն վերնագրերում: «Ամերիկյան դասախոսություններում» Կալվինոն դա անվանում է նախնական «վիզուալ» պատկեր:³⁷⁶

Եռերգության երկու վեպերում հերոսների վիճակը գերբնական է. «Կիսված վիկոնտը» վեպում Մեդարդոն ապրում է կիսված վիճակում, «Գոյություն չունեցող ասպետում» հերոսը դատարկ զրահ է, այսինքն՝ վիկոնտի և ասպետի օրինակները համապատասխանում են Տոդորովի՝ ֆանտաստիկի թե՛ «հրաշալիի», թե՛ «արտասովորի» սահմանմանը: Այլ է հերոսի ֆիզիկական վիճակը «Բարոնը ծառի վրա» վեպում. այն գերբնական չէ, սակայն արտասովոր է և անհավանական:

Այսպիսով, հերոսների ֆանտաստիկ ֆիզիկական վիճակը, իրադարձությունների գերբնական և արտասովոր բնույթը արդեն չեն զարմացնում իրականի և ֆանտաստիկի համակցմանը սովոր ընթերցողին: Հետևաբար, ֆանտաստիկականի դրսևորումները Կալվինոյի եռերգության մեջ բազմազան են, շերտավոր: Սակայն դրանց կարևորագույն հատկանիշն անկասկած իրականի ֆոնին արտահայտվելն է և այդուհանդերձ իր ինքուրույնությունը պահպանելն է: Ֆանտաստիկականն այստեղ չի ձուլվում իրականին, այլ շարունակում է դրսևորվել ու կայանալ անկախ: Եվ հենց սա է այն կարևորագույն հատկանիշը, որ Կալվինոյի եռերգության ֆանտաստիկականը թույլ է տալիս տարանջատել մոգական ռեալիզմից:

³⁷⁵ Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Routledge. Cambridge 1981. P.21

³⁷⁶ Calvino I. Lezioni Americane. P. 65. [http://www.paolacarbhone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane\(1\).pdf](http://www.paolacarbhone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane(1).pdf).

Баграт Аветисян

**МОДИФИКАЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЖАНРА В
ТРИЛОГИИ И.КАЛЬВИНО «НАШИ ПРЕДКИ»**

Ключевые слова: фантастический жанр, Тодоров, Кальвино, Санднер, ностальгия, хронотоп, волшебное, невероятное

В статье исследуются основные особенности фантастического жанра, а также фантастических поджанров, в трилогии И. Кальвино «Наши предки», которые отражаясь во внутреннем смысловом плане романов, часто характеризуют внешние формальные особенности нарративного процесса.

Bagrat Avetisyan

**THE FANTASTIC IMAGERY IN THE TRILOGY “OUR ANCESTORS”
BY ITALO CALVINO**

Keywords: *fantastic genre, Todorov, Calvino, nostalgia, chrnotope, Sandner, magical, unusual narrative process.*

The article deals with the main characteristic traits of the fantastic genre and sub-genres in the trilogy “Our ancestors” by Italo Calvino which are reflected in the semantic aspect of the novels and often characterize the formal structural features of the narrative process.

**ԱՍՏՈՑ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ Է.-Է. ՇՄԻՂՏԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

Հիմնաբառեր՝ Էրիկ Էմմանյուել Շմիդտ, գոյություն, աթեիստ, հավատք, կյանք, աշխարհ

Տրանսիացի ժամանակակից գրող Էրիկ Էմմանյուել Շմիդտի ստեղծագործություններում մշտապես առկա է Աստծո գոյության խնդիրը: Նրա ստեղծագործություններում հաճախ գլխավոր հերոսն աթեիստ է, որը, ճակատագրի բերումով հանդիպում է Աստծո ճանապարհը ցույց տվող մեկին, ով արմատապես փոխում է հերոսի հավատն ու պատկերացումն այդ մասին: Այդպիսին են թե ժոզեֆը («Նոյի զավակները»), թե Մոմոն՝ Մովսես-Մուհամեդը («Պարոն Իբրազիմը և Ղուրանի ծաղիկները»), թե Օսկարը («Օսկարը և վարդագույն տիկինը»), թե Ֆրոյդը («Այցելուն»): Հատկանշական է, որ տարբեր վեպերում խոսվում է քրիստոնեական, մահմեդական, հրեական Աստծո մասին: Ինչ անուն էլ նրան տան հերոսները, որ կրոնին էլ դավանեն, արդյունքը մեկն է. նրանք այնքան են հավատում իրենց Աստծուն, նրանց Աստվածն այնքան վեր է կրոն-ժողովուրդ դասակարգումից, որ մի պահ ամեն ինչ վերանում է...և աթեիստ հերոսը մնում է դեմ հանդիման Աստծո հետ, որի գոյությունն արդեն անժխտելի է:

«Օսկարը և վարդագույն տիկինը» վիպակը տասնամյա տղայի մասին է, ով անբուժելի հիվանդ է և գտնվում է հիվանդանոցում: Միակ մարդն, ում հետ նա ցանկանում է շփվել, Մամի Ռոզն է՝ վարդագույն տատիկը: Հենց նա է առաջարկում Օսկարին նամակներ գրել Աստծուն, ինչին Օսկարը շատ սկեպտիցիզմով է վերաբերվում («*մի գոյություն չունեցող էակի, ինչպիսին Չմեո պապն է*»):³⁷⁷ Մակայն Վարդագույն տիկինը վոլտերյան ոճով հուշում է. «*Եթե նա անգամ գոյություն չունի, այնպես արա, որ գոյություն ունենա...քո մեջ...ամեն անգամ, երբ դու նրան հավատաս, նրա գոյությունը մի քիչ կավելանա քո մեջ, եթե դու պնդես, նրա գոյությունն ամբողջական կդառնա*»:³⁷⁸

³⁷⁷ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Litterature.html>

³⁷⁸ ibid

Վարդագույն տատիկը միակ մարդն է, ով ընդունում է Օսկարի հիվանդությունը առանց վախի, ով վերաբերվում է նրան ինչպես սովորական երեխայի: Նրանք վարում են տխուր և ուրախ գրույցներ ամեն ինչի մասին: Իրականում Օսկարի Աստվածը հենց Վարդագույն Տատիկն է. «*Եթե դուք ամեն օր ինձ չայցելեք, ես Աստծուն այլևս չեմ գրի:*»³⁷⁹ Հենց Վարդագույն Տատիկն է փարատում նրա կասկածները Աստծո գոյության և նրա այցի մասին. «*Նա յուրահատուկ ձևով քեզ կայցելի...քո մտքերում և քո հոգում:*»³⁸⁰

Օսկարն անմիջապես սկսում է նամակում իր ապրումները «կիսել» Աստծո հետ, և նրան նույնիսկ չի հուզում այն, որ Աստված հասցե չունի: Եվ որքան շատ է նա գրում, այնքան մոտենում է Աստծուն և այնքան մաքրվում են նրա մտքերը:

«Այցելուն» պիեսի գործողությունները կատարվում են 1938 թվականին, երբ Գերմանիայի կողմից անեկսիայի ենթարկված Ավստրիայում նացիստականները հրեաների տեղահանման և ոչնչացման քաղաքանություն էին իրականացնում: Գլխավոր գործող անձը Զիգմունդ Ֆրոյդն է, որն, ի տարբերություն Օսկարի, Աստծո հետ շփման կարիք չի գգում: Նրան մի խորհրդավոր հյուր է այցելում, որը թվում է մեկ հոգեբուժարանից փախած հիվանդ, մեկ սատանա, մեկ խաբեբա կամ կախարդ, մեկ էլ հենց ինքը՝ Տեր Աաստված: Ֆրոյդն ինքն էլ չի կարողանում հասկանալ դա իրականություն է, թե իր երազն է...միգուցե իր անգիտակցականի արտացոլումն է: Ամեն դեպքում հյուրն իր ծագման մասին ոչ մի հարցի չի պատասխանում: Ի տարբերություն Օսկարի, Ֆրոյդը որքան շատ է խոսում անծանոթի հետ, այնքան խառնվում են նրա մտքերը: Խնդիրն այն է, որ Ֆրոյդը փորձում է վերլուծել, իսկ այցելուին պետք է ուղղակի ընդունել. «*Ես հանելուկ չեմ Ֆրոյդ , ես գաղտնիք եմ:*»³⁸¹

Երկու ստեղծագործություններում էլ առկա են Աստծո հետ շփվող աթեիստի մտորումները: Մի դեպքում Աստված փրկիչ է, մյուս դեպքում՝ աթեիստի անօգնականությունը ապացուցող:

Օսկարի բնավ ոչ մանկական մտորումների արմատները ձգվում են մինչև Շմիդտի մանկություն, երբ նա իր մանկաբույժ հոր հետ հաճախ այցելում էր հիվանդանոցներ: Ինտերնետային իր էջում Շմիդտը գրում է, որ ապշել էր՝ հայտնաբերելով, որ կա մեկ ուրիշ

³⁷⁹ ibid

³⁸⁰ ibid

³⁸¹ ibid

աշխարհի և դա առողջների աշխարհը չէ, այդտեղ հիվանդությունն է որոշում կեցությունը: Հիվանդանոցը էկզիստենցիալիստական տարածք է դառնում փոքրիկների համար՝ միակ վայրը մինչև վերջին հասնելը:

Շմիդտը շոշափում է հասարակության կողմից տաբու դրված անբուժելի հիվանդ երեխաների թեման: Թեև Շմիդտն ասում է. «միթե Դոստոևսկին չի ասել, որ երեխայի մահն անհնարին է դարձնում Աստծո հանդեպ հավատը»³⁸², նրա փոքրիկ հերոս Օսկարը հակառակն է ապացուցում. նրա առաջին և միակ սերն Աստվածն է: Եվ արդեն երկրորդական է դառնում իրական է այդ Աստվածը, երկնքում բազմած երևակայական պապիկի կերպարանքով, թե վարդագույն տիկնոջ...

« - Ո՛վ է քեզ ավելի մոտ, այն Աստվածը, ով ոչինչ չի զգում, թե՞ այն Աստվածը ով տառապում է:

- Այն Աստվածն, ով տառապում է.»³⁸³

Օսկարի հետ տառապող Աստվածը կա, նա գոյություն ունի, նա Օսկարի հետ է, և հենց նա է Օսկարի վերջին օրերը վերածում փիլիսոփայավերլուծական նամակների:

Շմիդտի հերոս Ֆրոյդն ասում է. «Եթե Աստված գոյություն ունենար, ապա դա կլիներ Աստված-խաբբա, որը շատ ասում է, բայց ոչինչ չի անում: Այդպիսի Աստված չարի արարիչն է: Այլապես չարը դա խոստացվածի խախտումն է: Եթե Աստված գոհ է նրանով, ինչ արել է, գոհ է այս աշխարհից, ապա դա շատ տարօրինակ Աստված է. դաժան, նենգ և մեղավոր: Ավելի լավ է նա գոյություն չունենա, հակառակ դեպքում նա Աստված չէ, այլ Սատանա.»³⁸⁴ Իսկ ըստ այցելուի՝ մարդկանց այլևս պետք չէ Աստված, նրանք չեն էլ փնտրում նրան, որովհետև նրանց թվում է, թե իդեալական աշխարհում են ապրում, որտեղ Աստծուն փոխարինել են ավելի արժեքավոր և պիտանի բանով՝ փողով:

Ֆրոյդը պայքարում է Աստծո դեմ, որովհետև չունի նրա կարիքը, իսկ փոքրիկ Օսկարը միանգամից ընդունում է Աստծո գոյությունը, որովհետև նրա կարիքն ունի:

Քննադատները բազմիցս մեղադրել են Շմիդտին տասնամյա Օսկարի հասուն փիլիսոփայական մտորումների և վերլուծությունների համար, բայց հեղինակը ներկայացնում է մի երեխայի, ով ժամանակից շուտ հասունացել է: Նա ժամանակ չունի երեխա մնալու, իզուր չէ, որ

³⁸² ibid

³⁸³ ibid

³⁸⁴ ibid

վարդագույն տատիկը փարատում է Օսկարին՝ մեծահասակ չդառնալու ավստսանքը՝ հավատացնելով, որ նա մի օրում մի տարվա կյանք է ապրում:

Օսկարը միանգամից տրվում է խաղին. «*Այսպիսով, Աստված, այսօր ես ծնվեցի...*»³⁸⁵

Տաս օրում նա երեխայից վերածվում է ծերունու, ինչպես ֆիզիկակապես, այնպես էլ հոգեբանորեն: Օսկարը շոշափում է այնպիսի թեմաներ /արդարություն, հավատ, անկեղծություն, նվիրվածություն/, որոնցից անգամ հասուն մարդիկ հաճախ խուսափում են, վստահ լինելով, որ կյանքը դեռ առջևում է:

Ինչ վերաբերում է Ֆրոյդին, ապա նա իր խորհրդավոր այցելուի հետ խոսում է չարից ու բարուց, մարդկային գոյության իմաստից, գիտակցականից և անգիտակցականից:

Իր դարաշրջանի լավագույն մտածողներից մեկը՝ Ֆրոյդը, ցանկացած երկխոսության մեջ պարտվում է: Եթե փոքրիկ Օսկարի մոտ Աստված եկել է, որ լսի, ապա Ֆրոյդի մոտ նա եկել է, որ իրեն լսեն: Երկու ստեղծագործություններում էլ Աստծուն ներկայացնող կերպարը հավակնություն չունի Աստված կոչվելու, նրա առաքելությունն այլ է. Նա գալիս է ապացուցելու, որ Մարդ-Աստված հաղորդակցությունը երկկողմանի է, որ մեկի գոյությունը բխում է մյուսի հավատից և հակառակը, մյուսի հավատը բխում է առաջինի գոյության անժխտելիությունից:

Աստծուն ուղղված Օսկարի նամակները մտորելու տեղ են տալիս: Նրա շրջապատում յուրաքանչյուրը կարող էր լինել այդ Աստվածը, բայց եղավ ամենացինիկը՝ Վարդագույն տատիկը: Նույն ցինիզմը մենք տեսնում ենք Ֆրոյդի այցելուի կերպարում:

Այսպիսով Շմիդտի Աստվածը ցինիկ է: Ինչու: Միգուցե միայն այդպիսի կերպարով է նա կարողանում մարդկանց հասցնել ճշմարտությունը.

«Օսկար – Տատիկ իսկ դու քանի՞ տարեկան ես:

Տատիկ – Իսկ դու կարո՞ղ ես տասներեք նիշանոց թիվ հիշել:

Օսկար- Այդքան մեծ... իսկ ես ինչքան կապրեմ: Ես կմեռնե՞մ:

Տատիկ – Իսկ քեզ ո՞վ է ասել, որ կյանքը հավերժակա՞ն է լինելու:

*Ոչ ոք.»*³⁸⁶

³⁸⁵ ibid

³⁸⁶ ibid

Օսկարն այլևս ոչնչից չի վախենում, նա հրաշալի կյանք է ունեցել և վերջապես գնում է հանդիպելու իր լավագույն ընկերոջը, ում արդեն հարյուր տարի ճանաչում է:

Իսկ Ֆրոյդի և այցելուի հանդիպումը ավարտվում է շատ հանկարծակի. Վերջինս ինչպես անսպասելի հայտնվել էր, այնպես էլ անհետանում է, թողնելով Ֆրոյդին ծանր հոգեկան տվայտանքների մեջ: Վերջիվերջո ի՞նչ ճշմարտություն նրանք բացահայտեցին... Հավատի կգա՞ արդյոք Ֆրոյդը... Ամենակարճ դ է արդյոք Աստված...

Ինչպես փոքրիկ Օսկարն է եզրակացնում, ամենահետաքրքիր հարցերն այդպես էլ հարցեր են մնում:

А. Айвазян

ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ БОГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э.-Э.ШМИДТА

Ключевые слова: Э.-Э. Шмидт, существование, атеист, вера, религия, жизнь, мир

В статье рассматривается проблема рецепции Бога в произведениях Э.-Э. Шмидта. В основе произведений – философское осмысление веры героями-атеистами, которое создает новые формы диалога и общения с Богом. Автор полагает, что идея Бога выполняет важную функцию в философском познании жизни.

Н. Айвазян

THE PROBLEM OF PERCEPTION OF GOD IN THE WORKS BY E.-E. SCHMIDT

Keywords: E.-E. Schmidt, existence, atheist, faith, religion, life, world

The article considers the problem of the reception of God in the works by E.-E. Schmidt. The author focuses on the philosophical comprehension of faith by the atheist heroes, which creates new forms of dialogue and communication with God. The author believes that the idea of God performs an important role in the philosophical cognition of life.

ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ЗЮСКИНДА

Ключевые слова: Зюскинд, «Голубка», «Контрабас», «Повесть о господине Зоммере». интертекстуальность

Творчество Патрика Зюскинда (1949), автора принесшего ему мировую известность романа «Парфюмер», вызывает огромный интерес как читателей, так и литературных критиков. Последние обращают внимание главным образом на его художественный стиль и умение каждый раз создать особую атмосферу в произведениях, которые, казалось бы, не отличаются остротой сюжета, но наполнены глубоким психологическим содержанием, описанием внутренней жизни человека эпохи постмодернизма, вобравшей в себя трагический опыт второй мировой войны.

Основная тема произведений Зюскинда – драма одиночества человека в современном мире. Это повесть «Голубка» (1976), пьеса «Контрабас» (1984), «Повесть о господине Зоммере» (1991) и др.. Характерная для литературы постмодернизма интертекстуальность создает в них интересное сочетание литературных явлений предыдущих эпох, использованных для отображения повседневной жизни обычных современников. В повести «Голубка» особое место уделяется воспоминаниям ее главного героя Ионатана Ноэля о трагедии, происшедшей с его семьей, живущей в Шарантоне, во Франции, в годы гитлеровского вторжения. Здесь, как в романе Кафки «Процесс», вдруг начинают бесследно исчезать люди, и читатель догадывается, что у Зюскинда речь идет об антисемитизме. Кафка еще 6 января 1914г. записывает в своем дневнике: *«Что общего у меня с евреями? У меня даже с самим собой мало общего, и я должен бы совсем тихо, совсем тихо, довольный тем, что могу дышать, забиться в какой-нибудь угол»*.³⁸⁷

«Обратный» хронотоп времени в повести Зюскинда устанавливает тот водораздел в биографии главного героя, когда

³⁸⁷ Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П.. Модернизм в зарубежной литературе. Изд. Флинта. Наука. М. 2002. С. 192.

закончилось его счастливое детство. Автор не объясняет нам, что произошло, но, концентрируя наше внимание на отдельных деталях (фартук матери, висящий на спинке стула), и уклоняясь от анализа исторических реалий, вводит нас в мир ребенка, испытавшего впервые в жизни панический страх перед непонятной действительностью. Через несколько дней уводят и его отца, и ребенок, для которого навсегда потеряна модель будущей семейной жизни, остается полностью зависимым от воли других людей.

Пережив ребенком годы второй мировой войны, Ионатан попадает на войну во Вьетнаме, получает ранение и, после неудачного брака, окончательно разуверившись в человечестве, решает отныне строить свою жизнь самостоятельно, устроившись охранником в одном из парижских банков. Для него начинается своеобразная робинзонада в маленькой съемной комнате, которую он обустроивает по своему вкусу и возможностям и надеется выкупить в собственность. Тридцать лет его службы в качестве, по словам автора, банковского инвентаря, описаны Зюскиндом с характерной для постмодернизма иронией. Жизнь маленького человека в этом непростом мире, по нашему мнению, явно носит на себе отпечаток гоголевского Акакия Акакиевича, героя повести «Шинель».

У обоих героев нет семьи и друзей, их одиночество абсолютно, и единственная радость в жизни – это то, что они смогли создать своим собственным трудом. У одного комната, которая, можно сказать, обнимает, обволакивает его, когда он возвращается с нелегкой службы, у другого – сшитая со вкусом шинель, благодаря которой тот чувствует себя причастным к красивой, обеспеченной на первый взгляд жизни. Но если жизнь гоголевского героя заканчивается трагически, то Ионатан рискует своей жизнью каждый день, тем более, что он даже не вооружен на случай внезапного нападения. Он даже находит высокое сравнение себя со сфинксом, пять тысяч лет охраняющим пирамиды. И у него, и у сфинкса власть чисто символическая, но само сравнение наполняет его ощущением гордости и достоинства.

Необходимо отметить, что при восстановлении биографии героя (благодаря отрывочным сведениям из кажущегося хаотическим развития сюжета), читатель в начале повести поражен тем страхом, который ощутил Ионатан при виде голубки, расположившейся в коридоре перед его комнатой (подобный страх

испытал Робинзон, когда увидел след неизвестного человека на своем острове). Живая жизнь так далека от него, что он не испытывает никакой радости при виде этого существа (овеянного библейской легендой), которое вдруг может здесь завести птенцов и нарушить чистоту и монотонность его упорядочивной жизни. Дальнейшие неприятности этого дня подводят Ионатана к бунту против этой жизни, жара на улице так ослабила самоконтроль этого «бунтующего человека», что он готов был, будь у него в руках оружие, выстрелить, подобно Мерсо из романа «Посторонний» Камю в этих благополучных людей на улице, и даже просто в воздух, в небо. Но герой Зюскинда не был человеком действия. Он был «терпеливцем»: *«Он опять тихо стоял у колонны, но теперь, потеряв невозмутимость сфинкса, он превратился в марионетку, которую за ненадобностью отставили в сторону или повесили на гвоздь»*.³⁸⁸ Из атмосферы тотального одиночества и озлобления его выводит возвращение в детство, в подвал родительского дома, куда за ним никто не приходит: *«Господи, да где же другие люди? Я же не могу жить без других людей!»*.³⁸⁹ Сон помогает Ионатану преодолеть кризис одиночества, он направляется рано утром к себе домой, шлепая по лужам, как в детстве, он возвращается к природе и людям, которых больше не боится и не чуждается.

Тема личного бунта затронута и в одноактной пьесе Зюскинда «Контрабас». Это развернутый монолог, доверительная интонация которого с самого начала устанавливает интерактивный контакт со зрителями театра. Пьеса начинается с проигрывания музыки Брамса, под аккомпанемент которой герой делится со зрителями впечатлениями своей жизни, начиная с раннего детства, рассказывает, почему он избрал именно этот инструмент, как он им восхищается, т.к. без него невозможен ни один оркестр, перечисляет, какие именно авторы писали для него свои сочинения.

Использование профессиональных и иных познаний в высшей степени характерно для всех произведений Зюскинда. Рационализм мышления сочетается с тонким психологическим анализом, а поток сознания не утомляет читателя, как при чтении Д. Джойса.. Если

³⁸⁸ Зюскинд П. Голубка. Санкт-Петербург. Изд. Дом. «Азбука-классика». 2008, с. 119.

³⁸⁹ Там же, с. 134.

Ионатан Ноэль трепещет при мысли потерять работу, то контрабасист обеспечен ею до того момента, пока сам не решит уйти из оркестра, в силу утраты своих профессиональных качеств. Оба мечтают о призрачной свободе в личной жизни, но тогда Ионатану будет грозить судьба клошара, а контрабасисту – виртуозу от Бога – судьба уличного музыканта. В этом плане счастлива судьба певцов и певиц, в одну из которых, Сару, музыкант безнадежно влюблен. Это «вертеровская» страсть к идеалу, но идеал представлен здесь не столько личностью певицы, сколько ее сопрано, который, к сожалению, несовместим с низким регистром контрабаса. Влюбленный готов на все, чтобы обратить на себя ее внимание. Объясняясь перед зрителями, он уже переходит на крик, и здесь очень важно вспомнить Камю: *«Только крик побуждает жить: экзальтация занимает место истины»*.³⁹⁰ Музыкант решает выкрикнуть имя Сары перед самым началом оперного спектакля, *«когда опера становится целой вселенной, в миг, когда вселенная только рождается, в тишину, застывшую в напряженном ожидании...»*.³⁹¹ Контрабас и Сара сливаются в единое целое – оба олицетворяют музыку.

Музыкант прекрасно понимает значимость своего инструмента, с иронией он говорит о том, что у него *«невроз прочного положения – и именно из-за контрабаса»*.³⁹² В Германии оркестр должен работать всегда: *«Даже если начнется война, я знаю это от старших коллег... в опере бушевал пожар – но в подвале сидел Государственный оркестр, репетиция завтра в девять»*. Контрабасист представляет, что будет твориться в опере, если он позовет Сару: *«Это был бы акт Герострата... Крик души контрабаса»*.³⁹³

Финал пьесы остается открытым, как в большинстве постмодернистских произведений. Но перед уходом со сцены музыкант ставит для зрителей «Форель» Шуберта. Музыка спасет его, быть может, от любовного безумия и сохранит этот редкий талант, несмотря на внутреннюю трагедию одиночества, на которую обречены многие творческие люди.

³⁹⁰ Камю А. Бунтующий человек. М.. Изд. Полит.й литературы. 1990, с. 156.

³⁹¹ Зюскинд П. Контрабас. Изд. Дом “Азбука-классика”. 2007, с. 94-95.

³⁹² Там же, с. 106.

³⁹³ Там же, с. 109.

В «Повести о господине Зоммере» Зюскинд являет нам картину послевоенной Западной Германии. Повествование ведется от лица ребенка, жителя провинциального городка. Все перипетии его семейных отношений, детской влюбленности, учебы в школе разрабатываются автором по заданному М. Твену образцу, кроме одного – мальчик серьезно занимается музыкой, в данном плане образ этот автобиографичен. Даже детские мысли о самоубийстве связаны не только с неудавшейся первой детской любовью, как у героя М. Твена, но и с теми мучениями, которые он претерпевает от своей учительницы, барышни Функель. Кульминационный момент повести – спасшая мальчика от самоубийства неожиданная встреча в лесу с господином Зоммером, неожиданно появившимся в городе после окончания войны. Жена Зоммера шила и продавала кукол, сам же Зоммер каждый день, в любую погоду, совершал прогулку по округе, и стук его палки служил неким метрономом, отмечающим время. Наблюдая за Зоммером, юный герой повести понимает, что есть человек несчастнее его и возвращается к семье: *«Он погрузился абсолютно (в мысль о самоубийстве – Н.А.), однако затем он вновь поднялся из глубины пропасти, легче, чем все, что давит и ужасает в жизни»*.³⁹⁴

История странника Зоммера напоминает нам историю Агасфера, обреченного на бессмертие до второго пришествия Христа (баллада Х.Ф.Шубарта «Вечный жид», и Мельмота (Ч.Р.Метьюрин «Мельмот Скиталец») продавшего душу дьяволу взамен долгодетия и исполнения всех желаний. В повести Зюскинда в роли дьявола выступает неназванный автором Гитлер, который до последней минуты боролся за души своих подданных, обрекал на гибель даже подростков, отправляя их на фронт как последний резерв гитлерюгенда, а жителей Берлина обрек на гибель, попытавшись затопить метро, т.к. считал, что они недостойны жить как представители нации, потерпевшей поражение.

Юный герой Зюскинда становится через некоторое время единственным свидетелем самоубийства господина Зоммера, утопившегося в озере, на поверхности которого осталась лишь его смешная соломенная шляпа, подобно тому, как на утесе на берегу

³⁹⁴ Кьеркегор С. Понятие страха. М., Акад. Проект. 2012, с. 189.

океана остался лишь развевающийся шейный платок Мельмота-Скитальца: «Это было все, что осталось от него на земле!». ³⁹⁵

Зоммер стал нового «потерянного поколения», возникшего в результате крушения гитлеровской Германии. Мистификация и закодированность образа, характерные для литературы постмодернизма, связаны лишь с внешними проявлениями жизни Зоммера. Шоком для обитателей городка стала фотография его юных лет, на которой *«был изображен молодой человек с еще пышной черной шевелюрой, пронизательным взглядом и уверенной, почти дерзкой улыбкой на устах»*, ³⁹⁶ образ сверхчеловека, культивируемого Гитлером, который стремился к власти над миром, а окончил свою жизнь в жалком одиночестве. Идея повести созвучна мысли нацистского преступника Розенберга, который *«напыщенно сравнивал свою жизнь с поступью солдатской колонны: “Главное в том, что она марширует, а в каком направлении и с какой целью – это дело тридешатое”*». ³⁹⁷

Подросток не выдал тайну самоубийства господина Зоммера: *«Меня удерживало воспоминание о его стоне в лесу, о его дрожащих губах под дождем, о его мольбе: “Ах, да оставьте же меня наконец в покое!” – то самое воспоминание, которое заставило меня промолчать при виде господина Зоммера, погружающегося в воду»*. ³⁹⁸

Финал повести можно сравнить с заключительной кодой музыкального произведения. Все повести Зюскинда построены по системе контрапункта (полифонии), объединяющим началом которых послужила способность автора воспринимать и познавать мир как музыкальный текст, как сочетание многих элементов реальной жизни с их философско-эстетическим осмыслением на основе творений великих учителей, воздвигающих здание мировой культуры, чье многообразие и проявилось в творчестве нашего современника П. Зюскинда.

³⁹⁵ Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. Изд. "Наука". М. 1983, с. 530.

³⁹⁶ Зюскинд П. Повесть о господине Заммере. Изд. Дом Азбука-классика. 2008, с. 147

³⁹⁷ Камю А. Бунтующий человек. М.. Изд. Полит. литературы. 1990, с. 257.

³⁹⁸ Зюскинд П. Повесть о господине Заммере. Изд. Дом Азбука-классика. 2008, с. 150.

Նինա Հայրապետյան

ՄԻՋՏԵՔՍՏԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Պ.ՋՅՈՒՍԲԻՆԻԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ

Հիմնաբառեր՝ *Զյուսքինդ, «Աղավնյակ», «Կոնտրաբաս», «Պարոն Զոմմերի պատմությունը», միջտեքստայնություն*

Հոդվածում ուսումնասիրվում են Պ.Զյուսքինդի ստեղծագործական մեթոդի որոշ առանձնահատկություններ, մասնավորապես, միջտեքստայնությունը հեղինակի երեք երկերում՝ «Աղավնյակ», «Կոնտրաբաս», «Պարոն Զոմմերի պատմությունը»: Նշված ստեղծագործություններում բացահայտվում են ուղիղ և թաքնված հղումներ Ա.Քամյուի, Ս.Կիերկեգորի, Ն. Գոգոլի, Մ.Թվենի, Չ. Մեթյուրինի և այլոց գործերից:

Nina Hayrapetyan

INTERTEXTUALITY IN P. SÜSKIND'S WORKS

Keywords: Süskind, “The Pigeon“, “The Double Bass“, “The Story of Mr Sommer“, intertextuality

The article examines some features of P.Süskind's creative method, particularly, the intertextuality in his three stories – “The Pigeon“, “The Double Bass“ and “The Story of Mr Sommer“. Direct and hidden allusions to the works of A. Camus, S. Kierkegaard, N. Gogol, M. Twain, Ch. Maturin and others are revealed.

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ
ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
THE PROBLEMS OF WORLD CULTURE

821.112.2.0

Галина Васильева

**АНТРОПОНИМ «ГЁТЕ» И СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ
КУЛЬТУРЫ**

Ключевые слова: культурно-историческая общность, идея морфологии, органическая жизнь, естественно-научная сфера

Идея «Фауста» пронизывает европейскую культуру, начиная с XVI века. Антропоним «Гёте» поддерживает культурное семантическое поле. Через судьбы людей пролегает подвижная граница между мирами культуры. Режиссер и актриса А.В. Азарх-Грановская вспоминает, как в 1915 г. Маяковский позвал ее на прогулку по Петербургу. «Прочитывая немецкую фразу Гёте, сказала, что — “Zwei Seelen leben in meine Brust: die Eine will sich mit einander trennen”. “Две души живут в моей душе. Одна рвется расстаться с другою”. Перевод мой, вольный. Это Гёте. Из “Фауста”. Он мне объяснял, что ужасно плохо, что я не могу избавиться от вековой культуры. Я доказывала, что как раз от этого не надо избавляться. И что ему очень хорошо, потому что он как раз к культуре приобщен, а все остальное идет от того, что он не хочет в этом признаться»³⁹⁹. А.В. Азарх-Грановская имела, по ее словам, «колоссальное знание немецкой литературы»⁴⁰⁰. Вопрос об отношении к традиции становится вопросом жизни человека. Происходит обращение к архетипу поэзии – в данном случае, к Гёте.

Трагедия «Фауст» связана (в диахронии и синхронии) с историей Европы. Это определяет интерес к произведению с категориальных позиций: культурная среда, культурные модальности (развитие и деградация), культурно-историческая

³⁹⁹ Азарх-Грановская А.В. Воспоминания: беседы с В.Д. Дувакиным / коммент. В.И. Хазан, Г. Казовский. Иерусалим; М.; Гешарим: Мосты культуры, 2001. С. 15.

⁴⁰⁰ Там же. С. 106.

типология, смыслообразующие формы культуры. Размышляя на эту тему, Валери набрасывает род драматических диалогов или поэтической драмы в прозе «Мой Фауст» (1941). Часть фрагментов опубликована, но произведение не было закончено. Незавершенность, оборванные тексты станут свидетельствами избытка субъективной свободы. Она превосходит творения авторов. В «безличности» творчества Шекспира восторжествовала идея авторства как абсолютного отсутствия такового. «Я не понимаю, – писал «поздний романтик» Поль Валери, – какое отношение к искусству может иметь то, что вызывает мысль о конкретном человеке. Мы ничего не знаем об авторах величайших творений. Шекспир никогда не существовал, и я очень сожалею, что его пьесы помечены именем. Книга Иова не принадлежит никому <...> То, что составляет произведение, не есть тот, кто ставит на нем свое имя. То, что составляет произведение, не имеет имени»⁴⁰¹. Португальский поэт Фернанд Пессоа в течение всей жизни работал над трагедией о Фаусте. Но замысел остался на уровне довольно больших фрагментов. Фауст показан вне единоборства с Мефистофелем⁴⁰². Его обрекает на поражение собственная ограниченность: жизнь оказывается разнообразнее умозрительных теорий.

«Фауст» является выражением бытийной предельности. Г. Лукач назвал трагедию «поэтической феноменологией духа» и «аббревиатурой человеческого развития»⁴⁰³. Литературный критик замечал, что в пределах реально-символического толкования Фауст более не является личностью: на его место встает «фаустовский человек»⁴⁰⁴.

Первые литературные версии трагедии появились при жизни Гёте. Степень осознанности, с которой воспроизводят литературные формы, различна – от случайных совпадений до поставленной задачи. Можно найти и прямые отсылки, и проявления клишированных невольных переключек; художественному слову

⁴⁰¹ Валери П. Об искусстве / пер. с франц. А.М. Эфроса; изд. подгот. В.М. Козовой, предисл. А.А. Вишневого. М.: Искусство, 1993. С. 375.

⁴⁰² Пессоа Ф. Час дьявола / публ., пер. и ком. О.А. Овчаренко. Литературное обозрение. 1992. № 2. С. 61–66.

⁴⁰³ Lucasc D. Goethe und seine Zeit. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. S. 182–183.

⁴⁰⁴ См.: Resenhöfft W. Goethes «Faust». Gleichnis schöpferischer Sinnerfassung / hrsg. H. Lang. Frankfurt / M.: Peter Lang; Bern, 1975. S. 153. (Europäische Hochschulschriften Reihe : Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 128).

сопутствуют историко-литературные высказывания писателей. В отдельных случаях неверное прочтение бывает намеренным. Искажения при цитировании могут выдавать «ожидание», которое этим фрагментом «обмануто». В ряде произведений домысливается биография литературных героев «Фауста».

Многое из трагедии становилось общим местом, нередко теряло свою силу и выразительность. Но что-то, напротив, обрело полноправное продолжение. Или, оторвавшись от своих истоков, дало начало вполне самостоятельным и широко разветвленным опытам. Трагедия Гёте обладает возможностью приращения семантического объема в последующие эпохи. Цель сознательных заимствований заключалась, прежде всего, в расширении смысловых границ собственного текста, в осознании его генеалогии. Можно предположить так называемое «подсобное» обращение к оригиналу: когда существует неполное знание чужого языка, но есть умение отождествлять нужные места, передавать средствами прозы, при случае обыгрывать. Такое пользование текстом подлинника связано обычно со знанием его и по другим источникам. Например, высказывания Лермонтова о героях Гёте были столь разительно банальны, что могли принадлежать любому из смертных. Они «низвергали» Гёте на уровень читателя, который имеет на них не меньше прав, чем великий поэт. «Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника...»⁴⁰⁵. В этом суждении из незаконченного романа «Вадим» (1832) нельзя найти ничего оригинального (если учесть ту антропологическую традицию, которую задало определение Фауста и Мефистофеля в трагедии). Лермонтову было довольно «банальности», общего места, известного каждому гимназисту факта, точность которых он не думал обсуждать. Искусство не было для него производством совершенных вещей. Оно являлось способом жизни, эсхатологическим образом, вроде той ночи, в которую вступает Фауст.

Произведения немецкого классика нередко становились объектом насильственно-форсированного восприятия и связанного с этим искажения. Идеи Гёте «растворились» в интеллектуальной

⁴⁰⁵ Лермонтов М.Ю. Вадим // Собр. соч. : в 4 т. / под общ. ред. и с коммент. Г.П. Макагоненко. М.: Правда, 1986. Т. 4. С. 67.

атмосфере эпохи. Для того чтобы постичь их суть, казалось, уже не нужно было читать первоисточник.

Восприятие трагедии соединяет академическую и массовую культуру, классику и модерн. На ее примере можно проследить традиционный и новаторский подходы к тексту. Театр А. Жарри и «демонического фламандца» М. де Гельдерода связан с успехом на французской сцене. Фаустроль был приверженцем патафизики, ее авангардистские аксиомы сформулированы в пародийной форме. «Смерть доктора Фауста» (1926) М. де Гельдерода продолжает традицию «жестокое смеха» А. Жарри и отвечает идее «спиритуального театра».

В творчестве Гёте роль структурной доминанты играет идея морфологии. В «Фаусте» возникает глубокая многочленная морфологическая аналогия. Понятие «В Начале было...» («Im Anfang war...») имеет смысл переходного рубежа. Оно воплощает предельное оформление материала, завершенность произведения, идеальную сверхличную исчерпанность. Образ-парадигма оказывается универсальной структурой сознания. Wort, Sinn, Kraft, Tat представляют собой терминологический итог всей конфигурации. Они обретают подлинное основание только вместе и становятся корневыми (ростковыми) точками. Эти слова образуют то поле, где разворачивается драма со всем богатством наличных и возможных смыслов. Гёте дает им особые полномочия в передаче содержания. Они характеризуются большой валентностью в приобретении новых смыслов и определяют «интеллектуальное совершеннолетие» культуры. Современное понятие «интеллектуальное совершеннолетие» имеет установленный набор тех же определяющих свойств, что и прототип Канта, «семейное сходство» с ним. С течением времени оно не изменило свои парадигматические характеристики. В нем сохраняется философско-просветительское обоснование жизни. Термин обрел универсальное этическое значение, как путь к познанию добра и зла. Он становился предметом рефлексии в творчестве Шопенгауэра, Герцена, Шпенглера и был неизменно связан с художественными, научными представлениями Гёте.

Морфология позволяет выявить органический способ художественной интеграции: закономерности в мире культуры, исследовать жанр как морфологическую категорию, общую для всех

искусств, постичь законы органической связи между ними. В морфологии культуры Гёте намечаются три важных аспекта: история философии и культурный контекст эпохи; анализ опорных понятий социальных и гуманитарных дисциплин; практика перевода как особой формы мысли в культуре. Эти системы сообщаются на пути развития языка культуры. Проблемой морфологического исследования является вопрос об основной структурной единице, о критериях ее выделения. Гёте различает уровни культуры: родовой, видовой, жанровой. В его концепции органически слиты исторический и структурный анализ. Общие и различные черты разных искусств позволяют осуществить классификационную задачу, рассмотреть систему в ходе ее становления, в процессе (и перспективе) изменений.

Понятие «морфология» применяется на разных уровнях культурной и природной реальности, употребляется в различных научных концепциях. Оно отражается по «частям», и для его реконструкции необходимо множество произведений. Например, оно входит в широкий лингво-психологический контекст (со своим репертуаром ожиданий и конвенций). Мышление в рамках морфологии культуры требует параллелизма социокультурного и биологического порядка существования. В трудах И.-В. Гёте берет начало морфоструктурная биология. Генетико-морфологические проблемы связаны с морфогенезисом и разделением на категории. Эти понятия, хотя и зародились в далеких от литературы областях, но в современных процессах интеграции наук обрели междисциплинарный статус.

Наука является организующим принципом культурного строительства. Гёте не был «сциентистом». Он не абсолютизировал свою позицию и понимал пределы науки. Историчность литературного предмета в большей мере заставляла его обращаться к Гегелю, нежели к Канту. «Эпистемологический» Кант (в отличие от Канта-моралиста) оказал меньшее влияние, чем Гегель. Кант считал теоретическую науку в гуманитарной области в принципе невозможной. Он полагал: в душе человека отсутствуют такие пространственные созерцания, которые необходимы для построения теоретического знания (например, о душе).

В диаде терминов *Geisteswissenschaft-Naturwissenschaft*, наук о духе и наук о природе, подчеркивается единство: гуманитарное знание соотносится с уже сложившимся естественно-научным

знанием. Конечно, окружающая среда в естественных науках и интерпретация знака в культуре — не одно и то же. Аналогии условны, даже если имеется сходство между химическими процессами (в них невозможно предсказать развитие будущего состояния) и общественными процессами (в которых царствует непредсказуемость). Писатель был приверженцем эмпирических наук. Исследования Гёте обладают качествами добросовестно-строгости наблюдения. Он рассуждает как чистый эмпирик, сторонится всего спекулятивного. При этом старается обеспечить факты системой понятий. Сознательно элиминируются детали, но возникает основа, необходимая для понимания. Характерна в этой связи история творческого расхождения между Гёте и художником К.Д. Фридрихом. В 1817–1822 гг. Гёте посвятил цикл очерков и стихотворений англичанину Люку Ховарду (например, «Howards Ehrengedächtnis»). В научной классификации Ховарда облака распределялись по трем зонам или слоям⁴⁰⁶. Гёте стремился объяснить происхождение природных форм. Он также задумал научный опыт по классификации типов облаков. Фридрих отказался в нем участвовать, так как величественное видение порождается созерцателем, и отвлеченный вид «облака вообще» существует безотносительно к человеку⁴⁰⁷.

Гёте, автор работ по анатомии и зоологии («Zur Morphologie», 1817–1824), и современные авторы словарных статей по компаративистике напоминают, что сравнительный метод возник в анатомии. В гуманитарной сфере первыми объектами сравнения стали миф и язык. Французский философ-натуралист Ж.Б.Р. Робине, Гердер, Гёте развивали концепцию единого прототипа – Urbild. Они выдвигали на первый план принцип непрерывности. В эволюционной биологии утверждалось, что онтогенез отдельного существа повторяет филогенетическую эволюцию живого мира. Все элементы обладают сущностной общностью качеств, отличаются друг от друга степенью сложности. Морфология отражает деятельность формирования-трансформации, которая осуществляется в организмах (Bildung-Umbildung).

⁴⁰⁶ Badt K. *Wolkenbilder und Wolkesgedichte der Romantik*. Berlin: de Gruyter, 1960. S. 19, 24, 36.

⁴⁰⁷ Vaughan W. *German Romantic Painting*. New Haven; London: Yale University Press, 1994. P. 81.

В. фон Гумбольдт, говоря о соотношении формы и материи в отдельном человеке, ссылается на исследования Гёте, в частности, на «Опыт о метаморфозе растений» (1790)⁴⁰⁸. В культурно-антропологической концепции языка Гумбольдта искусство предстает как сложная структура. Виды художественного творчества он делит на «искусство формы» и «искусство массы»⁴⁰⁹. Применяя антропологический принцип, ученый замечает: «<...> о каком бы предмете ни шла речь, его всегда можно соотнести с человеком, а именно с целым его интеллектуального и морального организма». Он исходит из высших качеств человека⁴¹⁰. В сочинении «Эстетические опыты I. “О Германе и Доротеи Гёте”» («Ästhetische Versuche I. Über Goethe's Hermann und Dorothea», 1799) ученый рассмотрел типы культуры: духовная, моральная, политическая. Анализируя поэму Гёте, Гумбольдт выделяет в жизни человечества «период природы» и «период культуры». Ученый отмечал парадоксальное развитие «периода культуры»: «<...> с того самого момента, когда человек устремляется к культуре, он должен начать и противоборство с ней, с того момента, когда он вступит в ее область, для него начинается борьба, которая не кончится до тех пор, пока человек не согласует культуру с природой»⁴¹¹. С творчеством Гёте связаны его рассуждения о «чувственном героизме» и «моральном героизме». Гумбольдт пишет о необходимости привести «в более тесную связь, чем прежде, искусство и моральную культуру, все время сопрягая искусство с человеком и его внутренним существом»⁴¹².

⁴⁰⁸ Гумбольдт В. фон. Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Пер. с нем. М.И. Левиной. М.: Прогресс, 1985. С. 32.

⁴⁰⁹ Гулыга А.В. Философская антропология Вильгельма фон Гумбольдта // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М. Прогресс. 1985. С. 16.

⁴¹⁰ Гумбольдт В. фон. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротеи» Гёте // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Прогресс, 1985. С. 161.

⁴¹¹ Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / пер. с нем. М.И. Левина, О.А. Гулыга, А.В. Михайлов, С.А. Старостин, М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1985. С. 269. (Языковеды мира).

⁴¹² Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М. Прогресс. 1985. С. 269.

Гёте судил о музыке также на основе морфологической системы, точного знания истории музыкальных стилей. Директор оперного театра, Гёте жил и творил в условиях сцены. Он любил музыку и был пристрастен: отказался от услуг Бетховена, не принял вокальную балладу Шуберта «Лесной царь». Гёте читал ноты в разных ключах, был знаком с основами теории композиции и выступил в роли композитора. В 1813 году он написал четырехголосный хорал на слова одного из Псалмов. Писатель интересовался вопросом тональности и собирался систематизировать теорию звуков. Работа осталась в подготовительных записях, в виде ряда тезисов. В качестве помощника выступил музыкант И. Шлоссер, который пытался объяснить происхождение малой терции от деления струны. Гёте доказывал ему: совершеннейшим музыкальным и физическим инструментом является человек, малая терция родилась в его душе и чувствах. Человек перенес ее на музыкальное орудие. Эмоциональный модус (оппозиция мажора и минора), ладовые мажоро-минорные средства обладают интенсивной степенью воздействия на слушателя. За период более четырёх столетий они стали привычными для публики. Гёте считал марш «Марсельеза» минорным. Он не приписывал минорным тональностям свойства печали и меланхолии. Поэт приводил примеры минорных полонезов, которые являлись парадными и пышными танцами. Минор и мажор составляют тономонаду. При расширении она создает мажор, а в сосредоточении – минор.

В истории культуры были также композиторы-гётеанцы, изучавшие морфологию произведения. Например, Антон Веберн видел в музыкальном искусстве органическое прорастание прекрасного. В течение всей творческой жизни Веберн перечитывал «Учение о цвете» Гёте. Ссылаясь на Введение, Веберн замечает: «Гёте рассматривает искусство как деятельность всеобщей природы, выступающей в особой форме человеческой природы»⁴¹³. Произведение искусства представляет собой продукт всеобщей природы. Веберн делает вывод: естествоиспытатель стремится найти закономерности, лежащие в основе природы, подобно ему художник отыскивает законы, согласно которым творит природа,

⁴¹³ Веберн А. Лекции о музыке, письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке, сост. и ред. М.С. Друскина и А.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 13.

выступающая в образе человека⁴¹⁴. Он не раз ссылается на высказывание Гёте: «<...> цвет – это закономерность природы, воспринимаемая зрением». Веберн не видит существенных различий между цветом и музыкой. Он повторяет слова Гёте о музыке, которая является «закономерным воздействием природы на орган слуха»⁴¹⁵. В своих лекциях композитор прибегает к определению цвета у Гёте. На основе добросовестно составленной последовательности двенадцати тонов композитор представляет тематический материал. Он говорит: «Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления все время разные». Веберн полагает, что его суждения перекликаются с взглядами Гёте на закономерности и смысл, которые можно проследить в явлениях природы. И ссылается на «Метаморфозы растения», где «совершенно ясно высказана мысль, что все должно быть похожим – как в природе, поскольку все является выражением природы, даже если она выступает в виде человека. Такова мысль Гёте»⁴¹⁶.

Структурой произведений Гёте активно интересовался великий архитектор XX века Луис Кан. Его видение определяли чистая геометрия планов и форм, сила света⁴¹⁷.

Подведем итог. Выявление закономерностей, которым подчинено обращение к Гёте, помогает по-новому увидеть то, что сложилось в литературный канон, и осознать онтологическое единство культуры. Восприятие трагедии Гёте связано с аксиологической природой замысла, авторефлексией и автометаописанием. Преломляясь через авторское видение, мифологемы видоизменяются в зависимости от смысла произведения, по отношению к национальной традиции (мифологической, фольклорной, литературной). Концептуально-онтологический смысл трагедии образует тернарный принцип целостности: «слово», «мысль», «дело» развиваются, изменяя форму воплощения. К ним добавлен четвертый компонент – Kraft, сила. Они являются в образах, представлениях и символах.

⁴¹⁴ Там же. С. 14.

⁴¹⁵ Веберн А. Лекции о музыке, письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке, сост. и ред. М.С. Друскина и А.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 15, 44.

⁴¹⁶ Там же. С. 57.

⁴¹⁷ См.: Mallgrave H.F. Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968. N.-Y.: Cambridge University Press, 2005. P. 394–395.

**ANTROPONIM «GOETHE» AND THE SEMANTIC FIELD OF
CULTURE**

Keywords: *cultural-historical commonality, the idea of morphology, organic life, natural science*

Since the XVIth century, the idea of «Faust», has permeated European culture. Writers have repeatedly stressed that every person has the right to create his or her «Faust». Such recognition is a call for action and verification of the uniqueness of the tragedy. It has a constant and a variable value: typology characteristics such as «Faustian Man», «Faustian death», «natura of Mephistopheles», understanding of personal properties, motives for action. Such texts ensure and maintain cultural continuity. A number of works fill in the biographies of literary heroes «Faust». It goes to Goethe as a archetype of poetry.

ԹԱՂՉՍԱՆՆԻԹՅԱՆ ԽՆԴՐՆԵՐ
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА
THE PROBLEMS OF TRANSLATION

81.355

Гаяне Гаспарян

**ПЕРЕВОДЧИК ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ: АДРЕСАТ, ПРОВОДНИК, СОАВТОР**

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, социокультурное сообщество, когнитивная база знаний, концептосфера, производитель, проводник, потребитель, адресат

Художественная коммуникация обычно определяется как диалог между автором художественного произведения и его адресатом. Как и любой вид коммуникации, она основана на передаче определенной информации, которая по сути является отражением объективной действительности, хотя и реинтерпретированной автором речевого произведения. Как справедливо отмечает М.С.Каган, если коммуникация объясняет передачу кем-то кому-то сообщений, т.е. информативную связь субъекта (отправителя информации) и объекта (ее получателя), то общение характеризует взаимодействие людей как субъектов, в котором информация не передается, а совместно вырабатывается, отчего участники общения становятся партнерами, равноправными в данном процессе.⁴¹⁸

С недавних пор в научном терминологическом вокабуляре наряду с «субъектом» – отправителем информации и «объектом» – получателем информации, стали активно употребляться такие термины как «производитель» и «потребитель». Так, прагмалингвистика рассматривает речевой акт как коммуникативную деятельность между автором речевого высказывания, которого стали называть «производителем» сообщения, и его адресатом, который выступает в роли

⁴¹⁸ Каган М.С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М. Политиздат. 1988.

«потребителя» данного сообщения. Будучи интерпретатором речевого высказывания, «потребитель» становится той мишенью коммуникативного акта, на которую нацелены прагматические усилия ведущего коммуниканта: убедить, направить, побудить. Независимо от того, является ли он пассивным или активным участником данного процесса, он становится тем субъектом коммуникативной деятельности, благодаря которому данное сообщение достигает определенного запрограммированного отправителем результата.

Примечательно то, что в ситуации, когда производитель и потребитель сообщаются без помощи проводника, т.е. являются представителями единого национально-культурного сообщества, происходит однонаправленный процесс восприятия: восприятие, реконструкция и репродуцирование реальной картины мира со стороны производителя и соответствующее восприятие, интерпретация и реконструкция мира, пропущенного через сознание производителя, потребителем, который находится в едином с производителем когнитивном пространстве.

Однако, когда художественное произведение попадает в сферу межкультурного общения, появляется еще один немаловажный коммуникант – переводчик, то есть в новой терминологии «проводник», активность позиции которого определяется его профессиональной деятельностью, ибо именно он становится первым интерпретатором и «проводником» авторского замысла и идей в иное национально-культурное пространство. Как справедливо отмечает Н.Г.Валеева, перевод выступает в качестве языкового посредничества, как способ межкультурной и межъязыковой коммуникации.⁴¹⁹ В свою очередь А.Д.Швейцер определяет перевод как процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при котором на основе подвергнутого целенаправленному ("переводческому") анализу первичного текста создается вторичный текст (метатекст), заменяющий первичный в другой языковой и культурной среде. Процесс, характеризуемый установкой на передачу коммуникативного эффекта первичного текста, частично модифицируемый различиями между двумя

⁴¹⁹ Валеева Н.Г. Теория перевода: культурно-когнитивный и коммуникативно-функциональный аспекты. М. Российский ун-т дружбы народов. 2010

языками, двумя культурами и двумя коммуникативными ситуациями.⁴²⁰

Любое произведение художественной литературы может рассматриваться в контексте межкультурного дискурса, ибо оно создается представителем одной национальности на его родном языке, затем его переводят и читают представители других национальностей, носители иной культуры, иного менталитета. В этом случае происходит двунаправленная интерпретация художественного текста. С одной стороны он подвергается восприятию, переосмыслению и соответствующей интерпретации переводчика, с другой – уже подаваемый с помощью «проводника» переведенный текст подлежит соответствующей интерпретации со стороны читателя, носителя иной культуры. В лучшем случае, если переводчик – высококвалифицированный специалист, ему посылно предельно точно повторить путь, пройденный художником, раскрыть его творческую индивидуальность и максимально адекватно «пересоздать» или «воссоздать» отображенную им реальность. Используемые многими учеными термины «пересоздать» и «воссоздать» вполне обоснованно характеризуют процесс интерпретации со стороны переводчика, ибо последний становится соавтором художника: пропустив произведение через призму своего восприятия и переосмысления, он преподносит его уже в ином, собственном прочтении. Читатель получает уже продукт двух «созидателей»: с одной стороны – это реальный автор произведения, с другой – это «проводник», который берет на себя обязательство воспроизвести внутренний и окружающий данное произведение мир так, чтобы носитель его (переводчика) культуры смог, включая свой опыт в восприятие и интерпретацию произведения, не только переосмыслить его по существующей в его этническом менталитете шкале оценок, но и увидеть творческую индивидуальность самого художника.

В творчестве У.Сарояна произошло, если можно так выразиться, процедурное нарушение: он сам оказался и в роли художника, и в роли «проводника». Будучи представителем одной национальности, он творил на другом, но ставшим для него родным,

⁴²⁰ Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М. Наука. 1988

языке. И как производитель-проводник он одновременно оказывается по обе стороны коммуникативного пространства, которое можно назвать межкультурным дискурсом в его самом широком понимании, ибо ему (У.Сарояну) и только ему посильно довести до читателя – носителя иного, в данном случае английского языка, воспроизведенную в тексте реальность, пропущенную через сознание и менталитет своей национальности. Если переводчик произведений У.Сарояна – армянин, то он окажется по одну сторону когнитивного пространства с автором-производителем и ему необходимо лишь владеть тонкостями переводческого искусства для наиболее адекватного в лингвистическом смысле «переложения» текста на армянский язык. Если же переводчик – представитель иной национальности, то ему предстоит тщательное изучение всей концептосферы как личности писателя, так и народа, который он представляет, для наиболее точного воссоздания культурных ценностей, которые в свою очередь пропущены через иной языковой опыт и соответственно иной ментальный мир. Почему прежде всего концептосферы личности автора, и лишь потом – его народа? Дело в том, что, будучи армянином по происхождению, У.Сароян в своих произведениях представляет с одной стороны этноцентрические концепты своего народа, с другой – язык, на котором он говорил и творил, задает его творчеству новое качество видения мира через призму иного языкового сознания. Иными словами, происходит слияние двух систем когнитивных структур, функционирующих в двух различных национально-культурных пространствах.

В межкультурном пространстве, существующем вокруг произведений У.Сарояна, четко выделяются два типа адресата-переводчика – переводчик-армянин и переводчик-неармянин и по меньшей мере три типа адресата-читателя, то есть потребителя. Это прежде всего первый читатель У.Сарояна адресат-американец – носитель языка, на котором написано произведение и частично носитель культуры, в пределах и под влиянием которой создано данное произведение, но не носитель ментально-культурного кода народа, который представляет сам автор. Следующим по нисходящей оказывается адресат-армянин – не носитель языка и той культуры, в пределах и под влиянием которой создано данное произведение, однако носитель общих с автором культурных ценностей и этнического менталитета. Хотя здесь может быть также и читатель-армянин, житель США, находящийся с автором в

одинаковых социально-культурных условиях. И, наконец, третий тип читателя – это адресат-неамериканец-неармянин, т.е. представитель любой другой национальности, не владеющий английским и тем культурно-этническим кодом, который мог бы облегчить осознание и осмысление воплощенного в тексте произведения мира, воспринятого, реконструированного и репродуцированного его автором. Именно здесь важное значение приобретает роль переводчика-проводника, которому предстоит предельно сблизить мир внутри и вокруг сарояновских текстов с тем, который существует в сознании его народа с соответствующим опытом и соответствующей шкалой оценок. Именно здесь переводчику предстоит найти в переводимом произведении те структуры информационного и эмоционального характера, которые, приобретая общечеловеческий характер, укладываются в когнитивную модель мира, существующую в сознании его народа. Именно здесь срабатывает когнитивная база знаний читателя, раскрывающая перспективы своеобразного узнавания, размышления и переосмысления воспринятого. Именно здесь происходит переоценка того культурного пространства, в котором формируется так называемая концептосфера всех участников коммуникативного акта – производителя, проводника и потребителя.

Автор текста, как его производитель, на основе когнитивной базы знаний того лингвокультурного общества, в котором он живет и творит, опирается на генетический код, сложившийся в сознании своего народа, носителя определенного образа мировосприятия и миропонимания, а соответственно и концептосферы, т.е. совокупности тех концептов, которые сформировались в конкретном национально-культурном пространстве.

Переводчик как проводник, опираясь на когнитивную базу знаний своего народа, создает идентичную концептуальную структуру, в которой, в определенной степени, объединяются две системы концептуальных единиц – та, которая существует в сознании народа производителя текста и та, которая существует в сознании народа-потребителя.

Читатель, представитель иной культуры, как потребитель уже получает продукт созидания двух производителей (автора и переводчика) и на базе своего субъективного миропонимания и опыта декодирует текст в рамках тех комплементарных

когнитивных структур, которые включаются в его сознание благодаря усилиям переводчика-проводника.

Продемонстрировать вышеизложенное можно на примере очень короткого абзаца из рассказа Уильяма Сарояна «Советы американскому путешественнику» (Old Country Advice to the American Traveler). Анализируемый отрезок текста состоит всего из пяти предложений, однако именно они являются квинтэссенцией всего произведения, тем интегрирующим звеном, где аккумулируется концептуальная информация всего рассказа.

I have seven children. My life has been a full and righteous one. Let's not give it another thought. I have land, vines, trees, cattle, and money. One cannot have everything – except for a day or two at a time.

Автором этих слов может быть человек любой национальности. Именно таковым видится он в русском переводе:

У меня семеро детей. Я жил в достатке и праведно. У меня была земля, виноградники, много скота и деньги. Нельзя иметь все сразу.

Всего пять, предельно кратких, простых предложений в оригинале разместились в четырех таких же кратких, простых предложениях в русском варианте. Однако, в последнем отсутствует перевод предложения Let's not give it another thought. Не потому ли переводчик опустил это предложение, что читатель, не знающий историю жизни автора-производителя и его народа, может просто не понять его смысл? А ведь смысловой доминантой данного отрезка текста является именно это изречение старика. Он считает, что жизнь его была праведной, и в этом нет сомнения, и потому не надо вкладывать в это другой смысл, потому что человек не может владеть всем сразу, разве что пару дней. Предложение *Нельзя иметь все сразу* в русском переводе как бы аккумулирует всю смысловую гамму чувств и переживаний персонажа, произносящего эти слова. На поверхности оказалась только верхушка айсберга, тогда как при глубинном прочтении раскрывается весь смысл сказанного. Закодированная в обоих случаях информация подводит к определенному типу миропонимания, где четко вырисовывается существующий в сознании нашего народа концепт «выживания» и соответственно сохранения того, что является истинно важным для праведного образа жизни: семья, ее благополучие и умение довольствоваться тем, что есть на данный момент.

Примечательно, что в армянском переводе отсутствуют оба предложения. Однако, здесь имеет место абсолютно вольная интерпретация переводчика, в связи с чем нижняя часть айсберга, т.е. вся подтекстовая информация как оригинала, так и русского перевода, полностью эксплицирована:

Ես կյանք եմ ապրել ու գիտեմ, ես հացի կարոտ չեմ քաշել ու աչքս ուրիշի ունեցածին չեմ գցել: Ես յոթ ժամանակ եմ մեծացրել: Ես հող ունեմ, այգի, ծառեր, փող ու անասուն: Ամեն ինչ աշխատանքով ու կամաց-կամաց է լինում, չի կարելի հանկարծ գտնել ու ասել՝ գտա:

Буквально с первых слов видно, что в армянском переводе произошла не только перестановка предложений, но и смещение смысловых акцентов. Если в оригинале и в русском переводе данный отрезок начинается с того, что старик говорит о своих семерых детях и лишь потом отмечает, что он прожил жизнь праведно и в достатке, в армянском переводе информация о том, какую жизнь он прожил переходит на первый план. Здесь особое внимание заслуживает факт, *как* старый армянин говорит об этом: у меня не было недостатка в хлебе, и я никому не завидовал. Этого в оригинале нет. Однако это именно тот существующий вокруг текста блок информации, который эксплицирован переводчиком с целью передать один из наиболее важных компонентов армянского этнического менталитета и продемонстрировать, что для армянина прожить праведную жизнь означает довольствоваться тем, что есть и не завидовать другим, что подтверждается последним предложением в данном отрезке, которого также не существует в оригинале: всего добиваешься постепенно и благодаря труду, нельзя найти вдруг и сказать, я нашел. Примечательно и то, что существительное *children* в армянском переводе заменено его смысловым синонимом «наследник». Это также очень важный компонент идентификации армянского характера: для людей, потерявших родину, дом, родных продолжение их рода становится жизненно важным.

Следует обратить внимание на изменение временной формы в русском переводе. В оригинале и армянском переводе предложения о том, чем владеет персонаж (I have land, vines, trees, cattle, and money.; Ես հող ունեմ, այգի, ծառեր, փող ու անասուն:), построены в настоящем времени. В переводе на русский язык это предложение

(У меня была земля, виноградники, много скота и деньги.) переходит в прошедшее время. Невольно задаешься вопросом: почему переводчику-проводнику понадобилось перенести информацию об имуществе старика в прошедшее время. Не потому ли, что выходя в надтекстовое пространство, он озвучил то, что когда-то существовало и ввиду определенных обстоятельств утеряно. В то же время для автора-производителя и переводчика на армянский язык, армян по происхождению, все, что было в прошлом, остается в памяти настоящим по этнически обусловленной шкале оценок, генетически закодированной в сознании нашего народа.

Итак, переводчик-проводник, как уже отмечалось выше, будучи первым адресатом переводимого произведения, по-своему воспринимает и интерпретирует действительность, отображенную в тексте и существующую в надтекстовом пространстве, и уже в силу своих возможностей, своего миропонимания и мироощущения передает своему адресату мир оригинала.

Таким образом, при переводе, в частности художественного текста, имеет место процесс, идентичный с ситуацией «производитель – проводник – потребитель», когда произведение прежде всего подвергается восприятию, переосмыслению и соответствующей интерпретации переводчика, который в ряду адресатов, представителей иного социокультурного сообщества является первым потребителем так называемого «товара производства». Читатель-потребитель в этом случае получает «товар» двух создателей, ибо мир, увиденный и воспроизведенный автором-производителем, преломляется через призму сознания переводчика-проводника, который становится своеобразным созерцателем и сотворцом этого мира.

Գայանե Գասպարյան

**ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉԸ
ՈՐՈՒԵՍ ՀԱՄՑԵԱՏԵՐ և ՀԱՄԱՀԵՂԻՆԱԿ**

Հիմնաբառեր՝ միջմշակութային հաղորդակցում, միջանձնային հաղորդակցում, սոցիալ-մշակութային միջավայր, գիտելիքների ճանաչողական բազա, հասցեատեր-ընթերցող, հասցեատեր-թարգմանիչ

Հոդվածում փորձ է կատարվել դիտարկել գեղարվեստական թարգմանվածքը որպես տեղեկատվության աղբյուր միջմշակութային

համատեքստում, երբ թարգմանչի միջոցով տեղի է ունենում մեկ ազգային մշակույթի ու գիտակցական համակարգի տեղայնացում մեկ այլ ճանաչողական դաշտում: Թարգմանիչն ըստ էության դառնում է բնագրի հեղինակի կողմից արդեն իսկ յուրովի ընկալված և վերարտադրված իրականության առաջին մեկնաբանը, ով իր վրա է վերցնում իր այլ մտածելակերպ և մշակույթ կրող ընթերցողին տվյալ հեղինակին հաղորդակից դարձնելու պարտականությունը:

Gayane Gasparyan

THE FICTION TRANSLATOR'S MISSION OF A RECIPIENT AND CO-AUTHOR

Key words: *intercultural communication, interpersonal communication, recipient, conductor, co-author, "product", linguo-cultural area, cognitive bases of knowledge, mentality*

The article deals with the mission of a translator as a conductor of intercultural and interpersonal communication. Translation itself is considered a source of information about the so-called "product" of the author's and the translator's joint efforts. The translator being the first recipient of the author's "product" in a different socio-cultural community perceives, reconstructs and reproduces the actual reality produced by the author in the original. This is the first phase of intercultural and interpersonal communication. The second phase of this communication is based on the transformation of the actual "world" produced by the author in the original into a new linguo-cultural area with a different cognitive bases of knowledge, mentality and social peculiarities.

TRANSLATION OF IDIOMS FROM COGNITIVE PERSPECTIVE

Key words: *translation, cognitive, idioms, mapping*

Different theories and approaches have been proposed with regard to idiom translation, each of which has tackled the problem from a different point of view. Nevertheless, translation of an idiom is treated as part of the more general problem of 'untranslatability'. This trend builds on the fact that idioms in general are associated with 'indirectness,' which in turn contributes to the difficulty of translation. The paper intends to show how idioms reflect cognitive and cultural human experiences encoded by language as a means of recording human experience and how culture models and constrains this cognition. In particular, this paper is an argument in favor of a cognitive approach in the translation of idioms, especially between culturally distinct languages, such as English and Armenian. Since one of the basic assumptions is that culture influences idioms in an important way, and for cognitive conceptualization of idioms, the present research draws on Mandelblit's "Cognitive Translation Hypothesis"⁴²¹.

We will try to illustrate how the idiomatic choices, based on metaphors are filtered by the value and belief systems prevailing in the cultural community the text is translated into. Following Lakoff and Johnson, we can state: "a culture may be thought of as providing, among other things, a pool of available metaphors for making sense of reality, and, to live by a metaphor is to have your reality structured by that metaphor and to base your perceptions and actions upon that structuring of reality"⁴²². This is related to the fact that people of a given culture use language to reflect their attitudes towards the world, in general and the life of the community they live, in particular. To put it differently, since different cultures classify the world's complexities in different ways,

⁴²¹ Mandelblit, N. The Cognitive View of Metaphor and Its Implications for Translation Theory. *Translation and Meaning, Part 3* Maastricht: Universitaire Press. 1995. P. 483-495.

⁴²² Lakoff, G. and Johnson, Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press. M. 1980. P. 12.

translations from one language to another are often very difficult. This difficulty would increase a lot when translating between two distant cultures where all traditions, symbols, life conditions and methods of experience representation are different. Here one should deter the crucial role of culture in this process of symbolization and conceptualization. In the Armenian world, for instance, an 'owl' is often conceptualized as a sign of bad omen. Surprisingly, it is a symbol of wisdom in the Western culture. Or, if you say "a man has a 'big head' in English, it means 'he is arrogant,' whereas in Italian 'he is clever.' This also explains the ease of translating some universal idioms denoting similar ideas in different cultures. Idioms related to the parts of human body are examples of the case:

1. **To give someone a hand-** help someone
2. **To keep an eye on smth/smb-** watch or pay attention to

The Armenian translation of the above idiomatic expressions means the same and reads as follows, respectively:

Մեկին օգնության ձեռք մեկնել

Աչքը մեկի վրա պահել

But the question is how many of these instances can be found among human languages? Unfortunately, very few exist. In this regard, Chitoran states that "the differences in environment, climate, cultural development, etc., among various communities may be extremely significant, but basically, human societies are linked by a common biological history. The objective reality in which they live is definitely not identical but it is by and large similar"⁴²³.

Because different cultures conceptualize the world in different ways, metaphors are characterized as being culture-specific. This is in line with Dagut's⁴²⁴ argument that there is no simplistic general rule for the translation of idioms, but the translatability of any given SL idiom depends on (1) the particular cultural experiences and semantic associations exploited by it, and (2) the extent to which these can, or cannot, be reproduced non-anomalously into the TL, depending on the degree of overlap in each particular case.

⁴²³ Chitoran, D. Elements of English Structural Semantics. EDP: București. P. 69-70

⁴²⁴ Dagut, M. Can metaphor be translated? *Babel: International Journal of Translation*, XXII (1), 1976. P. 21-33.

So apparently, what determines the translatability of a SL idiom is not its 'boldness' or 'originality,' but rather the extent to which the cultural experience and semantic associations on which it draws are shared by speakers of the particular TL. We would like to go even further to state that the inherent difficulty of idiom translation is not the absence of an equivalent lexical item in the TL, but rather the diversity of cultural conceptualization of even identical objects or worlds in both communities whose languages are involved in translation. Snell-Hornby⁴²⁵ expresses the same idea stating that "the extent to which a text is translatable varies with the degree to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place."

Katan⁴²⁶ suggests that a cognitive approach to the study of culture can be seen in terms of the form of things that people have in mind, their models for perceiving, relating to, and interpreting them. This view of culture suggests that, when translating a text to a SL of any other culture, one needs to be aware not only of the patterns of thinking, and acting in one's own culture, but also of the TL's cultural models of reality. Our argument in favor of a cognitive approach to the translation of idioms derives from the notion of 'cognitive equivalence,' where idioms can be translated from one language to another with a minimum degree of loss.

Mandelblit's proposed two schemes of cognitive mapping conditions (i.e. Similar Mapping Condition (SMC) and Different Mapping Condition (DMC))⁴²⁷. He found out that metaphorical expressions take more time and are more difficult to translate if they exploit a cognitive domain different from that of the target language equivalent expression. According to the hypothesis, the reason for this delay, difficulty and uncertainty in the translation of different domain idioms is the search for another conceptual mapping (i.e. another cognitive domain). That is to say, the fact that idioms almost always exploit such different cognitive domains implies the search for a

⁴²⁵ Snell-Hornby, M. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 1995. P.41.

⁴²⁶ Katan, D. *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. ST Jerome Publishing: Manchester. 1999.

⁴²⁷ Mandelblit, N. The Cognitive View of Metaphor and Its Implications for Translation Theory. *Translation and Meaning, Part 3* (483-495). Maastricht: Universitaire Press. 1995. P. 493.

cognitive equivalence for SL idioms in the TL. In other words, the translator is called upon to play the role of a proxy agent doing the act of conceptual mapping on behalf of the TL reader. If he can touch upon a similar TL cognitive domain, then his task will be fulfilled quite successfully and easily. If not, he has to look for the cognitive domain that fits in the TL as the SL one does. The result of the first action is often an equivalent TL idiom, or—under the worst conditions—, a TL analogue. The result of the second action, however, is open to many possibilities, of which rendering the SL idiom into a TL one is the least likely. Thus an idiom might be rendered into a paraphrase, a footnote, an explanation or—as a last resort—it can be omitted.

Referring to cultural aspects and drawing on the general guidelines of the cognitive framework (i.e. the cognitive equivalent hypothesis) for idiom translation, we utilized three sets of authentic English and Armenian examples of idioms. The first set comprises idioms of similar mapping conditions reflecting shared ideas which are expressed by identical idioms in both languages, and the second set is other instances of idioms which are realized by different lexical items in the TL. The third contains metaphors of different mapping conditions, and which lack equivalents in the TL.

a. Idioms of similar mapping conditions

This category represents idioms expressing a small number of ideas shared by the two languages and hence expressed, roughly speaking, by similar expressions. Anthropologists call these shared ideas 'cultural universals.' Comprising many diverse sub-cultures, a universal culture can be thought of as a constellation of common core attitudes and values reflected by practices common to most of the sub-cultures. Considering the following almost similar English and Armenian idioms we see that most of them are proverbs reflecting the wisdom of many sub-cultures. These idioms figure human philosophical insights, logic, wisdom, and instructions in ways which reinforce universal conventional images and attitudes. In other words these metaphors are a reflection of human experience; they can contribute to exposing the way such conventions are embedded in language.

1. SL: To shake like a leaf

TL: Տէրնի պէս դողալ

2. SL: To throw dust in the eyes

TL: Աչքերին թոզ փչել

Examples above represent idioms expressing ideas shared by the two languages, hence expressed, by similar expressions.

b. Idioms having similar mapping conditions but lexically realized differently

As stated above, beliefs and values are aspects of culture that play a very significant role in translation. As is shown in the following examples, although the English examples and their Armenian counterpart idioms are related to the same conceptual domain, the value or ethical system in the TL has led to major differences in lexical choice.

1. SL It would make a cat laugh

TL Եփած հալի ծիծաղը կգա

2. SL Time is money

TL Ժամանակը ոսկի է

3. SL To be on cloud nine

TL Յոթերորդ երկնքում լինել:

In the examples above, the only plausible justification for this variation in the use of metaphoric expressions is the fact that the users of each language map the particular conceptual domain of their own world differently. We can notice how users of each language conceptualize the concept of number in (3) to reflect the same idea. English employs '9', whereas, Armenian is satisfied only with '7.' Also, in example (2), the variation in 'value' conceptualization in each language; English refers to 'money' (i.e. the monetary value) while in Armenian, 'time' is likened to 'gold' in superiority (i.e. superiority value).

c. Metaphors of different mapping conditions

Examples of this category generate when working on culture-bound SL idioms that are mapped into a domain different from that of the TL. Since 'languages are the best mirror of human cultures,' and 'it is through the vocabulary of human languages that we can discover and identify the culture-specific conceptual configurations characteristic of different peoples of the world' Wierzbicka (1992: 22), different cultures conceptualize experiences in varying ways. Therefore, the translatability of any given SL metaphor depends on (1) the particular cultural experience and semantic associations exploited by it, and (2) the extent to which these can, or not, be reproduced non-anomalously in TL, depending on the degree of overlap in each particular case. Below are examples of English conceptual metaphoric idioms the image of each of which cannot be reproduced in the TL. Therefore, the translator has no choice other than replacing the SL image with a TL image that does not

clash with the target culture. This can only be done by resorting to the strategy of different cognitive mapping in search for cognitive equivalence. As mentioned before, the product of this process might be a TL paraphrase, explanatory remark, or a footnote.

1. **In a fog - puzzled, at a loss**
2. **Queen Ann's lace - a widely cultivated original Eurasian herb; wild carrot**
3. **Salt-and-pepper (of materials, etc. and esp. of hair) - with light and dark colors mixed together**

We can conclude that since idioms are shaped by the socio-cultural beliefs and attitudes of a specific culture, the translation of this linguistic phenomenon is based on the 'cognitive equivalence. Since idioms are related to different cultural domains, this implies that the translator has to do the job of conceptual mapping on behalf of the TL reader; he has to look for a TL similar cognitive equivalence in the target culture. The more the SL and TL cultures in question conceptualize experience in a similar way, the easier the task of translation will be. But since human real-world experiences are not always similar, and idioms record these experiences, the task of the translator becomes more difficult when translating these idioms across languages related to different cultures.

Гаяне Егиазарян

ПЕРЕВОД ИДИОМ С КОГНИТИВНОЙ ПОЗИЦИИ

В статье прослеживается отражение идиомами познавательного и культурного человеческого опыта, закодированного в языке, и способ моделирования этого познания культурой. Статья, таким образом, становится аргументом в пользу когнитивного подхода в переводе идиом.

Գայանե Եղիազարյան

ԻՂԻՈՄՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՃԱՆԱԶՈՂԱԿԱՆ ԴԻՏԱՆԿՑՈՒՆԻՑ

Հոդվածում ներկայացվում է, թե ինչպես է լեզուն արտացոլում լեզվակրի ճանաչողական և մշակութային փորձառությունները և ինչպես է մշակույթը կադապարում ճանաչողությունը: Մասնավորապես, հոդվածում փաստարկվում է իդիոմների թարգմանության ճանաչողական մոտեցման կարևորությունը:

СТИХОТВОРЕНИЕ М.ЦВЕТАЕВОЙ «МОИМ СТИХАМ, НАПИСАННЫМ ТАК РАНО...» В АНГЛИЙСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Ключевые слова: критик, переводчик, тема поэта и поэзии, сборник, творчество, конструкция.

В 1913 году вышло в свет программное стихотворение Цветаевой «Моим стихам, написанным так рано...», в котором описывается процесс творческого становления лирической героини, ее осознания себя как поэта. В этом шедевре ранней лирики Цветаевой, где «свежесть первых стихов сравнивается с брызгами из фонтана, искрами из ракет, маленькими чертями, драгоценными винами», поднимается тема поэта и поэзии. Следует признать, что стихотворение оказалось пророческим⁴²⁸. Оно было написано во время семейного отдыха в Коктебеле, когда поэтессе был всего двадцать один год, а за плечами – уже три опубликованных сборника (два из которых за счет автора) и немало нелестных отзывов критиков, что и побудило героиню стихотворения, несмотря на уверенность в своем таланте, думать о том, что в будущем ее ожидает непризнанность. Однако признание пришло, с опозданием, но уже навечно. И читают ее стихи не только в оригинале, но и на других языках мира. Ниже представляем перевод на английский язык Ильи Шамбата:

Моим стихам, написанным
так рано,
Что и не знала я, что я – поэт,
Сорвавшимся, как брызги из
фонтана,
Как искры из ракет,
Ворвавшимся, как
маленькие черти,

These my poems, written so
early
That I did not know then I was a
poet,
Which having tore, like droplets
from a fountain,
Like sparks from a rocket,
Into a sanctuary, where there

⁴²⁸ При жизни поэтессы сборник «Юношеские стихи», куда вошли стихотворения, которые она создавала в 1913-1915 годах, ни разу не издавался. Сейчас большинство этих произведений напечатано, но стихи рассыпаны по различным сборникам.

В святилище, где сон и фимиам,
Моим стихам о юности и
смерти,
– Нечитанным стихам! -

Разбросанным в пыли по
магазинам

(Где их никто не брал и не
берет!)

Моим стихам, как драгоценным
винам,

Настанет свой черед.

Май 1913

Коктебель

is sleep and incense
Like little devils having burst,
These my poems about youth and
about death,

This unread verse!

Scattered through shops in
piles of dust

Where nobody picked them up or
does,

These my poems, like precious
wine,

Will have their time.

Translated by Ilya Shambat

Похвально, что переводчик сохранил синтаксическую конструкцию данного стихотворения, так как, если присмотреться, то можно утверждать, что все стихотворение состоит из одного предложения, восклицательные знаки здесь не обозначают конец предложения, а лишь выделяют основную мысль автора, которая как бы «разорвана» от начала первой строки и заключительного стиха. Все строки просто *разбавляют* эту мысль, поясняя, о каких стихах речь. Создается впечатление, что стихотворение писалось на одном дыхании, будто автор задыхается, захлебывается, торопясь записать быстро сменяющие друг друга мысли-эпитеты, диктуемые ей откуда-то свыше. Об этом свидетельствует и прерывистость некоторых фраз: “...и не знала я, что я – поэт/ **That I did not know then I was a poet**; Сорвавшись/ **having tore**; Ворвавшись/ **having burst**”, тройной анафорический повтор “Моим стихам/ **These my poems**”. Все это бережно сохранено и в переводе.

Как отмечает Томас Венцлова, обращаясь к анализу композиции стихотворения: «Создается эффект затягивания, ретардации – главная мысль стихотворения высказывается не сразу. Одна, единым дыханием сказанная фраза перебрасывается из строки в строку, занимая все двенадцатистрочное пространство текста. Поэт говорит быстро <...> – и все же медлит, играет с читателем, добавляет все новые и новые пояснения, причастные обороты, придаточные предложения, нагнетает атрибуты,

относящиеся к стихам. Это как бы иконически отображает тему затянувшегося понимания, медленного движения стихов к читателю»⁴²⁹. Нельзя не отметить и особую стихотворную технику, примененной Цветаевой, – метрический прием, о котором Венцлова пишет: «в каждом из трех катренов – три пятистопных строки (женская, мужская и женская клаузула) и одна завершающая, ударная строка, состоящая из трех стоп с мужской клаузулой. Укороченная строка вначале вводит в стихотворение элемент неожиданности, нарушает инерцию – а когда читатель к ней привыкает, она приобретает особый вес, особую семантическую нагрузку, ибо приравняется к длинным строкам»⁴³⁰.

Переводчик сохранил и стиль стихотворения, с его рваной ритмикой, определенной дисгармонией звучания, с намеренно кричащими сочетаниями несочетающихся друг с другом слов, стих, основанный на делении его не по словам, а по слогам. Все это присутствует и в переводе.

Шамбат сохранил в точности все случаи внутреннего *enjambment* – переброса конца одной строки в начало следующей (*Моим стихам/ These my poems... Сорвавшимся/ having tore; Ворвавшимся/ having burst; Разбросанным/ Scattered through; Настанет свой черед/ Will have their time*), а также сравнений, с избытком представленных в оригинале, при помощи которых поэтесса хотела показать, что ее эмоционально насыщенное бурными чувствами, переживаниями, творчество динамично, ярко, энергетически заполнено: *как брызги из фонтана/ like droplets from a fountain; Как искры из ракет/ Like sparks from a rocket, как маленькие черту/ Like little devils*.

Особо следует отметить и такой синтаксический прием художественной выразительности как *параллелизм* («сорвавшимся, как брызги из фонтана», «ворвавшимся, как маленькие черти»). Однако, переводчик пропустил немаловажное по значимости восклицание в последнем катрене: (*Где их никто не брал и не*

⁴²⁹ Венцлова Т. О призвании и признании: «Моим стихам, написанным так рано...» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений / Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-13 октября 2000 года). Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой. 2001. С. 17.

⁴³⁰ Там же. С. 14.

берет! *Where nobody picked them up or does*). Необходимо подчеркнуть, что в переводе не нашли отражения тире, которые как рельсы ведут к главной мысли, прокладывая тернистый путь поэту. Ведь для Цветаевой важен не столько буквальный смысл конкретного слова, сколько его символическая составляющая, то, что кроется за словами, то, что не напоминает однообразный водный поток, а, напротив, разрывает бесцветное, будничное однообразие, вызывая в душе читателя бурю разнообразных и многоцветных эмоций. В стихотворении ощущается некоторая интонационная жесткость из-за того, что написано оно ямбом и перекрестной рифмовкой. Известно, что именно этого добивался автор и похвально, что и переводчик сохранил размер.

Совершенно ясно высвечивается мысль, что героиня вступила на путь, с которого уже нельзя свернуть обратно. Конечно, никто не мог сказать так правдиво, искренне о значении этого стихотворения в жизни и творчестве Цветаевой, чем сама поэтесса: «*Формула – наперед – всей моей писательской (и человеческой) судьбы*»⁴³¹. Лирическая героиня преисполнена лихорадочной, вдохновенной силы творить и добиться признания. И пока она жива, в ее душе будет неугасимо гореть творческий костер – костер любви к жизни и к людям, к природе, к святому ремеслу поэта.

Невозможно обойти вниманием тот факт, что надежда М.Цветаевой на признание своей поэзии сбылась. Ее стихи ценят и любят. Читатели не «проглатывают» ее творчество, а наслаждаются и восторгаются каждой буквой, точно каплей, пролившейся из кувшина с многолетним выдержанным «дорогим вином». И особенно ценно то, что ее произведения находят иноязычного читателя. А способствует этому нелегкий труд переводчика.

Քրիստինա Բեջանյան

Մ. ՑՎԵՏԱԵՎԱՅԻ «ԻՄ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՆ՝ ԱՅՐՔԱՆ ՎԱՂ ԳՐՎԱԾ...» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԱՆՎԷՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հիմնաբառեր. Քննադատ, թարգմանիչ, բանաստեղծի և պոեզիայի թեման, ծողովածու, ստեղծագործություն, կառուցվածք:

Հոդվածում քննվում է Մարինա Ցվետսայի «Իմ բանաստեղծություններին՝ այդքան վաղ գրված...» բանաստեղծության Իլյա

⁴³¹ Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. М. 1991. С. 645.

Շամբաթի անգլերեն թարգմանությունը, ներկայացված է բանաստեղծության տողաչափի, կառուցվածքի, շարահյուսական ձևաչափերի, ոճաբանական միավորների ուսումնասիրությունը և դրանց արտացոլումը թարգմանության մեջ:

Kristina Bejanyan

**THE TRANSLATION OF THE POEM OF M.TSVETAYEVA
«THESE MY POEMS, WRITTEN SO EARLY...» INTO ENGLISH**

Key words: *critic, translator, the topic of the poet and poetry, collection, creative work, construction.*

The article deals with Ilja Shambat's English translation of M.Tsvetayeva's poem «These my poems, written so early ...». The analyses of the prosody, composition, syntactical constructions, various tropes as well as their reflection in the English translation are studied in the article.

**СТИХОТВОРЕНИЕ ИОАННЕСА ИОАННИСЯНА
«УМОЛКЛИ НАВСЕГДА ВРЕМЕН БЫЛЫХ НАРОДЫ» В
ПЕРЕВОДЕ КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА**

Ключевые слова: Иоаннисян, Бальмонт, перевод, подстрочник, оригинал.

Проблема художественного перевода представляет значительный научный интерес, как одна из сторон литературного процесса и, в частности, литературных связей. В истории русской школы поэтического перевода особое место занимают переводы, сделанные в первые два десятилетия XX века русскими поэтами-символистами. Так, в частности, большой интерес представляют переводы из армянской поэзии, сделанные Константином Бальмонтом. Как известно, творческим кредо Бальмонта, которого этот мастер художественного слова придерживался во всех своих переводах, было очень тщательное изучение подлинника, его выразительных средств, ритма и размера. Только после этого он приступал к переводу, сохраняя дух и смысл оригинала, не становясь при этом его пленником. О процессе работы над переводами Шелли Бальмонт в 1902 году писал из Парижа в письме к К.П.Пятницкому, руководившему вместе с Горьким издательством «Знание»: *«...Знаки препинания кое-где изменю, но лишь в крайних случаях. Я считаю необходимым следовать пунктуации подлинника <...> Прежде чем перевести ту или иную страницу, я перечитываю ее, в разных настроениях, не менее шести-семи раз. Мало того. Я любопытствую, как другой чувствует ту или иную строфу, и перечитываю французские и немецкие переводы Шелли, хотя я хорошо знаю текст. Это делает впечатление многогранным»*.⁴³² По этому принципу Бальмонт переводил не только европейских, но и армянских поэтов.

Для его поэтической природы характерно то, что почти все стихотворения, переведенные им из армянской поэзии, полны пафоса борьбы, тоски и скорби за поруганную родину, веры в

⁴³² Цит. по: Нинов А. Так жили поэты. Документальное повествование о К.Бальмонте // Нева. М. 1984. N 10. С. 78.

светлое будущее. К.Бальмонт был одним из первых русских поэтов, который принял участие в сборнике «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам» (1898), вышедшим в свет в трагические для армян дни. Указанные выше переводы перепечатывались в сборниках «Современные армянские поэты» (1903) «Армянская муза» (1907), а позднее помещены и в Брюсовскую антологию.

Первыми армянскими поэтами, к творчеству которых обратился Бальмонт еще до своих путешествий на Кавказ, были, по выражению В.Брюсова, «русские армяне», т.е. поэты, которые жили, учились, творили в Москве и были тесно связаны с русской интеллигенцией. Брюсов в своей антологии «Поэзия Армении» писал: *«В истории всех литератур известны такие эпохи, когда для поэзии вдруг наступает время цветения, словно для вишневого дерева с наступлением весны. Такую эпоху пережила и поэзия “русских армян”, когда в последние десятилетия прошлого века один за другим стали выдвигаться Иоаннисян, Цатурян, Туманян и Исаакян»*⁴³³.

Творчество **Иоаннеса Иоаннисяна** (1864-1929) положило начало новой поэтической школе в армянской литературе. Его поэтическое наследие невелико – всего лишь один том стихов и поэм, однако в сокровищнице армянской литературы Иоаннисян по праву занимает достойное место в одном ряду с Хачатуром Абовяном, Микаэлом Налбандяном, Габриэлом Сундукяном, Ованесом Туманяном, Перчем Прошяном, Александром Ширванзаде, Акопом Акопяном. Значение поэзии Иоаннисяна высоко оценил В.Брюсов, который не только включил его стихи в антологию «Поэзия Армении», но и написал в предисловии к ней: *«Ввиду особенно важного значения поэзии И.Иоаннисяна, Туманяна и Исаакяна для всей современной армянской литературы, в нашем сборнике их творчество представлено полно. Эти три поэта составляют “трехзвездие” на небе армянской литературы, и ее исторические пути лежат через деятельность этих трех писателей»*.⁴³⁴ В вышедшем в Петрограде под редакцией М.Горького «Сборнике армянской литературы» (1916) также были

⁴³³ Поэзия Армении. Ер. 1966. С. 76.

⁴³⁴ Там же. С. 80.

представлены стихи И.Иоаннисяна. С тех пор многие стихотворения классика армянской поэзии неоднократно издавались на русском языке в переводах В.Брюсова, К.Бальмонта, Вяч.Иванова, М.Лозинского, Н.Тихонова, С.Шервинского, В.Звягинцевой, М.Петровых, К.Липскерова, Т.Спендиаровой и других мастеров переводческого искусства. Сам Иоаннисян тоже занимался переводами, он обогатил армянскую поэзию рядом высокохудожественных переводов из Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, Шиллера и других поэтов. При этом он активно занимался научной и общественной работой.

Известно, что И. Иоаннисян свободно владел основными европейскими языками, первым пробовал перевести на армянский отрывки из "Илиады" Гомера. Известно также, что он без подстрочника переводил с девяти языков. Биографы пишут, что поэт был недоволен судьбой, недоволен тем, как ему удалось реализовать себя в жизни. Однако он оставил стихи, на которых учились писать О.Туманян и А.Исаакян. Сегодня этих поэтов мы знаем лучше, чем их учителя, но в произведениях каждого из них сохранились черты влияния на их творчество поэзии И.Иоаннисяна.

8-го января 1916 года, 83 года назад, после лекции В.Брюсова, посвященной изданию антологии армянской поэзии, с приветственной речью выступил И.Иоаннисян, который назвал начинание Брюсова, направленное на ознакомление русской общественности с многовековым творчеством армянского народа, благородным трудом.

Всенародное признание И.Иоаннисяну принесли такие его стихи, как «Араз» и «Ашуг», навсегда вошедшие в сознание армян как неотъемлемая часть народной поэзии. Как справедливо отмечает Брюсов, эти песни «вернулись в народ: поются, как подлинные народные песни, утратив имя своего автора». Перефразируя известное изречение – «*Habent sua fata libelli*»⁴³⁵, – И.Иоаннисян в одном из писем 1910 года, накануне тридцатилетия своей литературной деятельности, с грустью заметил: «*Да, писатели, как и книги, имеют свою судьбу*».⁴³⁶

Центральной темой творчества И.Иоаннисяна является тема любви, но она отражает не личные переживания автора, а

⁴³⁵ «*Habent sua fata libelli*» (лат. – «Книги имеют свою судьбу»).

⁴³⁶ Иоаннисян И. Лирика. / Предисл. Т.Геворкян. Ер. 1994. С. 3.

приобретает широкое социальное значение: скорбь, которая звучит в его песнях, это скорбь гражданина, мечтающего о счастье и свободе своего угнетенного народа.

В начале своего литературного пути И.Иоаннисян испытал определенное влияние Смбата Шах-Азиза и Рафаеля Патканяна, которых считал своими учителями. Отголоски патриотической поэзии Патканяна ощущаются и в одном из стихотворений И.Иоаннисяна – «Умолкли навсегда времен былых народы...», где выразилось влияние патриотического направления поэзии Патканяна, поэта, небезучастного к судьбе своей родины.

Стихотворение было опубликовано во втором томе сборника «Армянские беллетристы...» в 1894 году. Еще в июле 1893 Ю.Веселовский писал Минасу Берберяну, что в этом первом сборнике переводов армянской поэзии «согласился принять участие Бальмонт...», а позже в другом письме сообщал: «*На днях отправлю Бальмонту в Швецию, где он теперь находится, дословный перевод некоторых армянских стихотворений...*».⁴³⁷ Бальмонт откликнулся на письмо Ю.Веселовского и перевел для сборника «Армянские беллетристы, драматурги и поэты» несколько стихотворений армянских поэтов: «Концерт» и «Ахтамар» Ов.Туманяна, «Моя скорбь» Дуряна, «Ручей» А.Цатуряна и «Умолкли навсегда времен былых народы» И.Иоаннисяна. Приведем для сравнительного анализа само стихотворение И.Иоаннисяна, наш подстрочник и перевод Бальмонта.

Տեսնում եմ ահա – ազգեր են
մեռնում,
Ազգեր են ծնվում, և արմավենի
Սուրբ ազատության դրոշմը
ձեռքում՝
Բախտն է մոտենում մասաղ
ազգերին:

Вот вижу я – народы погибают
И нарождаются народы, и
пальмы ветвь
В руке святой вольности
трепещет –
Судьба приближается к юным
народам.

⁴³⁷ Цит. по: Сафразбекян И. И.Бунин, К.Бальмонт, В.Иванов, Ф.Сологуб – переводчики антологии «Поэзия Армении» // Брюсовские чтения 1966 года. Е. 1968. С. 212.

Եվ նախնյաց փառքը նոր
արշալույսով
Ցոլում է նոցա պայծառ
ճակատրն,
Եվ ահե՜ղ կռվում արյուն-
քրտինքով
Վաստակած անմահ աճում է
դափնին:
Եվ միայն դու ես, իմ խե՛ղճ
հայրենիք,
Որ շղթայակապ հեծում ես
դարձյալ,
Եվ պատահ՛ն պատահ՛ն կուրծքըդ
գեղեցիկ
Ընկած ես որպես կենդանի
մեռյալ...
Եվ անցած փառքիդ
ավերակներից
Փրկության ոստը դեռ չէ
կանաչում,
Կրծքիցըդ հոսած արյան շիթերից
Քո տանջանքների փունջն է
ցողվում:

Բայց, իմ հայրենի՛ք, դու պիտի
չմեռնիս.
Ես հավատում եմ հարության
օրիդ.
Մո՛տ է ժամանակ, զարթի՛ր,
սիրելի՛ս,
Փրկության աստղը վառվում է
ճակտիդ:

И слава предков новою зарей
На светлом разгорается челе
И в грозной битве кровью-потом
Заслуженно добытый
бессмертный лавр цветет.

И ты лишь, моя бедная отчизна,
Закованная в цепь, стонешь, как
прежде,
С истерзанной грудью
прекрасной –
Упав, лежишь как убитый
зверь...

И из руин былой славы
Росток спасенья все никак не
зазеленеет,
Лишь кровь по каплям из груди
струится,
Венком мучений твоих сияет.

Но нет, моя отчизна, ты умереть
не должна!
Я верю в день твоего
воскресенья.
И близко время, любимая моя,
воспрянь,
Звезда спасенья пылает на челе
твоём.

Ոստի ե՛լ, հոգի՛ս, շղթադ
թոթափի ր,
Աչքդ բաց արա՛ այդ մահվան
քընից,
Թեև մահամերձ, դու ձայն հանի՛ր
-
Որդիքդ օգնության կրգան չքու
կողմից:⁴³⁸

Восстань, душа моя, стяхни
оковы,
Открой глаза свои, очнись от
смерти сна,
И даже близкая к смерти, ты
лишь позови –
Твои сыны придут к тебе на
помощь с четырех сторон.

Перевод Бальмонта

Умолкли навсегда времен былых народы,
Родились новые народы в смену им, –
И с пальмой нежною зиждательной свободы
Склонилось счастье к народам молодым.

И слава прадедов, забрезживши звездою,
Роняет им свой луч и светом гонит зло;
И добытый трудом, печалью и борьбою,
Венок бессмертия венчает их чело.

Лишь только ты одна, Армения родная,
Лежишь, как труп живой, – мне горестно взглянуть...
В цепях тоскуешь ты, прекрасный лик склоняя;
Разметана твоя истерзанная грудь.

Из-под твоих руин не глянет ветвью новой
Зеленый мирт любви – спасения символ;
Возложен на тебя тоски венец терновый –
Венец немых скорбей и вековечных зол.

Но нет, ты не умрешь! Я верю в обновление,
Оно должно прийти, – оно к тебе придет.
Во мраке вековом горит звезда спасенья:
Проснися, близок час, о родина, – он ждет.

⁴³⁸ Հովհաննիսյան Հ. Երկերի ժողովածու. 2 հ. Հ.Ի. Երևան, 1937. Էջ 90:

Все то, что некогда в душе твоей боролось,
Пусть вспыхнет вновь. Воспрянь во прахе и пыли!
Хоть полумертвая, услышь, подай свой голос, –
Твои сыны придут со всех концов земли...

В первой строфе перевода точно воспроизводится оригинал, хотя слово «ըղըղըղնի» заменяется на «зиждительной». Бальмонт тонко чувствует страдания поэта при виде своей поруганной и растерзанной родины, он находит в русском языке соответствующие эквиваленты выражений «շղթաշաղաւազ» (в цепях), «սիւսի՛ն քսիւսի՛ն ք Լըրճըրըղ գեղեցիկ» (истерзана твоя грудь прекрасная). Бальмонт ярко и выразительно передает в переводе страстное, заветное желание поэта видеть свою родину освобожденной. Особенно удачно он уловил общее настроение пятой строфы, выражающей основной лейтмотив всего стихотворения, о котором М.Берберян пишет: «всем и каждому придет пора счастья, и улыбнется судьба: возрождение природы внушает поэту уверенность в возможности возрождения человечества».⁴³⁹ Бальмонт настолько проникся гражданским пафосом стихотворения армянского поэта, что вместо слова «հայրենիք» в третьей строфе он называет страну – Армения, а слово «սիրելի» заменяет высоким понятием – «родина». И хотя он переставил в этой строфе вторую и третью строку, достоинства его перевода не пострадали, ему удалось главное – передать благородный патриотический порыв автора стихотворения.

И.Иоаннисян продолжал надеяться на освобождение своей родины и в годы мировой войны: «Мир объят ужасом. Кровь. Слезы. Дым горящих селений закрывает небо. Земля стала мрачной пустыней. В этой ночи погасли все огни. Я вижу только одну горящую звезду. Этот единственный луч во мраке – освобождение родной страны. Я верю, что его не смогут погасить те, кто ковал цепи нашего рабства. Верю, что цепи эти распадутся, звезда превратится в солнце и озарит родину».⁴⁴⁰

⁴³⁹ Берберян М. Иоаннес Иоаннисян // Армянские беллетристы, драматурги и поэты. / Сб. под ред. Ю.Веселовского. В 2 т. М., 1893-1894; Т. 2. С. 548.

⁴⁴⁰ Иоаннисян И. Избранное. М., 1949. С. 8.

Հ.ՀՈՎՀԱՆՆԵՍՅԱՆԻ «ՏԵՄՆՈՒՄ ԵՄ ԱՀԱ – ԱԶԳԵՐ ԵՆ ՄԵՌՆՈՒՄ» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ՝ Կ. ԲԱԼՄՈՆՏԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հիմնաբառեր՝ Հովհաննեսյան, Բալմոնտ, թարգմանություն, տողատակի թարգմանություն, բնագիր

Հոդվածում ուսումնասիրված է Հովհաննես Հովհաննեսյանի “ Տեսնում եմ ահա— ազգեր են մեռնում” բանաստեղծության Կ.Բալմոնտի ռուսերեն թարգմանությունը և գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Մանրամասն վերլուծության արդյունքում հիմնավորվում է, որ, թարգմանությունն համարժեք է բնագրին տաղաչափական ու բառային առումներով, Բալմոնտի թարգմանությունն հարազատ է բնագրի ոգուն ու համահունչ՝ հայ պոետի բանաստեղծության մեջ արտահայտած գաղափարին:

Irina Poghosyan

THE POEM "I SEE NATIONS DIE" BY H.HOVHANNISYAN IN K.BALMONT'S TRANSLATION

Keywords: Hovhannissyan, Balmont, translation, transcript, original text

The article discusses the problem of adequacy of the translation by K.Balmont of the poem “I See Nations Die” by H.Hovhannissyan. The author of the article concludes that the translation is equivalent to the origin in verse metric and vocabulary. Besides, Balmont’s translation preserves both the idea and the spirit of Hovhannissyan’s poem.

**ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԳԻՏԱԿԱՐԳԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ.
ՆՇԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՈՏԵՑՈՒՄ**

Թարգմանության մասին գիտությունը՝ թարգմանաբանությունը համարվում է բավականին նոր գիտություն, չնայած դրան թարգմանությունը դարեր շարունակ եղել է ուսումնասիրության առարկա: Տարբեր ժամանակաշրջաններում կախված ժամանակի միտումներից, մշակութային առանձնահատկություններից և այս կամ այն գիտության, դավանանքի կամ գաղափարի գերակայությունից, ուշադրություն է դարձվել թարգմանության տարբեր խնդիրներին: Հենց այս շարունակական գործընթացը հիմք հանդիսացավ թարգմանաբանության՝ որպես առանձին գիտության առաջացման համար:

Նախկինում ուսումնասիրությունների և աշխատությունների մեծամասնությունը վերաբերում էր թարգմանության անհնարինությանը (որպես այս պնդման ապացույց էր ծառայում պոեզիան. թարգմանության անհնարինություն ձևային մակարդակում), ինչպես նաև համարժեքության տարբեր խնդիրներին: Այս խնդիրներն այլևս ուշադրության և հետաքրքրության կենտրոնում չէին, երբ 1990-ական թթ. թարգմանության մասին գիտությունը սկսեց թարգմանությունը դիտարկել ավելի լայն համատեքստում: Այս ժամանակահատվածն առանձնանում է որպես «Թարգմանության տեսության մշակութային շրջադարձ»: Մի եզր կամ բնորոշում, որն ուսումնասիրությունների նոր ուղղության սկիզբը դրեց :

Այն հարցերը, որոնք մինչև 1980-1990-ական թթ. վերաբերում էին տեքստային տարբերություններին, այժմ փոխարինվեցին այն հարցերով, որոնք վերաբերում էին մշակութային տարբերություններին՝ ներառյալ ազգային, էթնիկ, ռասսայական, գենդերային տարբերությունները: Եվ այս ամենի պատճառն այն էր, որ այն հարցերը, որոնք առաջադրվում են տեսության կողմից, այլևս կապված չէին թարգմանելիության հետ, այլև գաղափարախոսական և մշակութային գործոնների հետ, որոնք ազդեցություն են գործում ոչ միայն թարգմանության վրա, այլև թարգմանչի:

Լեզուն մշակույթից առանձնացնելը նման է բոլորիս քաջ հայտնի այն վեճին, թե որն է ավելի շուտ եղել՝ հա՛վը, թե՛ ձուն: Լեզուն

ներկառուցված է մշակույթի մեջ, լեզվական ակտերը տեղի են ունենում որոշակի համատեքստում, տեքստերը ստեղծվում են շարունակականության մեջ և ոչ թե անօդ կամ փակ տարածության մեջ: Հեղինակը որոշակի ժամանակի և որոշակի համատեքստի արդյունք է ճիշտ այնպես, ինչպես թարգմանիչն է մեկ ուրիշ ժամանակի և մեկ ուրիշ համատեքստի արդյունք: Այսպիսով՝ թարգմանչի առաջին ձգտումը պետք լինի փորձել հնարավորինս մոտենալ այն ժամանակին և համատաքստին, որում ապրել է հեղինակը, և շատ ավելի հաճախ նաև այն ժամանակին և համատեքստին, որի մասին խոսվում է տեքստում. հեղինակը կարող է պատկանել մեկ ժամանակի և համատեքստի, սակայն իր ստեղծագործության մեջ անդրադառնա մեկ այլ ժամանակի և համատեքստի:

Տարբեր մշակույթների շրջանակներում և տարբեր ժամանակաշրջաններում թարգմանության առջև դրվել են տարբեր խնդիրներ, նպատակներ և պահանջներ: Այդ պահանջներին պետք է բավարարելին ոչ միայն թարգմանության տեքստի ընտրությունը, այլ նաև թարգմանչի կողմից ընտրված թարգմանական մարտավարությունը: Թարգմանությունները մեծ դեր են կատարում ընդունող մշակույթում: Հայտնի է, որ շատ լեզուներ և մշակույթներ ձևավորվել են թարգմանությունների ազդեցությամբ. մեծ մասամբ անտիկ ժամանակաշրջանի աշխատությունների թարգմանությունների հիման վրա: Սլավոնական ժողովուրդների զարգացման գործում նույնպես մեծ դեր են ունեցել թարգմանությունները⁴⁴¹: Եվ հենց այս պարզ պատճառով կարևորվեց թարգմանության դերը միջմշակութային հաղորդակցման և վերջինիս շնորհիվ մշակութային զարգացման գործում:

Թարգմանության մշակութային մոտեցումը ևս մեկ անգամ ապացուցեց, որ չկա վերջնական կամ կատարյալ թարգմանություն: Տեքստում գոյություն ունեցող գործաբանական տարածությունները չգրված ենթադրություններ են, ընդհանուր մշակութային իրականություն, որոնք ընդհանուր են Հեղինակի և Ընթերցողի համար: Ընթերցողը կամ լսարանը փոփոխվում է ժամանակի ընթացքում: Չգրված կամ անտեսանելի համատեքստը նույնպես փոփոխվում է. այն դառնում է անձանոթ և տեսանելի պատնեշ՝ տեքստը հասկանալու համար, որը հաճախ ստիպում է թարգմանչին կատարել լրացուցիչ

⁴⁴¹ Комиссаров, В.Н. *Современное переводоведение. Учебное пособие*, Издательство «ЭТС», Москва, 2001, 72

նշումներ, հավելել և բացատրել այն տարրերը, որոնք այլևս ընդհանուր չեն ժամանակակից ընթերցողների համար, քանի որ լսարանն արդեն զգալիորեն տարբերվում է այն լսարանից, որը ստեղծել է հեղինակն իր մտքում օրինակ տասնհինգերորդ դարում:

Լեզվաբանական հիմք ունեցող մոտեցումը ենթադրում էր, որ շատ բնական է թարգմանության մեջ սպասել լեզվական համարժեքության, որը պետք է կայանա բառի մակարդակում: Մշակութային տարբերությունները, արտատեքստային տարրերը և ընթերցողի զինանոցը չէին համարվում այս համարժեքության մի մասը, չնայած այն փաստին, որ թարգմանությունը բացառապես լեզվական գործունեության ձև չէ: Այն նշանագիտական, մշակութային, գործաբանական, մեկնողական, փոխակերպող բնույթ ունի և Բասնեթի խոսքով, «չնայած թարգմանության միջուկը լեզվական գործունեություն է, այն առավելապես պատկանում է նշանագիտությանը»⁴⁴²:

Թարգմանության դիտարկումը մշակույթի համատեքստում համընկնում է թարգմանությունը հանրագիտարանային կառույցի մեջ դիտարկելու մոտեցմանը: Բնչպես Սիբի Ներգարդն ու Ումբերտո Էկոն են նշում, երբ նկարագրում են նշանագիտական իրենց մոտեցումները թարգմանությանը. թարգմանությունը պարզապես չի ներառում որոշակի բառերի փոխարինում՝ նրանց ենթադրելի հոմանիշներով, այն նաև չի ներառում նշանային համակարգերի համեմատությունը: Դրա փոխարեն այն ներառում է տեքստային իրավիճակների հակադրություն տարբեր հանրագիտարանների հենքի վրա: Հանրագիտարան ասելով հասկանում ենք սոցիալական և մշակութային առումով համօգտագործվող գիտելիքի հատուկ տեսակներ, որոնք սահմանվում են տարբեր պատմական իրավիճակներում⁴⁴³: Ումբերտո Էկոյի առաջադրած նշանագիտության մեջ հանրագիտարանը նշանաստեղծման բազմակողմ դաշտ է: Այն համընդհանուր գիտելիքների բարդ համակարգ է, որը կառավարում է նշանների ստեղծումը և մեկնաբանությունը հաղորդակցային համատեքստում:

Թարգմանության նշանագիտական մոտեցումը շատ կարևոր ազդեցություն է ունեցել մշակույթը հասկանալու գործընթացի վրա: Թարգմանաբանության ոլորտում թարգմանության նշանագիտությունը

⁴⁴² Bassnett, S. *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993, p. 21

⁴⁴³ Baker, M. (1992). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London: Routledge, 1992, p. 219

ենթադրում է միջգիտակարգային մոտեցում թարգմանության գործընթացին: Այն միջգիտակարգային է նույնիսկ նշանագիտության շրջանակներում , քանի որ տեսաբանները հաճախ որպես իրենց աշխատությունների հիմք ընտրում են տարբեր նշանագիտական տեսություններ, երբ ուսումնասիրում են թարգմանության գործընթացը:

Թարգմանաբանության նշանագիտական մոտեցումն իր բնույթով մոտ է իմաստային (sense-for-sense) թարգմանության տեսակին: Սա այնպիսի թարգմանություն է, որը թույլ է տալիս կատարել զգալի փոփոխություններ մակերեսային մակարդակում, որպեսզի ընթերցողի վրա ունենա համարժեք ազդեցություն. այն ազդեցությունը, որը կրել է բնագրի ընթերցողը: Չարլզ Փիրսը նշում է, որ «նշանը մի բան է, որը հասկանալով՝ հասկանում ենք ավելին»⁴⁴⁴: Ուստի շատ հաճախ թարգմանիչը կարող է ասել ավելին, քան «ասում է» բնագիր տեքստը: Էկոն նշում, որ բանակցությունների միջոցով է, որ թարգմանիչը կարողանում է պահել հավասարակշռությունը բնագրից ավելին և քիչ ասելու միջև: Թարգմանիչը պետք է ընդունի, որ որոշակի մակարդակներում կլինեն կորուստներ, սակայն ճշգրիտ հավասարակշռության միջոցով նա կարող է վերականգնել այդ կորուստները այլ մակարդակներում:

Դինդա Գորլին, հիմնվելով ամերիկացի փիլիսոփա Չառլս Փիրսի աշխատությունների վրա, առաջ է քաշում մի նոր եզր՝ նշանաթարգմանություն.

«Թարգմանությունը անվերջ նշանակերտման (սեմիոզիսի) գործընթաց է, որտեղ թարգմանիչներն ունեն կարևոր դերակատարություն, քանի որ նրանք փորձում են մեկնաբանել բնագիր տեքստը և ստեղծել դրա թարգմանվածքը թարգմանության լեզվով»⁴⁴⁵:

Թարգմանական նշանագիտությունն ավելի մանրակրկիտ են ներկայացնում Ումբերտո Էկոն և Սիրի Ներգաարդը⁴⁴⁶: Նրանք նշում են, որ թարգմանությունը ներառում է անցումը ա տեքստից, որը

⁴⁴⁴ Desogus P. . *The encyclopedia in Umberto Eco's semiotics*. DOI 10.1515/sem. 2012-0068. Semiotica 2012

⁴⁴⁵ Gorrée, D. (1994). *Semiotics and the problem of translation. With special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi, 1994, p. 226-227

⁴⁴⁶ Eco, Umberto and Nergaard, Siri (1998). *Semiotic Approaches*. In Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Mona Baker and Kirsten Malmkjaer (eds.), London: Routledge, 1988, p. 218

մշակվել է Ա նշանային համակարգի կողմից, դեպի բ տեքստ, որը մշակվել և ստեղծվել է Բ նշանային համակարգի կողմից: Ավելի ուշ Էկոն ևս մեկ անգամ հաստատեց նշանագիտության կարևորությունը թարգմանության բնագավառում՝ նշելով, որ «լեզվաբանությունն ինքնին չի կարող բացատրել բոլոր թարգմանական և թարգմանչական երևույթները և գործընթացները, որոնք պետք է ուսումնասիրվեն ավելի ընդհանուր նշանագիտական մոտեցման շրջանակներում»⁴⁴⁷:

Թորոփը որպես սկզբնակետ նշում է Յակոբսոնի եռակի դասակարգումը, որպես թարգմանության նշանագիտական մոտեցման միտման սկիզբ: Համաձայն Թորոփի՝ հենց այս ժամանակ թարգմանությունն առաջին անգամ առնչվեց նշանագիտության հետ: Յակոբսոնն առանձնացնում է նշանների մեկնաբանության երեք ձև.

1. Ներլեզվական թարգմանություն կամ վերաձևակերպում. նշանների մեկնաբանությունը նույն նշանային համակարգի այլ նշանների միջոցով,

2. Միջլեզվական թարգմանություն կամ թարգմանություն. մի լեզվի նշանների փոխարինումը մեկ այլ լեզվի նշաններով,

3. Միջնշանային թարգմանություն կամ տրանսմուտացիա. լեզվական նշանների մեկնաբանությունը ոչ լեզվական նշանների միջոցով⁴⁴⁸:

Չնայած այս դասակարգումը համարվում է նշանակետ թարգմանության նշանագիտությունն ուսումնասիրողների շրջանում, բայց այն միակը չէ: Գիդեոն Թորին, ով փորձում էր ավելի մերձեցնել թարգմանաբանության և նշանագիտության հարթակները ընդլայնեց Յակոբսոնի դասակարգումը՝ առանձնացնելով թարգմանության երկու տեսակ. կամ ներնշանային, կամ միջնշանային: Ներնշանային դասակարգումը այնուհետև բաժանվում է ներհամակարգային (intrasystemic), այսինքն՝ ներլեզվական, և միջհամակարգային (intersystemic), այսինքն՝ միջլեզվական:

Բավականին հակասական դասակարգում է առաջարկում Էկոն, ով առանձնացնում ոչ թե թարգմանության տեսակները, այլ մեկնաբանության ձևերը: Նա առանձնացնում է տառադարձության միջոցով մեկնաբանությունը, ներհամակարգային մեկնաբանությունը և

⁴⁴⁷ Eco, Umberto and Nergaard, Siri (1998). *Semiotic Approaches*. In Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Mona Baker and Kirsten Malmkjaer (eds.), London: Routledge, 1988, p. 342

⁴⁴⁸ Torop, P. *Toward the semiotics of translation*. *Semiotica* 128-3/4, 2000, p.256

միջհամակարգային մեկնաբանությունը⁴⁴⁹: Հավասարապես կարևոր, սակայն ոչ այնքան հայտնի են Պետրիլիի առաջարկած թարգմանության տեսակները: Նա առանձնացնում է միջսեմիոտիկ և էնդոսեմիոտիկ⁴⁵⁰ թարգմանության տեսակները: Առաջինը վերաբերում է երկու կամ ավելի նշանային համակարգերի միջև թարգմանության գորընթացին, իսկ երկրորդը՝ որոշակի նշանային համակարգում տեղի ունեցող ներքին գործընթացին:

Հարկ է նշել, որ չնայած շատ փորձեր են արվել թարգմանությունը նշանագիտության տեսանկյունից դասակարգելու ուղղությամբ, այնուամենայնիվ, Յակոբսոնի դասակարգումը մնում է առաջնային և ամենաազդեցիկը նշանագետների շրջանում:

Վերջին տարիներին ավելի ու ավելի շատ գիտնականներ են նշանագիտությունը դիտարկում որպես թարգմանաբանության մեջ ուսումնասիրությունների գործիք: Նշանագիտության տեսանկյունից թարգմանությունը դիտարկվում է որպես զուտ նշանագիտական գործունեություն, որը ներառում է մի նշանային համակարգի (բնագրի) թարգմանությունը մեկ ուրիշ թարգմանության լեզու: Սյուզան Բասնեթը նշում է, որ «չնայած թարգմանության միջուկը լեզվական գործունեությունն է, այն ամենայն պատշաճությամբ պատկանում է նաև նշանագիտությանը՝ գիտություն, որն ուսումնասիրում է նշանային համակարգերը կամ կառույցները, նշանային գործընթացները և գործառույթները»⁴⁵¹: Այս մտեցումն ավելի հասկանալի է դառնում, երբ թարգմանությունը, ինչպես Ջուլիան Հաուզն է բացատրում, դիտարկվում է որպես մի գործընթաց, որի ընթացքում «բնօրինակ տեքստը, այլ կերպ ասած՝ թարգմանվող տեքստը, փոխարինվում/փոխատեղվում է իր փոխարինիչով (substitute) կամ, այլ կերպ ասած, թարգմանության տեքստով»: Այս երկու եզրերը «տեքստ» և «փոխարինում» շատ հիմնարար դեր ունեն նշանագիտության մեջ, քանի որ դրանք նպաստում են ցանկացած նշանային համակարգի կամ

⁴⁴⁹ Eco U., Nergaard S. *Semiotic Approaches*. In Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Mona Baker and Kirsten Malmkjaer (eds.), London: Routledge, 2001/1998, p. 99

⁴⁵⁰ Petrilli, S. *Translation and semiosis. Introduction*. In Translation, ed. S. Petrilli, Amsterdam: Rodopi, 2003, p. 19

⁴⁵¹ Bassnett, S. *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993, p. 13

տեքստի փոխարինելիությանը, թարգմանելիությանը մեկ այլ համակարգով կամ տեքստով:

Նշանագիտության և թարգմանաբանության միջև փոխազդեցության մասին խոսվել է տասնամյակներ շարունակ: Ջերեմի Մունդեյը նշում է. «թարգմանաբանությունը կատարյալ դաշտ է, որը կարող է միավորել մի շարք լեզուներ և մշակույթներ ուսումնասիրող գիտությունների մոտեցումներ՝ դրանք փոխակերպելով սեփական օգտագործման համար և զարգացնելով նոր մոդելներ՝ սեփական պահանջների համար»⁴⁵²: Թարգմանությունն առնչվում է այնպիսի գիտակարգերի հետ, որոնք իրականացնում են համեմատական միջմշակութային ուսումնասիրություններ, ինչպես օրինակ՝ անթրոպոլոգիա, միջմշակութային հաղորդակցություն, համեմատական գիտություններ, մշակութային նշանագիտություն և սոցիոլոգիա: Անցյալում թարգմանությունը կենտրոնացած էր նշանակիչի բնույթի վրա, որը հիմք հանդիսացավ, որպեսզի առաջնային պլանում հայտնվի թարգմանության գործընթացի լեզվաբանական հարթությունը: Արդյունքում, թարգմանությունը դիտարկվում/դասակարգվում էր որպես բացառապես լեզվաբանական երևույթ: Այնուամենայնիվ, մենք գիտենք նաև, որ միջլեզվային թարգմանությունը ենթադրում է թարգմանության մյուս երկու տեսակները՝ ներլեզվական և միջնշանային⁴⁵³, որոնք ուղիղ կապ ունեն թարգմանության միջգիտակարգային բնույթի հետ:

Ամփոփելով վերոնշյալ մոտեցումներն ու տեսությունները՝ թարգմանությունը ավելին է, քան զուտ լեզվական գործունեությունը, իսկ թարգմանության նշանագիտությունն ավելին է, քան զուտ միջնշանային թարգմանությունը: Անշուշտ, թարգմանության և նշանագիտության միջև կապը անհերքելի է և սա առաջին հերթին ապացուցվում է թարգմանության միջգիտակարգային բնույթով: Թարգմանությունը՝ թարգմանաբանության ուսումնասիրության առարկան, սերտորեն կապված է լեզվական (նաև ոչ լեզվական) նշանի՝ նշանագիտության ուսումնասիրության առարկայի հետ: Նշանների, դրանց միջև գոյություն ունեցող կապերի և երևույթների, ինչպես նաև նշանաստեղծման գործընթացի միջոցով բացահայտվում են

⁴⁵² Munday, J. *Introducing Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2000, pp. 195-217

⁴⁵³ Gentzler, E. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001

թարգմանության ավելի խորքային կողմեր և տրվում շատ հարցերի պատասխաններ, որոնք անհնար է բացատրել կամ ապացուցել միայն թարգմանաբանության և լեզվաբանության շրջանակներում:

Асмик Чатуңц

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ ПЕРЕВОДА: СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Ключевые слова: перевод, переводоведение, язык, культурный поворот переводоведения, семиотика, знак, междисциплинарность, семио-перевод, межкультурная коммуникация.

Теория перевода отошла от чисто лингвистической перспективы к методологии перевода для включения других дисциплин, таких как семиотика, в дополнение к существующей теории.

Статья представляет собой обзор междисциплинарного характера перевода, рассматриваются источники междисциплинарного подхода и неоспоримая связь между переводоведением и семиотикой . Основной целью исследования является теоретическое обоснование семиотического подхода.

В заключении делается вывод о том, что перевод, предмет изучения переводоведения, тесно связан с языковым (также неязыковым) знаком, предметом изучения семиотики, и что перевод - это больше, чем просто лингвистическая деятельность, а семиотика перевода - больше, чем интерсемиотический перевод.

Hasmik Tshatunts

INTERDISCIPLINARITY OF TRANSLATION: SEMIOTIC APPROACH

Key words: translation, translatology, translation studies, language, cultural turn of translation studies, semiotics, sign, cross-disciplinarity, semio-translation, intercultural communication.

The theory of translation has moved away from purely linguistic approach with the aim of incorporating non-linguistic disciplines such as semiotics, to supplement existing theory.

The article provides an overview of the interdisciplinary nature of translation, examines sources of cross-disciplinary approach and the undeniable link between translation studies and semiotics. The main goal of the article is the theoretical justification of semiotic approach.

As a result a conclusion is drawn that translation, the subject of study of translatology, is closely related to linguistic (also non-linguistic) sign, the subject of study of semiotics, and that translation is far more than purely linguistic activity, just the way as the semiotics of translation is far more than just intersemiotic translation.

**ՎԱԼԵՐԻ ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ՎԱՂԱՐՇԱԿ ԼՈՐԵՆՑԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՄԲ**

*Անհնարին է բանաստեղծի ստեղծագործությունը
փոխանցել մի լեզվից մյուսը, բայց անհնարին է
հրաժարվել այդ երազանքից:
Վ. Բրյուսով*

Հիմնաբառեր: Վ. Բրյուսով, Վ. Լորենց, բնագիր, թարգմանություն, բառահավելում, բառակրճատում, հանգ

«Թարգմանության խնդիրը հիմնականում տեքստի վերլուծության, ընկալման և կառուցման խնդիրներ են»⁴⁵⁴, որոնք անմիջականորեն առնչվում են արձակ և չափածո խոսքի ժանրային առանձնահատկություններով պայմանավորված և թարգմանության ընթացքում ի հայտ եկող լեզվաբանական բարդ գործընթացներին: Բառահավելումներ, բառաբացթողումներ, բառաքերականական ձևափոխություններ, ընդհանրացումներ ու կոնկրետացումներ, բանատողերի շարահյուսական փոխատեղումներ, նման միջլեզվական փոխակերպումներով է իրականանում բնագրի տեքստի և թարգմանության ռիթմական-հնչերանգային, բառաքերականական, պատկերային կառույցի համապատասխանությունը: Սակայն թարգմանությունը վերաբերում է ոչ միայն միջլեզվական փոխակերպումներին, այլև միջմշակութաբանական կոնտեքստին ընդհանրապես, քանի որ «...թարգմանության գործընթացը անցնում է ոչ միայն լեզուների, այլև մշակույթների սահմանները, իսկ այս գործընթացում ստեղծվող տեքստը փոխադրվում է ոչ միայն ուրիշ լեզվական, այլ նաև ուրիշ մշակութային համակարգ»⁴⁵⁵: Ի վերջո, թարգմանված տեքստը լեզվամշակութային երկխոսության մեջ ժամանակի ընթացքում է արժևորվում որպես գրական-մշակութաբանական երևույթ:

⁴⁵⁴ Комиссаров В. Н. Современное переводоведение, М., 2002, с.65 // <http://www.studfiles.ru/preview/1197086/>,

⁴⁵⁵ Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты, М. 1988. С.,14

Թարգմանական գործընթացը հավասարապես ներառում է գրողի ու թարգմանչի ստեղծագործական աշխարհընկալմանը, գեղագիտական կողմնորոշումներին, ժամանակի գրական-գեղարվեստական ավանդույթներին, ստեղծագործական անհատականությանը, թարգմանչի «թարգմանչական մեթոդին» (Վ. Բրյուսով), ազգային լեզվամտածողությանը վերաբերող հարցերը: Վ. Բրյուսովի բանաստեղծությունների նորենցյան թարգմանությունները մեծանուն ռուս բանաստեղծի, թարգմանչի, բանաստեղծության ու թարգմանության տեսաբանի գրական ժառանգության հայերեն թարգմանությունների մի մասն են կազմում: Ներկա հոդվածում մեր նպատակն է անդրադառնալ առավելապես թարգմանության ժամանակ տեղի ունեցող լեզվաբանական ձևափոխություններին՝ Վ. Նորենց թարգմանչի ստեղծագործական անհատական մոտեցումների խնդրի հանգամանակից քննությունը թողնելով այլ ժամանակի: Նշենք, որ նորենցյան թարգմանություններից չորսը կատարված են Վ. Բրյուսովի՝ 1893-1899 թթ. («Осеннее чувство», «Сонет к форме», «На журчащей Годавери», «Скифы»), իսկ յոթը՝ 1904-1920թթ. գրված բանաստեղծություններից («К Тихому океану», «Грядущие Гунны», «Цусима», «Хвала человеку», «Родной язык», «Парки в Москве», «Нородные вожди»)⁴⁵⁶: Նշված առաջին չորս ստեղծագործություններում արտացոլվել են սիմվոլիստական երանգներն ու դիցաբանական թեմատիկան, իսկ ահա մյուսներում մեծամասամբ արձագանք են գտել քսաներորդ դարասկզբի քաղաքական իրավիճակն ու ռուսաստանյան հեղափոխական իրականությունը: Վ. Բրյուսով բանաստեղծին ու պատմաբանին հուզել են մարդու կյանքին, ժամանակին ու պատմությանն ընթացք տվող իրադարձությունները, որոնք և գեղարվեստորեն վերարծարծվել են վերոնշված բանաստեղծություններում: Վ. Նորենցի կողմից այս ստեղծագործությունների ընտրությունն էլ պատճառաբանված է, քանի

⁴⁵⁶Այս բանաստեղծությունների նորենցյան թարգմանությունները զետեղված են 1957թ.-ին հրատարակված «Վալերի Բրյուսով. բանաստեղծություններ» ժողովածուում. «Մոնետ առ ձև», «Աշնանային զգացում», «Խոխոջող Գողավերիի ափին», «Սկյութներ», «Խաղաղ օվկիանոսին», «Յուսիմա», «Գովք մարդուն», «Մայրենի լեզու», «Պարկուհիները Մոսկվայում», «Ժողովրդական առաջնորդներ»: «Գալիքի հոններ» բանաստեղծության թարգմանության տարբերակը՝ ԳԱԹ, N 76(Վ. Նորենցի ֆոնդ): Վերոնշված գրքում զետեղված է նույն բանաստեղծության Ս. Տարոնցու թարգմանությունը:

որ «Եթե թարգմանիչը բնագրի տեքստում տեսնում է իրեն հարազատ ինչ-որ բան, նա ասես ներգրում է բնագրի բանաստղերը և՛ իր ստեղծագործության, և՛ իր գրականության մեջ»⁴⁵⁷: Վ. Նորենցի ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, հատկապես «Ճերմակ տեսիլներ» բանաստեղծական շարքում նկատելի են սիմվոլիստական երանգներ, որոնք հետագա այլ գործերում արդեն տեղի են տալիս հեղափոխական տրամադրություններին: Հավելենք նաև, որ Վ. Նորենցի ստեղծագործական ժամանակաշրջանի որոշ սխեմատիկ արտահայտչաձևեր ազդել են նաև նրա թարգմանչական աշխատանքի վրա:

«Թարգմանության ընդհանուր տեսության հիմնական խնդիրներից մեկը բնագրի և թարգմանության բովանդակության միջև համարժեք հարաբերությունների էության բացահայտումն է»⁴⁵⁸: Բովանդակություն ասելով հասկանում ենք «...հարաբերությունների բոլոր տեսակները, որոնցում գտնվում է նշանային (տվյալ դեպքում՝ լեզվական) միավորը»⁴⁵⁹: Մի լեզվից մյուսը տեղի ունեցող լեզվաբանական բոլոր փոխակերպումները միտված են գլխավորապես բնագրի իմաստի փոխանցմանը: Ի՞նչ «թարգմանչական տրանսֆորմացիաներ» են տեղի ունենում ստեղծագործական այս գործընթացում, «... որպեսզի թարգմանության տեքստը հնարավոր առավելագույն ամբողջականությամբ փոխանցի սկզբնական տեքստում ամփոփված ողջ ինֆորմացիան[...]»⁴⁶⁰: Թարգմանությունը, որպես ստեղծագործական գործընթաց, նաև «ինչ-որ չափով երկու լեզուների համադրում է, և առաջին հերթին բառական ու քերականական տեսանկյուններով»⁴⁶¹: Իմաստաբանական-քերականական ինչպիսի՞ տեղաշարժեր են արձանագրվում. «թարգմանության միավորը»⁴⁶² իմաստային ի՞նչ ծավալով է հանդես

⁴⁵⁷ Мкртчян Л. Поэзия в переводе//Мастерство перевода-1969, М. 1970, с. 26.

⁴⁵⁸ Комиссаров В. Н., Слово о переводе, М. 1973, с. 42-43.

⁴⁵⁹ Бархударов Л. С., Язык и перевод, М., 1975, с. 11.

⁴⁶⁰ Ն.ս., էջ 190.

⁴⁶¹ Миньяр-Белоручев Р. К. Лингвистика перевода: Перевод и лингвистика текста//Проблемы переводческой интерпретации текста в трудах российских лингвистов конца 20-го начала 21-го веков, Хрестоматия, Ер. 2009, с.231.

⁴⁶² Տե՛ս Комиссаров В. Н., Слово о переводе, М. 1973, с. 185-190//Роганова З.Е., Перевод с русского языка на немецкий. М. 1971. с. 30-40//Бархударов Л. С. Язык и перевод, М. 1975, с. 174-176 // Тюленев С. В., Теория перевода, М., 2004, с. 88-103. http://vsdzhbrailova.narod.ru/olderfiles/1/178250_2D753_tyulenev_s_v_teoriya_-11308.pdf

գալիս՝ պայմանավորված լեզուների ոչ միայն բառաբերականական դրսևորումների տարբերությամբ, այլև կոնտեքստուալ կիրառական նշանակությամբ. բառահավելումներ, բառակրճատումներ, քերականական տարբեր փոխակերպումներ, շարադասական վերադասավորումներ: Բառահավելումները վերաբերում են թարգմանության մեջ ինչպես «հավելյալ» բառի, այնպես էլ բնագրային համապատասխան բառի հոմանշային տարբերակների միաժամանակյա կիրառությանը⁴⁶³.

Մոնետ առ ձև		
Есть тонкие властительные связи ⁴⁶⁴ ...	I	Կան տիրական և նուրբ կապեր անանուն ⁴⁶⁵ ...
Խոխոջող Գողավերիի ափին		
Положу пред входом храма.	IV	Կնվիրեմ սուրբ տաճարին:
Սկյութներ		
Одарить его пышно-готов я.	V	Նվերներ կտամ շքեղ և առատ :
А когда рассядутся старцы...	VI	Իսկ երբ ծերերը կնստեն մռայլ ...
Мы опять летим на дабычу.	VII	Կրկին գնում ենք կռվի ՝
	I	ավարի՝:
Մայրենի լեզու		
Нет грани моему упорству	VI	Չկա սահման համառությանն իմ ազատ ...
Но, побежден иль победитель,	VII	Մակայն հաղթված կամ հաղթական՝ փառամերժ ,
	I	

⁴⁶³ Օրինակ՝ заветный-վեհ, սրբազան («Գալիքի հոններ»), пышно-շքեղ և առատ («Սկյութներ»), утомленные-վհատ, երեր («Աշնանային զգացում»), сродная-ազգակից, հարազատ («Խաղաղ օվկիանոսին»):

⁴⁶⁴ Брюсов В. Я. Избранные сочинения в двух томах, Т. 1, Стихотворения, поэмы, М. 1955: Այսուհետ Վ. Բրյուսովի բանաստեղծությունների մեջբերումները կկատարենք նշված գրքից: «Ցուսիմա» բանաստեղծության մեջբերումները Брюсов В. Я. Собрание сочинений в семи томах, Т. 1, Стихотворения. Поэмы 1892-1909, М. 1973.

⁴⁶⁵ «Վալերի Բրյուսով. բանաստեղծություններ», Եր., 1957: Այսուհետ Վ. Նորենցի թարգմանությունների մեջբերումները նշված գրքից: «Գալիքի հոններ» բանաստեղծության հատվածները՝ ԳԱԹ, N. 76 (Վ. Նորենցի ֆոնդ):

Равно паду я пред тобой: Твой голос-небо надо мной!		Ես նետում եմ ինձ քո առջև, ոտքիդ տակ... Եվ քո ձայնը իմ երկինքն է կապուտակ:
---	--	--

Բառն իմաստային լիակատարություն է ձեռք բերում տեքստային միջավայրում՝ կոնտեքստում: Հաջորդ օրինակների ընդգծված բոլոր բառերն էլ երկու լեզուներում ունեն բառային կոնկրետ համարժեքներ, սակայն թարգմանության մեջ՝ «գեղարվեստական նոր միջավայր» են փոխադրվում որպես «հարաբերական հոմանիշներ», որոնք «կազմվում են բնագրի բառից և թարգմանության լեզվի՝ համապատաստան հոմանշային շարքից ընտրված բառից»⁴⁶⁶: Ն. Լյուբիմովը, խոսելով այն մասին, որ Ա. Չեխովն իր գրառումների գրքույկն անվանել է «գրական մթերանոց», նշում է, որ թարգմանիչներին նույնպես նման մի «գրական մթերանոց» է անհրաժեշտ, որի շնորհիվ լեզուն անընդմեջ կթարմանա. այն օգնում է ընթերցողի առաջ բացել «բնագրի բառային հարուստ բազմազանությունը»: Ըստ նրա՝ թարգմանիչը հոմանիշների հսկայական պաշարի կարիք ունի⁴⁶⁷.

Գալիքի հոններ		
Пляшите в их радостном свете.	IV	Պարեցեք լույսի տակ այդ կեզ...
Встречаю приветственным гимном	VII	Կընդունեմ հիմնով ցնծաձայն
Ցուսիմս		
Мы пили смертную волну.	III	Մենք էլ ըմպեցինք ջուրը մահացու:
И мы, как, он, лежим, бессильны...	IV	Մենք էլ նրա պես ընկած ենք անուժ...
Գովք մարդուն		

⁴⁶⁶ Виноградов В. С. , Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы), М., 2001, с. 100

http://vsdzhabrailova.narod.ru/olderfiles/1/V.S.Vinogradov_Vvedenie_v_perevodo-5756.pdf

⁴⁶⁷ Любимов Н., Перевод-искусство, М. 1982, с. 53-54.

После бьешься с грудью в грудь...	X	Մարտնչում ես դեմ հանդիման...
Ժողովրդական առաջնորդներ		
То, вместе сним, творят грядущему пути.	IV	Մերթ միասին ուղի բացում վաղվա համար:

Բառահավելումներին, հոմանշային տարբերակների կիրառությանը զուգահեռ բնագրի բառակապակցական միավորները թարգմանության մեջ փոխարինվում են մեկ բառով կամ, ընդհակառակ, բնագրային բառամիավորը փոխադրվում է որպես բառակապակցություն.

Ցուսիմա		
Как стая птиц над океаном, За ним тоскующей мечтой ...	II	Ինչպես թռչեքամ օվկիանի վրա, Նրա հետևից ցնորք-կարոտով ...
На стрелах солнца сходят в море...	V	Շող-սլաքների հետ ընկնում են ծով...
Սկյութներ		
Ваша дева со взором жгучим Заласкает меня ночью в телеге.	IV	Եվ ինձ գիշերով մի վաչ-սայլակում Կգուրգուրե ձեր աղջիկն հրաչվի :
Истукан на середине деревни Поглядит на меня исподлобья	V	Գյուղի կենտրոնում արձանը կուռքի Ինձ է նայելու աչքերով անթարթ .
На куске сбереженного кварца...	VI	Խնամքով պահված կվարցի վրա..

Թարգմանված տեքստում բառահավելումներով, բառաբացթողումներով կամ բառակրկնություններով առավելապես հաղթահարվում են ռիթմական խնդիրները. դրանք թարգմանության մեջ վանկահավասարման միջոց են, իսկ շարադասական փոփոխությունները՝ միաժամանակ նաև հանգավորման.

Ժողովրդական առաջնորդներ		
Вкруг- неумолчный рев, крик разъяренных фурий..	I	Շուրջս շառաչ, ֆուրիաներ կանչ կատաղած...
И видят, в грозный миг, глотая соль , матросы...	III	Եվ տեսնում են նավաստիներն ահեղ ժամին...

Ցուսիմա		
Где море , сжатое скалами, Рекой торжественной течет...	I	Այստեղ ուր ծովը սեղմել էն ժայռեր, Եվ ծովն հոսում է հանդարտ գետի պես...
Գովը մարդուն		
Вечно властен, вечно молод...	IV	Միշտ տիրական, երիտասարդ...
Խաղաղ օվկիանոսին		
Топкая тундра, тугая тайга, Страны шаманов и призраков бледых Гордым грозили, закрыв берега Вод заповедных.	II	Ճահճուտ տունդրա, խուլ տայգա՝ անճանապահ, անպարփակ, Շամանների ու դժգույն ուրունների երկրներ Հպատակներին ահ տալով՝ ափերդ էին պահում փակ, Արգելակում ուղին մեր:

Թարգմանության ընթացքում, պայմանավորված երկու լեզուների քերականական կարգերի տարբերություններով, թարգմանական համապատասխանություններն իրականանում և օրինաչափորեն ուղեկցվում են քերականական ձևերի, խոսքիմասային փոխակերպումներով, տեքստային այլ միավորների շարադասական վերադասավորումներով: Թարգմանական այսպիսի միավորները բնագրում և թարգմված տեքստում հանդես են գալիս «քերականական միավորների» միջլեզվական հոմանիշային հարաբերությամբ: Լեզուներն իրենց քերականական կառուցվածքով ինքնատիպ են, այդ պատճառով էլ «հաճախ հանդիպում են թարգմանչական տրանսֆորմացիաներ՝ կապված թարգմանվող լեզվում սկզբնական լեզվի բառերի խոսքի մասերի փոփոխության, ինչպես նաև թարգմանության մեջ բնագրի քերականական ձևերի վերակառուցման հետ»⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Тюленев С. В., Теория перевода, М. 2004, с. 165

http://vsdzhabrailova.narod.ru/olderfiles/1/178250_2D753_tyulenev_s_v_teoriya_-11308.pdf

Մայրենի լեզու			
Мечту ты путами обвил.	I	Իմ երազը կաշկանդեցիր, խճճեցիր...	
Խոխոցող Գողավերիի ավին			
Я молиться в поле выйду;	II	Կզնամ դաշտ աղոթելու:	
Սկյութներ			
Полюбили бы взор мой меткий.		Եվ կսիրեիք հայացքս դիպուկ:	
Вот-я чувствую гибкость лука, На плечах моих барсова шкура.	I	Ահա՛ զգում եմ աղեղն առածիզ Ուսերիս նետած ընձենի կաշին	

Բնագրի և թարգմանված տեքստի խոսքիմասային փոխանցումներից առանձնացնենք հետևյալները.

Գոյական-բայ			
Սկյութներ	Обгоню всех юношей в бере;	IV	Պատանիներից վազողն առաջին.
Գալիքի հոներ	Хранители тайны и веры	V	Որ պահում ենք զաղտնիք, հավատ
Գոյական-ածական			
Գովք մարդուն	В странах Сумрака и Льда	IV	Աշխարհներում մութ, սառցածիր...
Խաղաղ օվկիանոսին	В свете и в пеньи полдневных валов...	I	Լոյսերի մեջ կեսօրյա, ալիքներով փրփրաղեզ
Ածական-գոյական			
Մայրենի լեզու	Мои стихи-как дым алтарный!	I	Իմ երգերը՝ խորանի ծուխ բարձրացող...
Բայ-ածական			
Մայրենի լեզու	Но все ж, как магу, мне покорствуй	VI	Կամ եղիր ինձ, կախարդիս, հնազանդ...
Բայ-մակբայ			
Գովք մարդուն	Повторят привет	XII	Սուրբ ողջույնը կասեն

Ты смирил своей уздой, Взвил ликующее знамя Прямо в купол голубой	Քամի ու քար, ջուր ու կրակ. Ու փողփողաց դրոշը քո Բիլ երկնքի գմբեթի տակ:
--	---

«Ցուսիմա»-ի վերջին քառատողում քերականական կարգի փոփոխությունը թուլացրել է բանաստեղծական նյութի պատմական ենթատեքստը, որը բացահայտում է քսաներորդ դարասկզբի ռուս-ճապոնական պատերազմի ողբերգական իրականությունը բանաստեղծի՝ խորտակված գալիքի ճակատագրական տեսիլներում: *Дальный Восток* կապակցությունը պատմաքաղաքական տարածաշրջանի անվանում է, որը բնագրում նաև քաղաքական ենթատեքստ ունի՝ *скипетр-գայիսն* բառի զուգահեռ կիրառությամբ: Թարգմանված տեքստում *հեռու* բառը *հեռու Արևելք* կապակցության մեջ տարածական հեռավորություն է նշում: Բնագրում պատմական իրականության ողբերգականությունը խտանում է նաև *Երրորդ Հոռուի պսակի* կորստով՝ դարձյալ ընդգծված ենթատեքստով: Վ. Նորենցը *Երրորդ* բառը փոխադրել է փոքրատառով, ինչի արդյունքում թարգմանության մեջ չի արտացոլվել բնագրի գաղափարական ամբողջականությունը:

Ցուսիմա		
И снова все в веках, далеко, Что было близким наконец,- И скипетр Дальнего Востока , И Рима Третьего венец!	VII	Եվ այն ամենը հեռու է կրկին, Ինչ արդեն այնքան մոտ էր թվում մեզ,- Եվ գայիսնը հեռու Արևելքի , Եվ երրորդ Հոռուի նոր պսակը վես:

Թարգմանական գործընթացում բառաքերականական ու շարադասական միջլեզվական փոխակերպումները երբեմն հանգեցնում են ոչ միայն բնագրի ենթատեքստային ինֆորմացիայի փոխանցման անհրաժեշտ ծավալի կորստի, այլև իմաստային անձշտության: Այսպիսի մի դեպք նշում է Ա. Կ. Միմոնովան՝ անդրադառնալով «Մոնետ առ ձև» սոնետի թարգմանության առաջին կատրենի երկրորդ և երրորդ տողերում հանդիպող ադամանդ-ալմաստ բառերի մեկնաբանությանը⁴⁷⁰: «Մայրենի լեզու» բանաստեղծության

⁴⁷⁰ Симонова А. К., Стихотворения В. Я. Брюсова на армянском языке//Брюсовские чтения, 1963, с. 472: Հեղինակը նաև նշում է. «Բիարկե, мечты բառը որպես հոմանիշ կարող է փոխարինվել грезами բառով, հայերենում՝ անուրջներ, ինչը

հինգերորդ քառատողում թարգմանիչը կրոնական ընդհանուր հասկացություն արտահայտող *աստվածություն (божество)* բառը կոնկրետացրել է հինկտակարանային աստծո անվանումով՝ *Յահվե*: Եթե հիպերոնիմ-հիպոնիմ իմաստաբանական այս հարաբերության մեջ («Խոխոջող Գողավերիի ափին» բանաստեղծության մեջ, հակառակը, առկա է հիպոնիմ-հիպերոնիմ իմաստային հարաբերությունը՝ *Орхидеи и мимозы//Унося по сонным волнам Դու ծաղիկներ անուշաբույր//Առած վրադ՝ խաղա՛ղ սահիր...*) այնուամենայնիվ հասկացությունների իմաստային համարժեքություն ձեռքբերվել է, *քեզ հետ* արտահայտության հավելումը թարգմանության մեջ բովանդակային որոշակի շփոթի պատճառ է դարձել: Բնագրային տեքստում մայրենի լեզվի դեմ «պայքարի» բրյուսովյան խոսուն բնութագրությունը ներկայացված է այսպես՝ *И все ж бороться не устану//Я, как Израиль с богом!*: Թարգմանության մեջ կարդում ենք՝ *Բայց և քեզ հետ չեմ դադարում մարտնչել// Յահվեի հետ՝ Իսրայելի պես խիզախ*⁴⁷¹: Փոխադրված տարբերակում թարգմանչի հավելված *քեզ հետ* արտահայտությամբ *մայրենի լեզու* և *աստվածություն* համեմատության երկու եզրերի իմաստային կապը թուլացել է, և առաջին հայացքից թվում է, թե խոսքն իրար հետ կապ չունեցող երևույթների մասին է: Համանման մի փաստ էլ արձանագրում ենք «Սկյուրթեր» բանաստեղծության երրորդ քառատողում: Բնագրում հերոսի ձայնը ներդաշնակում է մարտական իլացուցիչ գոչունին (ոռնոցին)՝ *И мой голос верно созвучен //С оглушительным бранным боем*, իսկ թարգմանության մեջ հերոսի ձայնն է միայն, որ հնչում է գոռ,

և արել է թարգմանիչը (առաջին եռատողում), բայց մեզ թվում է՝ տվյալ կոնտեքստում հարկավոր էր փնտրել ինչ-որ ավելի քիչ «երևութական», ավելի «իրական» համարժեք[...» (ն. տ.):

⁴⁷¹ Աստվածաշունչ, Մատեան հին եւ նոր կտակարանների, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1994, Ծննդոց, Գլ 32, 24-28: Յակոբը մնաց միայնակ: Մի մարդ նրա հետ մարտնչեց մինչեւ առաւօտ: Երբ մարդը տեսաւ, որ չի կարողանում յաթել նրան, կռուի ընթացքում բռնեց Յակոբի ազդրի ջլերը եւ անզգայացրեց դրանք: Մարդն ասաց նրան. «Թո՛ղ տուր գնամ, որովհետեւ արդէն լուսացաւ»: Յակոբը պատասխանեց. «Թող չեմ տայ, որ գնաս, մինչեւ ինձ չօրհնես»: Մարդն ասաց նրան. «Ի՞նչ է քո անունը»: Նա պատասխանեց նրան՝ Յակոբ: Մարդն ասաց նրան. «Այսուհետեւ քեզ Յակոբ թող չկոչեն, այլ Իսրայել թող լինի քո անունը, որովհետեւ դիմացար Աստծու հետ մաքառելիս, ուստի մարդկանց նկատմամբ էլ ուժեղ լինես»:

խլացուցիչ ճիշտով. -Եվ հնչում է իմ ձայնը *սհավոր*//*Գոռ խլացուցիչ ռազմական ճիշտով*:

* * *

«Թարգմանության տեսության մեջ համարժեքությունն ասելով պետք է հասկանալ բնագրում և թարգմանության մեջ բովանդակային, իմաստային, իմաստաբանական, ոճական, գործառնական-հաղորդակցական ինֆորմացիայի հարաբերական հավասարության պահպանում»⁴⁷²: Թարգմանության էությունը, Լ. Բարխուդարովի բնորոշմամբ, բնագրային տեքստի բովանդակային պլանի, վերջինիս միջոցով փոխանցված ինֆորմացիայի անփոփոխելիությունն է: Բնագրի իմաստաբանական բազմաշերտությունն առավելագույն կերպով բացահայտելու հետ կապված թարգմանչական դժվարությունների մի ծանրակշիռ բաժինն առնչվում է տեքստի պատկերային հյուսվածքում փոխաբերական կառույցների փոխակերպումներին: Պատկերահամակարգի միջլեզվական տրանսֆորմացիաների ժամանակ խոսքի նրբմաստների առավելագույն համընկման պարագայում է խորությամբ բացահայտվում բնագրային տեքստում գործող և ընթերցողին ինչպես տեսանելի, այնպես էլ անմիջապես չառերեսված իմաստային տեղաշաժերը, հեղինակ-գրողի գեղարվեստական աշխարհը, բանաստեղծական աշխարհընկալման կերպը, ստեղծագործական ինտենցիան, գաղափար է տրվում թարգմանչի կողմից պատմամշակութային այն տարածքի յուրացման աստիճանի մասին, որին պատկանում է գրողը և որի համաժամանակյա կամ տարաժամանակյա ականատեսն ու մասնակիցն է դառնում նաև ինքը՝ «թարգմանիչ-ինտերպրետատորը»⁴⁷³, նաև իր «սուբյեկտիվ իրավունքով», քանի որ թարգմանչական արվեստում, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ե. Էտկինդը, «թարգմանչական արվեստում սուբյեկտիվիզմն անխուսափելի»⁴⁷⁴ է: Գրական ստեղծագործության իմաստային ծավալի փոխանցումը բնագրից թարգմանություն

⁴⁷² Виноградов В. С. Введение в переводоведение: Общие и лексические вопросы., М., 2001. с. 18 <http://vsdzhbrailova.narod.ru/olderfiles /1/V.S.Vinogradov Vvedenie v perevodo-5756.pdf>

⁴⁷³ Псурцев Д. В., К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: Об одном критерии адекватности// Проблемы переводческой интерпретации текста в трудах российских лингвистов конца 20-го начала 21-го веков, // Хрестоматия, Ер. 2009, с. 246.

⁴⁷⁴ Эткинд Е. , Поэзия и перевод, М-Л., 1963, с. 114.

Թարգմանչից պահանջում է ստեղծագործական մեծ վարպետություն: Վ. Բրյուսովի բանաստեղծությունների դիցա և պատմամշակութային շերտի սիմվոլիկան, ներտեսքտային (интертекстуальные) և ենթատեսքտային (подтекстуальные) կապերը, կառուցվածքային կարևոր նշանակություն ունեն, քանի որ ներառում և տասնիններորդ դարավերջի, քսաներորդ դարասկիզբի բեկումնային շրջադարձները բնութագրող պատմագեղարվեստական ընդհանուր մտայնությունների հենքին բացահայտում են համամարդկային պատմության, արվեստի, գրականության հավերժական հոլովության վերաբերյալ բանաստեղծի գեղարվեստական աշխարհընկալումն ու գեղագիտական կողմնորոշումը: Հետևապես թարգմանիչը պատմաշակութային այս ընդարձակ կոնտեքստում առնչվում է ստեղծագործական հմտություններ պահանջող ավելի բարդ լեզվական գործընթացներին: «Եթե բաղադրիչների համարժեքության ենթամակարդակում թարգմանությունն իրականանում է հիմնականում քերականական փոփոխությունների ճանապարհով, ապա ռեֆերենցիալ համարժեքության ենթամակարդակում խոսքն ավելի բարդ բառաքերականական փոխակերպումների մասին է[...]»⁴⁷⁵: Ահա այստեղ է, որ կարևորվում են հատկապես «մետաֆորիկ տեղաշարժերով պայմանավորված փոխակերպումները»: Թարգմանչից պահանջվում է ոչ միայն բնագրային տեքստի հետևում կանգնած պատմաշակութային կոնտեքստի համալիր ճանաչում ու յուրացում, մայրենի լեզվի լիարժեք իմացություն, այլև անհատական ստեղծագործական ուժերի գերլարում. բանաստեղծական յուրաքանչյուր պատկեր բացահայտելու համար, և թարգմանիչի՝ որպես ընթերցողի վարպետությունը դրսևորվում է հենց բնագրի պատկերային կառույցի իմաստաբանական բազմաշերտությունը և բնագրային տեքստի գեղարվեստական ու գեղագիտական արժեքը թարգմանության մեջ պահպանելու և ընթերցողին փոխանցելու մեջ: Միջլեզվական կառուցվածքային այն փոփոխությունները, որոնց ենթարկվում են բնագրի տեքստի լեզվական տարբեր մակարդակներում առանձնացվող միավորները, ուղղակիորեն առնչվում են նաև գեղարվեստական պատկերի՝ իբրև թարգմանության միավորի հետ, որտեղ թարգմանչի գերխնդիրը բնագրի հեղինակի գեղարվեստական մտահղացման և խոսքի բովանդակային-իմաստային ծավալն հնարավոր ամբողջությամբ վերստեղծելն է: Բնագրի պատկերային համակարգի փոխաբերական նրբերանգները

⁴⁷⁵ Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты, М., 1988, с. 85.

բառաքերականական փոխակերպումներով հմտորեն վերստեղծելու և փոխանցելու թարգմանչական կարողությունն արդեն իսկ փաստում է թարգմանչի ստեղծագործական վարպետության մասին, որակում այդ աշխատանքն իբրև սուբյեկտիվ գեղարվեստական գործունեություն, իսկ թարգմանությունը՝ գեղարվեստական ու մշակութային օբյեկտիվ նոր երևույթ:

Չնայած թարգմանչանական «մասնակի խմբագրումների»՝ Վ. Նորենցին ընդհանուր առմամբ հաջողվել է լեզվական միավորների թարգմանական համարժեքներով վերստեղծել բնագրային տեքստերի պատկերային կառույցը: Այսպես՝ «Տոդոլվրդական առաջնորդներ» բանաստեղծության թարգմանության հենց առաջին տողից դուրս է մնացել բնագրի *народные* բառը, որն իր մեջ խտացնում է բանաստեղծության առանձին փոխաբերական պատկերների իմաստաբովանդակային միջուկը, և միայն վերջին քատառողում է տեսանելի բացահայտվում նույնարմատ այլ բառով, սակայն *ալիք-փոթորիկ-բեկյալ նավեր-ժայռեր-առաջնորդներ* բառապատկերների շղթայում սիմվոլիկ խոսքի հուզաարտահայտչական երանգավորումը պահպանվել է: *Ալիք* բառ-պատկերն առաջնորդի սիմվոլիկ վերամարմնավորումն է հեղափոխական տրամադրություններով ծփացող մարդկային ալեկոծ օվկիանոսում: Այդ տարերքը քառատողից քառատող ծավալվում է տարածական ու ձայնային պատկերներով, որոնցում ակնառու են հատկապես բառակրճատումները: *Տարերք, որ զարգանում է տազնապներով՝ Вокруг-неумолчных рев, крик разъяренных фурий -Շուրջը շառաչ, ֆուրիաների կանչ կառաղած//Шум яростной волны, сшибающей волну – Դիվամունչ, իրար բախվող գոռ ալիքներ, կորուսներով ու թաքուն վտանգներով՝ Вокруг - гибель кораблей: изломанные снасти-Բեկյալ նավեր, փառախախտներ պառառ-պառառ//Обломки мачт и рей, скарб жалкий, и везде -Շուրած կայներ, խղճուկ իրեր, և ամենուր// Мельканье чьих-то тел — у темных сил во власти-Մութ ուժերի քմայքի տակ մարմիններ ւնը, նոր պայքարով ու հաղթանակներով՝ Как вал, велик и горд, проходит мимо них – Բնչպես կոհակն իրենց մոտով անցնում է սառսո// Чтоб грудью поднятой ударить об утесы-Որ բարձրացած, հպարտ կրճրով բախվի ժայռին //И дальше путь пробить для вольных волн морских!- //Ալիքներին գալիք ուղի բանա ազատ, պատմական պահի ճակատագրականությամբ՝ Так ты, народный вождь, и силен и прекрасен-Այդպես շքեղ ես, փառքն ըրդ, սիրտանական //Пока, как*

*гребень волн, несет тебя — народ- Քանի դեռ քեզ ժողովուրդն է առաջ պահում: «Ժողովրդական առաջնորդներ»-ի բնագրում ալիք սիմվոլիկ պատկերը կրկնվել է տասը, թարգմանված տեքստում՝ ինը անգամ, ընդ որում՝ դրանցից չորսը թարգմանիչը փոխադրել է ալիք բառի հոմանշային կոնհակ տարբերակով, որը, ոճականորեն նվազական իմաստային երանգավորում ունենալով, մասամբ թուլացնում է բնագրի պատկերի ծավալայնությունը, բայց թարգմանության մեջ, ինչպես տեսնում ենք բառաիմաստաբանական համարժեք միավորները ամբողջացնում և արտահայտում են բնագրի բունկուն ոգին: «Գալիքի հոններ» բանաստեղծության մեջ հաջորդական պատկեր-գործողությունները միավորվում ու ընթանում են արշավող հոների սիմվոլիկ կերպարով: Ինչպես վերևում նշված բանաստեղծության մեջ, այստեղ էլ հեղափոխության, մասսաների տարերային ըմբոստության մոտիվների «մարգարեական» պատկերային հոլովոյթում թարգմանչին հաջողվել է բնագրի առանձին պատկերների համապատասխան փոխադրմամբ թարգմանության մեջ վերստեղծել բովանդակային ծավալն ու զգացմունքային լիցքերը. «թարգմանության ժամանակ միշտ իրականանում է բնագրի և թարգմանության զգացմունքային համարժեքություն՝ ասվածի նկատմամբ վերաբերմունքի դրական և բացասական հարաբերության իմաստով»⁴⁷⁶: Թարգմանիչը փոխանցել է բնագրի պատկերային միավորների աստիճանական ինտենսիվությունը՝ *грядущие гуны-գալիքի հոններ, ордой опьянелой-հարրած հորդայով, пылающей крови-բոցավառ արյամբ, невольники воли-ազատության գերներ, Сложите книги кострами-Շազմեցեք գրքերի խարույկ//Творите мерзость во храме-Պղծեցեք տաճարը, и ты 'я//Встречаю приветственным гимном-Կընդունեն հիմնով ցնծաձայն:**

Սակայն այլ բանաստեղծությունների բնագրերում կան «առանցքային» բառեր ու բառակապակցություններ, որոնք ուղղակիորեն արտացոլում են ազգային-մշակութային երևույթներ, մասամբ նաև ներառում գրող-հեղինակի գեղագիտական դիրքորոշման որոշ մանրամասներ. թարգմանված տեքստում դրանց բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս ընթերցողին ամբողջական ծավալով բացահայտելու բնագրի ենթատեքստային իմաստը: Օրինակ «Աշնանային զգացում» սոնետի առաջին տերցետում առկա

⁴⁷⁶ Комиссаров В. Н. Слово о переводе :Очерк лингвистического учения о переводе, М. 1973. с. 107.

юной բառի բացթողումը թարգմանության մեջ. *Под лучапы юной грезы//Не цветут созвучий розы //На куртинах Красоты*: Բնագրում այն վերաբերում և ենթատեքստային շերտում բացահայտում է նաև երիտասարդ Վ. Բրյուսովի անձնական ապրումներն ու տրամադրությունը. փոխադրված տարբերակում՝ *Անրջանքի շողերի տակ// Դաշնության վարդը չի ծաղկում// Գեղեցկության շքեղ մարզում*, այն չի պահպանվել: Սոնետի՝ սիմվոլիզմի գեղագիտությանը հոգեհարազատ ակնարկող ու նրբիմաստային մետաֆորիկ պատկերները, որոնց միջոցով հեղինակը փոխանցել է «նուրբ, հազիվ նկատելի տրամադրություններ»⁴⁷⁷, նորենցյան թարգմանության մեջ այլ երանգավորում են ստանում

Վ. Բրյուսով

Гаснут **розовые краски**

В бледном отблеске луны...

Վ. Նորենց

Հանգան բոլոր **գույները վարդ**,

Լուսնի դալուկ նուրբ ցլքերում.

Վ. Բրյուսով

Светлых вымыслов развязки

В **черный креп** облечены...

Վ. Նորենց

Պայծառ լուծումը մտքի բարդ՝

Մի **նրբահյուս քող** է հագնում.

Розовые краски պատկերի հազիվ նկատելի ու անշոշափելի գուներանգին թարգմանության մեջ ասես փոխարինել է տաք ու զգայականը՝ *գույները վարդ*, իսկ *черный креп* պատկերը՝ *սգաքողը*, թարգմանության մեջ առավելապես ընկալվում է որպես ուրախ տրամադրության արտահայտություն՝ *նրբահյուս քող*, ինչը հակադրվում է նաև բնագրի քառատողի հաջորդ՝ *И на празднествах все пляски//Лицом смерти смущены* պատկերներին՝ *Խնջույքներում պարերն հանդարտ//Մահվան տեսքից են հիագնանում*:

«Խոխոջող Գողավերիի ափին» բանաստեղծության մեջ նկարագրված է հին հնդկական ծիսական մի արարողակարգ: Բնագրային վերջին քառատողում կա մի պատկեր-կերպար, որը Վ. Բրյուսովի՝ հնագույն հնդկական կրոնական-մշակութային տեքստն արտացոլող բանաստեղծության իմաստի կարևոր բաղկացուցիչն է՝ *բայադերան*⁴⁷⁸: Թարգմանչին հաջողվել է փոխանցել բանաստեղծության ռիթմիկ-հնչերանգային «սխեման», սակայն սիմվոլիկ պատկերային կառույցից բացակայում է մշակութային

⁴⁷⁷ Ашукин Н., Щербаков Р., Брюсов, М., 2006, с. 60.

⁴⁷⁸ Энциклопедический словарь, Т. 1, М. 1953, с. 156.

երևույթ անվանող «կոլորիտային» այս բառը, որն առնչվում է բնագրի դիցաբանական կոնտեքստի մանրամասներին: Բնագրում «խելագար» բայադերային թարգմանության մեջ փոխարինել է նրա խելագար սերը: *И к безумной баядере//Снизойдет богиня Кали!-Еվ իմ սիրույն խենթ-խելագար//Վային աստվածը կների:*

«Սկյութներ» բանաստեղծության հինգերորդ քառատողում կոլորի արձանը բնութագրող *древний* բառը թարգմանության մեջ չի պահպանվել, որը, սակայն, իմաստային ծանրակշիռ դեր ունի բնագրում. *Я увижу лик его древний//Одарить его пышно-готов я-Ղեպի այդ դեմքը սովոր հարգանքի//Նվերներ կտամ շքեղ և առատ:* Այդ բառի իմաստային դաշտը մագնիսի պես իրեն է ձգում նաև վեցերորդ քառատողի *новые лики-նորանոր դեմքեր* պատկերը՝ ընդգծելով հնի ու նորի կապը, ժամանակի ու տարածության մշտառկա փոխհարաբերությունը: Նույն բառաբացթողումն ենք արձանագրում նաև «Գոլք մարդուն» բանաստեղծության վեցերորդ քառատողի *В древних вольных Океанах* պատկերում, որտեղ այն խորհրդանշում է հնագույն ժամանակների մարդու ու բնության գոյությունն ու գոյակցությունը փոխանցող միջակայսի զգացողությունը: «Պարկուհիները Մոսկվայում» բանաստեղծության մեջ հեղափոխության պատմական ճակատագրականությունը խորհրդանշող պարկերի ներկայության պատկերում բնագրային *силуэты* բառը թարգմանությունից դուրս է մնացել, ինչը պարզեցրել է բնագրի խորհրդավորությունը: Ճիշտ է թարգմանության *ողբերգական-դասական* հանգագույզը համարժեք է բնագրի *трагические-класические* հանգագույզին, խոսքիմասային տեսակով և բառիմաստի կոնկրետությամբ, սակայն թարգմանված տեքստում *դասական պառավ* արտահայտությամբ նույնիսկ շոշափելի երգիծական երանգավորում է ներմուծվել՝ *Были жутки в ней-классические//Силуэты трех старух-Երեք պառավն այդ դասական//Ազրում էին խոր զարհուրանք:* Բնագրերի մի շարք պատկերային միավորների փոխադրման ժամանակ թարգմանչական շեղումներն ավելի ակնառու են: Օրինակ՝ «Խոխոջող Գողավերիի ափին» *И когда, в дали тумана// Потеряю я из виду-Մշուշի մեջ ջուրն երբ տանի//Անհետացնի տերնն հեռու... : Ты своей рукой направишь//Бег планеты меж светил-Եվ քո ձեռքով կուղևորես//Մոլորակներ հեռու, անհաս:* «Պարկուհիները Մոսկվայում» *Пробегали всюду – с ножницами//В дряхлых, скорченных руках-Սկրատները պահած ձեռքով//Վազվզում էին այստեղ-այնտեղ:*

«Գալիքի հոններ»՝ *Всколосите веселое поле-Թող այնտեղ հասկերը ծփան*: Ինչպես բառահավելումների, բառաբացթողումների, այնպես էլ նման դեպքերում առաջանում են իմաստաբանական այսպես կոչված «բաց տարածքներ» (лакуны), որոնք կամ չեն փոխհատուցվում, կամ բնագրի տեքստի լեզվական միավորը թարգմանության մեջ վերակառուցվում է այլ միջոցներով: Առաջանում են լրիվ կամ մասնակի «բաց տարածքներ». դրանք մասնակի են, երբ բնագրի որոշ հատված կազմող սեմանների քանակը գերազանցում է թարգմանության մեջ նույն հատվածի սեմանների քանակին, լրիվ են, երբ բնագրային տեքստի կառուցվածքի մեջ մտնող սեմանների որոշ կազմ ամբողջությամբ բացակայում է թարգմանության լեզվում և ոչնչով չի փոխհատուցվում⁴⁷⁹:

Բանաստեղծական թարգմանության ժամանակ գործնականորեն անհնարին են «ոչ միայն ուղղակի լեզվական, այլ նաև ուղղակի տաղաչափական համապատասխանությունները [...]: Բանաստեղծական թարգմանությանը բնորոշ առանձնահատկությունների շարքում է նաև հանգերի համակարգի փոխանցման խնդիրը»⁴⁸⁰: Նորենցյան թարգմանությունները դիտարկելով այս տեսանկյունից՝ կառանձնացնենք հատկապես աչքի ընկնող այն հանգամանքը, որ թարգմանիչը ձգտել է պահպանել բնագրերի քառատող, «Մայրենի լեզու» բանաստեղծության մեջ՝ նաև մեկ հնգատող բանաստեղծական տունը, սոնետներում՝ որպես կայուն բանաստեղծական ձևում, կատրենը և տերցետը⁴⁸¹, հետևապես և բնագրերի հանգավորումը՝ քառատող բանատներում խաչաձև (abab),

⁴⁷⁹ Сорокин Ю. А., Марковина И. Ю., Текст и его национально-культурная специфика//Текст и перевод, М. 1988, с. 77-78.

⁴⁸⁰ Гачечиладзе Г., Вопросы теории художественного перевода, Тбилиси, 1964, с. 214.

⁴⁸¹ Ըստ Վ. Լևիկի՝ թարգմանության ժամանակ, եթե բնագրի բանաստեղծական տունը չի տեղավորվում թարգմանության տան մեջ, և դրա պատճառով շատ բան է կորչում, ինչու դրանից(բանաստեղծական տնից) երկու տուն չստանալ [...]: Ս. Յա. Մարշակը Բյորնսից ու Բլեյքից կատարած իր թարգմանություններում լայնորեն օգտվել է այս իրավունքից: Սակայն նա հավելում է, որ տողերի քանակի պակասեցումը կամ ավելացումը ոչ մի կերպ թույլատրելի չէ բանաստեղծական կայուն ձևերի համար, օրինակ՝ սոնետի: Левик В., Верное слово-на верном месте//Мастерство перевода-1963, М., 1964с. 102.

օղակաձև (abba), «Մայրենի լեզու» բանաստեղծության հնգատողում՝ նաև abaab: Հանգավորման այս ձևը «աճանցվել է խաչաձև հանգավորված abab քառատողից տողի երկատումով»⁴⁸²: Հանգավորման նույնակերպությունը ձեռք է բերվել բառաքերականական ակտիվ փոխակերպումներով՝ բառաբացթողումներով, բառահավելումներով, տողաշարում լեզվական միավորների շարադասական ազատ տեղաբաշխումներով, ինչպես «Գովք մարդուն» բանաստեղծության հետևյալ քառատողում.

Վ. Բրյուսով

*Камни, ветер, воду, пламя
Ты смирил своей уздой,
Взвил ликующее знамя
Прямо в купол голубой.*

Վ. Նորինց

*Դո՛ւ սանձեցիր կարող ձեռքով
Քամի ու քար, ջուր ու կրակ.
Ու փողփողաց դրոշը քո
Բիլ երկնքի գլխերի տակ:*

«Խաղաղ օվկիանոսին» բանաստեղծության վեցերորդ քառատողի վերջին տողում հանգավորման համար ավելացվել է **ամենիի** բառը *Кто, дерзновенный, захочет разъять // Двух великанов?- Урл, n՝ր հանդուզն է ուզում և կարող է բաժանել//Չույզ հսկաներն ամենիի*: Ընդ որում՝ հանգավորման նպատակով թարգմանության մեջ թույլ են տրվել նաև հոլովաձևի շեղումներ: Օրինակ՝ վերոնշված բանաստեղծության չորրորդ տան մեջ՝ *Անչափելի դու բաժակ, քո պաղպաղուն հեղուկին* // *Թույլ տուր ըմպել հայացքով ու շուրթերով մեր պապակ*, փոխարենը՝ ըմպել **հեղուկից** կամ **հեղուկը**: Նույն բանաստեղծության վեցերորդ քառատողի արդեն մեջբերված երկու տողերից վերջինում՝ *Չույզ հսկաներն ամենիի*, փոխարենը՝ *Չույզ հսկաներին ամենիի*:

Ինչ վերաբերում է «հանգի ձևաբանական կառուցմանը»(Վ. Ժիրմունսկի) հանգավորված բառերի խոսքիմասային փոխադրումների խնդրին՝ նշենք, որ թարգմանչին առանձին դեպքերում հաջողվել է պահպանել ու նույնությամբ փոխադրել բնագրի նույն խոսքի մասին պատկանող հանգավորված բառերը՝ *поэга-сонета*//պոետի-սոնետի («Սոնետ առ ձև»), *Счастья-запястья*//երջանկության-ապարանջան («Խոխոջող Գողավերիի ափին»), *плоскогорий-море*//լեռնադաշտերով-ծով («Խաղաղ օվկիանոսին»), *дровосек-Человек*//փայտահատ-Մարդ («Գովք մարդուն»), *трагические-классические* // ողբերգական-դասական («Պարկուհիները Մոսկվայում»), հաճախ նաև թեմայի

⁴⁸² Томашевский Б. В, Стилистика и стихосложение, Л. 1959, с. 448

հուզաարտահայտչական երանգավորումը: Օրինակ՝ «Մայրենի լեզու» բանաստեղծության երրորդ տան բնագրի և թարգմանության երկու հանգազույգերի խոսքիմասային պատկանելիությունն էլ նույնն է, հանգային միավորների իմաստային դաշտերի համընկնումով թարգմանիչը ընդգծում է մայրենի լեզվի և բանաստեղծի ստեղծագործական ներշնչանքի, որոնումների, ոգևորության, տարերքի ու արարման խորհրդի կարևորությունը.

Վ. Բրյուսով

*Как часто в тайне звуков **странных***

*И в потаенном смысле **слов***

*Я обретал напев - **нежданных,***

*Овладевавших мной **стихов!***

Վ. Նորենց

*Ինչպես հաճախ հնչյուններում
անսովոր*

*Եվ գաղտնապահ իմաստի մեջ
բաների*

*Գտել եմ ես եղանակը երգիս
նոր,*

*Երբ ինձ գերել է հմայքը **երգերի:***

Վամ՝ «Խաղաղ օվկիանոսին» բանաստեղծության առաջին բառատողի երկրորդ և չորրորդ տողերում.

Վ. Բրյուսով

Снилось ты нам с наших первых веков

*Где-то за высью чужих **плоскогорий,***

В свете и в пеньи полдневных валов,

*Южное **море.***

Վ. Նորենց

*Մեր առաջին դարերից երազում
ենք տեսել քեզ,*

*Մեզնից հեռու անջատված՝ օտար
լեռնադաշտերով.*

*Լույսերի մեջ կեսօրյա, ալիքներով
փրփրադեզ*

*Հարավային երազ **ծով:***

Միևնույն խոսքի մասին պատկանող հանգազույգերից («միասեռ հանգեր»), ինչպես Վ. Բրյուսովի բանաստեղծություններում, այնպես էլ Վ. Նորենցի թարգմանություններում գերակշռում է **գոյական-գոյական** հանգազույգը: **Բայ-բայ**⁴⁸³ և **աձական-աձական** հանգազույգերը Վ.

⁴⁸³ Այս հանգազույգերից երկուսում՝ *прибыл-могли бы* ("Скифы")//почувствовал ли-присутствовали ("Парки в Москве"), հանգային վերջավորությունները *могли бы, почувствовал ли* կազմված են *бы, ли* մասնիկների(частицы) միջոցով: Վ. Ժիրմունսկին իր «Հանգ, նրա պատմությունը և տեսությունը» աշխատության մեջ խոսելով բաղադրյալ հանգերի մասին, նշում է, որ հանգում սովորական վերջավորության՝ բաղադրյալի հետ միավորման դեպքում լիակատար ճշգրիտ

Նորենցի թարգմանություններում ավել են, քան բնագրերում: Տարբեր խոսքի մասերի պատկանող հանգազույզերից («տարասեռ հանգեր») ինչպես Վ. Բրյուսովի բանաստեղծություններում, այնպես էլ Վ. Նորենցի թարգմանություններում գերակշռում է **գոյական-ածական** հանգազույզը: **Գոյական-բայ** հանգազույզի կիրառությունը բնագրերում ավել է, քան նորենցյան թարգմանություններում:

Карине Асатрян

ПОЭЗИЯ В.БРЮСОВА В ПЕРЕВОДАХ В НОРЕНЦА

Ключевые слова: В.Брюсов, В. Норенц, исходной текст, перевод, опущения, добавления, рифма.

Статья содержит анализ переводов В. Норенца на армянский язык стихотворений В. Я. Брюсова. В ходе сопоставления текстов оригинала и перевода обращалось внимание различного рода межъязыковые трансформации: слов, грамматических форм и образов. Главной особенностью переводов В. Норенца является то, что он прежде всего пытается преодолеть трудности стихосложения сохраняя при этом вид рифмовки. Рассмотрены также переводческие недочеты, которые возможны в этом сложном творческом процессе при передаче отдельных художественно-образных элементов и всего содержания и объема подлинника.

համադրում հանդիպում է միայն նախորդի վրա շեշտի տեղափոխման (Чайльд Гарольдом: со льдом) կամ ոչ ինքնուրույն մասնիկների կիրառման դեպքում(-бы, -же, -ли). ըստ էության, սակայն, այս երկու դեպքերն էլ պետք է առանձնացնել բարդ հանգից [...] էջ 298՝ հավելելով. «Չնայած հանգում անշեշտ մասնիկների և շեշտի՝ նախորդի վրա անցման կիրառության դեպքերին, դրանք պետք է առանձնացվեն բաղադրյալ հանգից բառի բուն իմաստով, սակայն որոշ փաստեր ցույց են տալիս, որ և այսպիսի հանգերը կարող են ընկալվել որպես բաղադրյալ: Ըստ նրա [...] նախդիրները, չլինելով միանգամայն ինքնուրույն բառեր, իմաստային և շարահյուսական տեսակետից ունեն որոշակի առանձնացվածություն: Մասնիկների համար այս առանձնացվածությունը կարող է տարբեր լինել...», изгибы: могли бы հանգում մասնիկը խոնարհման սովորական ձևական նշան է, կամ, օրինակ բերելով из камней не выйдет вдруг ли: угли հանգը՝ նշում է, որ անստովոր համադրության հետևանքով առանձնացվածությունն ավելի հստակ է (ն.տ. էջ 616-617). Жирмунский В. Теория стиха, Л., 1975.

V.BRUSOV'S POETRY IN V.NORENT'S TRANSLATION

Keywords: V. Brusov, V. Norents, original text, translation, word addition, word reduction, rhyme

The article comprises an analysis of translations by V. Norents of V. Brusov's poems. Various inter-language transformations; vocabulary, vocabulary-grammatical and syntactic, are addressed during the original text-translation comparison. The outstanding feature of the translations is the fact that V. Norents has first tried to overcome the prosodic difficulties of the original text, preserving its rhyming principle. The translation losses occurred during this complicated creative process of rendering separate image units of the original text and, based on this, the content and meaning of the text as a whole, are considered.

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
ABOUT AUTHORS

<p>Аветисян Баграт Ефремович Ավետիսյան Բագրատ Avetissyan Bagrat</p>	<p>К.ф.н., ст. преп. Բ. գ. թ., ավ. դաս. PhD, Senior lecturer</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Айвазян Асмик Альбертовна Այվազյան Հասմիկ Ayvazyan Hasmik</p>	<p>К.ф.н., доц Բ. գ. թ., դոց PhD, Associate Professor</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Айрапетян Нина Мамиконовна Հայրապետյան Նինա Hayrapetyan Nina</p>	<p>Ст. преп. ավ. դաս. Senior lecturer</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Алоян Левон (иеромонах Нерсех) Ալոյան Լևոն (Ներսէհ արղ.) Aloyan Levon (Fr. Nerseh)</p>	<p>Магистр մագիստրոս master's degree</p>	<p>ЕГУ ԵՊՀ YSU</p>
<p>Апресова Соня Витальевна Ապրեսովա Սոնյա Aprsova Sonja</p>	<p>К.ф.н., доц Բ. գ. թ., դոց PhD, Associate Professor</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Ասատրյան Կարինե Асатрян Карине Asatryan Karine</p>	<p>Բ. գ. թ. К.ф.н. PhD,</p>	<p>«Քվանտ» վարժարան Гимназия «Квант» Gymnazium “Qvantum”</p>
<p>Беджаниян Кристина Генриховна Բեջանյան Քրիստինա Bedjanyan Kristina</p>	<p>К.ф.н., доц Բ. գ. թ., դոց PhD, Ass.Professor.</p>	<p>АГПУ им. Х.Абовяна Խ.Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ ASPU after Kh.Abovyan</p>

<p>Вардумян Гоар Дерениковна Վարդումյան Գոհար Vardumyan Gohar</p>	<p>К.ист.н., доц. Պ.գ.թ., դոց. PhD, Associate Professor</p>	<p>Институт истории НАН РА ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտ Institute of History of NAS RA</p>
<p>Васильева Галина Михайловна Վասիլևա Գալինա Vasilyeva Galina</p>	<p>К.ф.н., доц., Բ.գ.թ., դոց., PhD, Associate Professor</p>	<p>НГУ экон. И управления, Новосибирск, Россия Տնտեսագիտության և կառավարման ՆՊՀ, Նովոսիբիրսկ, ՌԴ Novosibirsk SU of Economics and Management, Russia</p>
<p>Гаспарян Гаяне Раффиевна Գասպարյան Գայանե Gasparyan Gayane</p>	<p>Д.ф.н., проф. Բ.գ.դ., պրոֆ. Doctor in Philology, Prof.</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Գրիգորյան Լուսինե Григорян Лусине Grigoryan Lusine</p>	<p>մագիստրոս Магистр master's degree</p>	<p>Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov</p>
<p>Гудков Максим Михайлович Գուդկով Մաքսիմ Gudkov Maxim</p>	<p>Ст. преп. Ավ.դաս. Senior lecturer</p>	<p>СПб ГУ, Россия Սանկտ Պետերբուրգի պետ.ՌԴ Saint Petersburg State University, Moscow, Russia</p>
<p>Гулянян Карина Грачиковна Գուլյանյան Կարինա Gulanyan Karina</p>	<p>К.ф.н., доц Բ.գ.թ., դոց PhD, Associate Professor</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Джаникян Ани Григорьевна Ջանիկյան Անի Janikyani Ani</p>	<p>К.ф.н., доц Բ.գ.թ., դոց PhD, Associate Professor</p>	<p>ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊՀ YSULSS after Brusov</p>

<p>Եգիազարյան Ասմիկ Ազատովնա Եղիազարյան Հասմիկ Yeghiazaryan Hasmik</p>	<p>Կ.ֆ.ն., լուս. Բ.գ.թ., դոց PhD, Associate Professor</p>	<p>ԵԳՄԿՍՀ.իմ.Բրյուսով Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Եգիազարյան Գայե Վիւլովնա Եղիազարյան Գայանե Yeghiazaryan Gayane</p>	<p>Դ.ֆ.ն., լուս. Բ.գ.դ., դոց. Doctor in Philology, Prof.</p>	<p>ԵԳՄԿՍՀ.իմ.Բրյուսով Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>
<p>Կաչան Իլզե Իլզե Կաչանե Ilze Kasane</p>	<p>Կ.ֆ.ն., Բ.գ.թ., դոց PhD.</p>	<p>Դաւգաւպիլսկայ ԿՆ-տ, Լատւիա Դաւգաւպիլսկայ Համալսարան, Լատւիա Daugavpils University, Latvia</p>
<p>Լիտւինենկո Նինել Անիսիմովնա Լիտւինենկո Նինել Litvinenko Ninel</p>	<p>Դ.ֆ.ն., լուս. Բ.գ.դ., պրոֆ. Doctor in Philology, Prof..</p>	<p>ԿՆ-տ Ռուսիոյ ակադեմիոյ օրինակ, Մոսկու Շրթոյթի մասնաճիւղի ակադեմիոյ համալսարան, Մոսկու University of Russian Academy of Education, Moscow</p>
<p>Մոժինա Գալինա Իւանովնա Մոժինա Գալինա Modina Galina</p>	<p>Դ.ֆ.ն., լուս. Բ.գ.դ., պրոֆ Doctor in Philology, Prof..</p>	<p>Դաւնեւոստոչնայ ֆեդերալնայ ԿՆ-տ, Վլադիւստոկ, Ռուսիա Հեռավոր-արեւելոյ ֆեդերալ համալսարան, Վլադիւստոկ, Ռուսիա Far-Eastern Federal University Vladivostok, Russia</p>
<p>Մուսախանյան Լուսինե Արամովնա Մուսախանյան Լուսինե Musakhanyan Lusine</p>	<p>Ասպիրանտ Ասպիրանտ PhD student</p>	<p>ԵԳՄԿՍՀ.իմ.Բրյուսով Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov</p>

Ненарокова Мария Равильевна Նենարակովա Մարիա Nenarokova Maria	Д.ф.н., ведущий научн. сотр. Բ.գ.դ., անաջ. Գիտաշի. PhD, leading researcher	Институт мировой лит-ры им.А.М.Горького РАН, Москва, Россия Մ.Գորկու անվ.համաշի. գրակ.ինստիտուտ, Մոսկվա, Gorky Institute of World Literature
Պողոսյան Իրինա Погосян Ирина Карленовна Pogosyan Irina	Բ.գ.թ., դոց К.ф.н., доц PhD, Ass.Professor	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Романовска Алина Ռոմանովսկա Ալինա Romanovska Alina	К.ф.н., Բ.գ.թ., դոց PhD.	Даугавпилсский Ун-т, Латвия Դաուգավպիլսի Համալսարան, Լատվիա Daugavpils University, Latvia
Хачатрян Наталия Михайловна Խաչատրյան Նատալյա Khachatryan Natalya	К.ф.н., проф. Բ.գ.թ., պրոֆ. PhD, Prof.	ЕГУЯСН.им.Брюсова Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ YSULSS after Brusov
Ճատունց Հասմիկ Чатунц Асмик Jatunc Hasmik	Ասպիրանտ Аспирант PhD student	Բրյուսովի անվ. ԵՊԼՀ ЕГУЯСН.им.Брюсова YSULSS after Brusov
Չեկալով Կիրիլ Чекалов Кирилл <i>Александрович</i> Chekalow Kiril	Բ.գ.դ., Արևմտ. Դաս. և համեմ. գրակ. բաժնի վարիչ д.ф.н., зав. отд. класс.. лит-р Запада и Сравнит. лит-ведения PhD, Head of the Chair of West. Classical literature and Comparative Lit. Studies	Մ.Գորկու անվ.համաշի. գրականության ինստիտուտ, Մոսկվա, ՌԴ ИМЛИ им.А.М. Горького РАН Рос.Академия нар. хозяйства и гос. службы при Президенте РФ Gorky Institute of World Literature, RANEPА – The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Leading Researcher