

Վ. Բրյուսովի անվան պետական լեզվաբանական
համալսարան

Ереванский государственный лингвистический
университет им. В. Я. Брюсова

ԱՐԴԻ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ
ԽՆԴԻՐՆԵՐ
Երիտասարդ գիտնականների միջբուհական
գիտաժողով
Հոդվածների ժողովածու
/Գրականագիտություն/

Պրակ 2

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

Межвузовская научная конференция

молодых ученых

Сборник статей

(по литературоведению)

Վ. Բրյուսովի անվան պետական լեզվաբանական
համալսարան

Ереванский государственный лингвистический
университет им. В. Я. Брюсова

ԱՐԴԻ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ
ԽՆԴԻՐՆԵՐ

Երիտասարդ գիտնականների միջբուհական
գիտաժողով
Հոդվածների ժողովածու
/Գրականագիտություն/

Պրակ 2

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

Межвузовская научная конференция
МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
Сборник статей
(по литературоведению)

“Լինգվա” հրատարակչություն
Издательство “Лингва”
Երևան 2003 Երևան

ՀՏԴ 800
ԳՄԴ 80
Ա 858

Տպագրվում է Վ. Բրյուսովի անվան ԵՊԼՀ-ի գիտխորհրդի որոշմամբ

Ա 858 Արդի բանասիրության տեսական խնդիրներ:

Երիտասարդ գիտնականների միջբուհական գիտաժողով:
Հոդվածների ժողովածու /Գրականագիտություն/: Երևան: -
-Լինգվա, 2003թ., 98 էջ:

Խմբագրական կոլեգիա՝ Կարաբեգովա Ե.Վ., ք. գ. դ., պրոֆեսոր
Խաչատրյան Ն.Ս., ք. գ. թ., դոցենտ
Կորխմազյան Ն. Ս., դոցենտ
Էթարյան Ե. Հ., գերմ. ամբ. դասախոս

Ա 46010000002003 ք.
0134 (01) – 2003

ԳՄԴ 80

Печатается по решению Ученого Совета ЕГЛУ
им. В. Я. Брюсова

Теоретические Проблемы Современной Филологии.

Межвузовская научная конференция молодых ученых. Сбо-
рник статей (*по литературоведению*). - Ереван, Лингва,
2003г., 98 стр.

Редакционная коллегия: Карабегова Е.В., д. ф. н., профессор
Хачатрян Н.М., к. ф. н., доцент
Корхмазян Н. С., доцент
Этарян Е.О., преп. каф. нем. яз.

ISBN 99930-79-08-1

©«Լինգվա», 2003թ.

РУССКАЯ И АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Саркисян Л.А.
ГИУА

ВЛИЯНИЕ ЛЕРМОНТОВА НА ТВОРЧЕСТВО АРМЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Творчество М.Лермонтова еще при жизни великого поэта привлекало к себе пристальное внимание армянских писателей. Одна из особенностей восприятия его в армянской литературе состоит в том, что в ней всегда преобладал активный интерес к Лермонтову как к поэту. Степень соприкосновения с творчеством Лермонтова у армянских поэтов носила различный характер, что было связано с особенностями развития армянской поэзии и разнообразием поэтических дарований.

Первый этап в восприятии и популяризации творчества Лермонтова начинается в 50-60-х годах XIX столетия. В атмосфере общедемократического подъема в Армении мятежная поэзия Лермонтова отвечала потребностям нового времени. Это был начальный период освоения лермонтовских традиций в армянской литературе. Именно к числу этих первых попыток выразить лермонтовские настроения в армянской поэзии относится стихотворение Р.Патканяна «Пророк», являющееся переложением одноименного стихотворения Лермонтова. Как верно отметил Э.Д.Акопян, Патканян осмыслил «Пророка» Лермонтова «с позиции демократического просветительства»¹. Он имел в виду себя, когда говорил об армянском юноше, который по велению внутреннего голоса оставляет родные края и устремляется с юга на север, то есть в Россию.

Уже в середине 50-х годов, продолжая традиции популяризации русской литературы среди армянского читателя, к поэзии М.Ю.Лермонтова обращается М.Налбандян. В творчестве Налбандяна Лермонтов занимал особое место: наряду с Пушкиным он был в числе самых любимых им русских писателей. Налбандян в статье «Слово об армянской письменности» (1855 г.) с восхищением говорит о крупнейших русских писателях: «Российские армяне, взяв в

¹ Акопян Э.Д. К Патканян и русская литература. В кн. «Связи армянской литературы с литературами народов СССР». Ереван. 1975. С. 99.

руки произведения поэзии русских авторов, таких как Пушкин, Жуковский, Лермонтов, Гоголь и другие, восхищаются и радуются, вкусив сладость языка более благородного, чем обычный разговорный язык. Душевное удовлетворение, доставляемое читателю русской литературой, имеет источником не только совершенство или богатство языка, но и величие поэтической идеи»¹.

В творчестве Налбандяна, его переводах невозможно не заметить явного и косвенного влияния лермонтовской поэзии. Так, протест против общественного бездействия, уныния, душевной апатии звучит и в налбандяновской «Думе» («Сижу безмолвен я один ...»).

Новые оттенки в восприятие поэзии Лермонтова привносит видный армянский поэт С.Шахазиз. Шахазиз весьма своеобразно использует лермонтовский поэтический мир. При этом творчество армянского поэта приобретает новое звучание.

Масштабность интереса к творчеству Лермонтова предопределяется началом второго, качественно нового этапа развития армянской поэзии. Этот этап связан с выходом в свет сборника И.Иоаннисяна в 1887 году. Опираясь на поэзию Лермонтова, Иоаннисян художественно более совершенно отразил некоторые существенные стороны армянской национальной жизни своего времени, своеобразии национального характера, воссоздав духовный облик современника. Иоаннисян шел не по пути подражателя, он не стремился к имитации индивидуальных достижений Лермонтова, наконец, дело здесь не в каких-либо отдельных строках или стихотворениях армянского поэта, которые, может быть, без особых натяжек удалось бы «подогнать» под соответствующие лермонтовские образцы. Иоаннисян воспринимал художественный опыт Лермонтова в целом, извлекая из его поэзии полезные уроки новаторства. То, как он воспринял уроки Лермонтова, свидетельствует о том, что поэзия последнего помогла ему открыть источник творчества в самом себе.

Обратимся к тем сторонам творчества армянского поэта, которые, на наш взгляд, сложились не без определенного воздействия поэзии Лермонтова. Лирика Иоаннисяна ввела в поэтическую сферу духовный мир современного ему человека. Так, в армянскую поэзию вошел новый авторский образ, столь не похожий на при-

¹ Налбандян М. Собр. соч. в двух томах. Т. 1. Ереван. 1968. С.199-200.

вычные образы предшествующих поэтов.

Иоаннисян вносит в армянскую лирику принцип всесторонности изображения человеческой личности, стремясь к художественному воссозданию его внутреннего мира. «Это умение создать реальную картину внутренней жизни человека, запечатлеть в ней важные социальные стороны действительности, отобразить в их движении, смене взаимосвязанности было творческим открытием Иоаннисяна, неизвестным его предшественникам...»¹, - замечает исследователь С.Хитарова.

Творческое восприятие лермонтовского опыта помогло Иоаннисяну найти ту поэтическую форму, которая с наибольшей полнотой позволила ему мотивировать элегические настроения, наилучшим образом отразить «дух времени». Хотя элегичность М.Лермонтова и И.Иоаннисяна вызвана различными общественными и личными причинами, но при учете и этого обстоятельства можно установить и определенное совпадение лирических настроений обоих поэтов: сходство интонаций печали и безысходности (отсюда часто встречающийся мотив личного одиночества и самоотречения), отрицание основ мироустройства, пылкий и непримиримый протест против окружающих порядков, господствующих нравов и воззрений.

Однако следует подчеркнуть, что речь идет о сходстве, а не о тождественности мотивов и настроений и их художественно-образительных средств. Иоаннисян не перепевал в своих стихотворениях мотивы всемирной скорби, не заимствовал и не переносил их из лирики Лермонтова.

Подытоживая наши наблюдения, хочется отметить, что Лермонтов воспринимался Иоаннисяном в целом комплексе идейно-художественных черт. Самостоятельность армянского поэта в пределах лермонтовских тем и мотивов является очевидной и последовательной, поэтому имеет смысл говорить не о копировании, а о примере творческого преломления лермонтовских традиций.

Другим пропагандистом творчества Лермонтова на армянском языке был Александр Цатурян.

Говоря о влиянии русской литературы на свое творчество, он признавался в письме к Юрию Веселовскому: «Моя скромная лира

¹ Хитарова С. «Поэзия Иоаннисяна.» М. 1968. С. 81.

многим обязана этому влиянию»¹. Нет сомнения, что превосходное знание лермонтовской поэзии духовно, творчески обогатило армянского поэта. Цатурян испытывал влияние не каких-либо отдельных сторон творчества Лермонтова, а самого духа, характера его творчества. Лермонтов, несомненно, влиял на армянского поэта свободлюбивым, мятежным пафосом своей поэзии, правдивостью произведения жизни, глубиной мысли, неповторимой силой поэтического вдохновения, устремленностью к прекрасному, тоской о счастье, верой в неиссякаемую мощь народа, силой гуманизма, то есть всем тем, что составляет неотъемлемые качества его поэзии. Образ поэта, воссозданный в стихотворениях Цатуряна, ассоциируется с образом лермонтовского поэта, того, кого он называет «гордым, неподкупным, свободлюбивым певцом».

Русская литература сыграла существенную роль в творческом развитии Ованеса Туманяна. Если обратиться к творческой биографии армянского поэта, то можно заметить и не без основания утверждать, что весьма рано и вполне определенно обнаруживается формирующее воздействие на него русской литературы, то есть влияния, под которым подразумевается глубокое идейно-художественное воздействие, ведущее к созданию не подражательных произведений, а подлинно художественных, оригинальных. Глубоко продуманная и осмысленная самим поэтом проблема влияния имеет чрезвычайно важное значение для решения вопроса о степени и формах воздействия на Туманяна творчества Лермонтова, предостерегает от прямолинейного подхода к данному вопросу.

Из всей русской поэзии Туманян выделял два особенно дорогих ему имени: Пушкина и Лермонтова. По письмам, беседам, статьям и высказываниям Туманяна видно, что творчество и личность Лермонтова обладали для армянского поэта притягательной силой. Это и отзвуки «байроно-лермонтовских» настроений в ряде стихотворений армянского поэта; это и мотивы странничества и безвременья. Близость Туманяна к Лермонтову заметна и в разработке традиционной темы «пророка», и в поэтической интерпретации темы «человека и природы». Творческие связи Туманяна с Лермонтовым прослеживаются также и в области эпического жанра.

¹ Веселовский Ю. «Очерки армянской литературы, истории и культуры». Ереван. С. 319.

Не имея возможности в небольшой статье подробно остановиться на всех перечисленных моментах творческого влияния русского поэта на Туманяна, скажу только, что Лермонтов сопутствовал Туманяну на протяжении всей его творческой жизни. К постижению силы и обаяния творчества Лермонтова армянский поэт пришел с первых же шагов своей поэтической деятельности. Туманян, чье творчество составляет целую эпоху в развитии родной литературы, будучи сильной, самостоятельной, творческой индивидуальностью, которая прокладывала свой собственный путь в искусстве, новаторски воспринял художественный опыт Лермонтова.

Таким образом, анализ произведений многих армянских писателей показал, что влияние Лермонтова на их творчество очевидно. Творчество Лермонтова сыграло огромную роль в развитии армянской поэзии, что давно известно. Можно с уверенностью утверждать, что поэзия Лермонтова стала неотъемлемой частью культуры армянского народа, заняла большое место в его духовной жизни.

**Мусаелян Э.В.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова**

ЕКАТЕРИНА II И ПЕРВЫЙ САТИРИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ВСЯКАЯ ВСЯЧИНА»

В 1762 году после военного переворота в России на престол вступила Екатерина II, чье царствование ознаменовало великие перемены в русском обществе. Особенное значение в первые годы царствования Екатерины имел созыв комиссии по сочинению проекта нового уложения. Данная комиссия избирателям предлагала составить и вручить депутатам указы о местных пользах и отягощениях и об общегосударственных потребностях. Кроме того, сама Екатерина подготовила в руководство комиссии «Наказ», содержащий изложение ее взглядов по целому ряду вопросов государственного и правового характера. Путем «Наказа», в основу которого легли «Дух Законов» Монтескье, «О преступлении и наказании» Беккарии и некоторые другие сочинения, Екатерина вносила в сознание правительства и общества передовые политические идеи. Императрица, находившаяся в то время под сильным влиянием идей Монтескье, писала, что «...законы – самое большое добро, ка-

кое люди могут дать и получить».¹ В это она сама свято верила.

Теория сословной монархии, теория разделения властей, учение о хранилище законов – все это содержится в «Наказе», провозгласившем принцип религиозной терпимости, осуждения пыток и другие прогрессивные идеи. Наименее разработанной главой являлась глава о крестьянах, так как в официальном издании Екатерина все-таки не решилась выступить сторонницей эмансипации, и на эту главу, как считают исследователи, оказали наибольшее влияние те лица, которым Екатерина давала «Наказ» для прочтения и критики. Эффект, произведенный «Наказом» в комиссии и в обществе, был колоссален. Однако 18 декабря 1768 года, ввиду начала турецкой войны, комиссия была распущена и более не созывалась.

Влияние «Наказа» на общество было настолько существенным, что впоследствии на страницах передовой печати не раз поднимались многие затронутые в нем идеи.

Как писал А.В. Западов в «Истории русской журналистики XVIII-XIX в.в.», оценивая период царствования Екатерины, императрица трижды предпринимала попытки «произвести влияние на «умы» эпохи: через «Наказ» для Комиссии по составлению Нового уложения, журнал «Всякая Всячина» и театр».²

Творческая деятельность Екатерины дает богатый материал для исследования. Однако с 1917 года литературная деятельность императрицы изучалась весьма поверхностно. О Екатерине Великой, как «просвещенной монархине», писательнице, журналистке, в исследованиях советского периода говорилось лишь вскользь. В них замалчивалась огромная роль ее авторитета и влияния, которые она оказывала на литературу своего времени.

Одним из интересных малоизученных моментов ее литературной деятельности является то, что именно Екатерина II стала инициатором появления нового течения в русской журналистике - сатирической журналистики. Этот исторический факт во всех учебных и научных трудах постреволюционного времени упоминался лишь в вопросах полемики между журналом «Всякая Всячина» и журналом Новикова «Трутень». При этом Новикову некоторые исследователи приписывали даже саму идею появления сатирической журналистики в России.

¹ Западов А.В. «История русской журналистики XVIII-XIX в.в.». М.1973. С. 89.

² Ключевский В.О. Сочинение в 9 томах. Т.5. М.1989. С. 53.

Появилась «Всякая Всячина» в 1769 году в Петербурге. Официально журнал издавал секретарь Екатерины Г.В. Козицкий, но за ним стояла сама императрица, неофициально являясь его автором и редактором. Образцом для «Всякой Всячины» служили иностранные журналы, особенно знаменитый «Зритель» Адиссона, отрывки из которого русские нравоописатели брали иногда целиком. На это не раз обращали внимание исследователи.

Первый номер журнала «Всякая Всячина» распространялся бесплатно, последующие продавались. Об этом было написано на титульном листе первого номера: «Сим листком бью челом; а следующий впредь изволь покупать».

В первом же номере журнала содержался призыв следовать за «Всякой Всячиной», но при этом императрица хорошо понимала и предвидела, что, возможно, среди последовавших за ее призывом будут и те, кто не согласится с ее взглядами по поводу того, какой должна быть сатирическая журналистика. «Я вижу бесконечное племя всякой всячины. Я вижу, что за нею последуют законные и незаконные дети: будут и уроды ея место со временем заступать».¹

«Уродами» в понятии императрицы были те, которые, откликнувшись на ее призыв и создав журналы, своими статьями в них утверждали другую линию сатирической журналистики - «сатиру на лицо», а не «на порок», как хотела и к чему призывала в своем журнале сама Екатерина.

Публикации журнала вызывали живой отклик у просвещенной публики. И не всегда желаемый. Многие его выступления стали отправной точкой разворачивающихся дискуссий, в том числе и в частных журналах Н. Новикова, например, «Трутне». Некоторые исследователи, считая журнал «Всякая Всячина» светским журналом, находили, что в нем статьи большей частью легкого содержания, дающие поверхностную критику человеческих слабостей, пороков и суеверий («сатира в улыбатальном духе»). К примеру, критиковалось то, что некоторые молодые девушки «чулков не вытягивают» и когда садятся, положив ногу на ногу, «это видно и не красиво». Многие суждения выдавались в виде притч. Так, в 22-ом номере («листе») напечатана была сказка о мужике (народе), которо-

¹ Текст журнала «Всякая Всячина» приводится по журналу «Будильник», в котором он был перепечатан в 1892 года (лист 1, стр1.).

му задумали шить новый кафтан (т.е. дать Новое уложение – законы), но пришли мальчики, которые «умели грамоте, но были дерзки и нахальны», и, выкрикивая свои требования, только мешали. То есть критика была направлена против «мальчиков» - «добровольных народных заступников», а не правительства.

Впервые на страницах этого издания вспомнили о крестьянах, но смысл статей сводился к призыву: «О Боже! Всели человеколюбие в сердца людей твоих!»).

Традиционный вывод, сделанный исследователями советского периода, сводился к следующему: Екатерина Вторая во «Всякой Всячине» иронически подсмеивалась над модницами и щеголями, скрягами и хапугами, суеверием и прожерством, не затрагивая серьезных социальных и политических проблем .

Однако, на наш взгляд, императрица все же замышляла свой журнал как политический. Она во многих статьях, помещенных в нем, разъясняла свою политику, свой взгляд на неурядицы в стране, проповедовала теорию социального равновесия (каждый должен довольствоваться своим положением).

Кроме того, особо надо подчеркнуть, что наиболее типичным жанром для сатирических журналов екатерининского времени, в том числе и для журнала Екатерины «Всякая Всячина», стал жанр письма, что не было случайностью. Письмо, как жанр сатиры, предоставляет широкие возможности писателю: во-первых, это живое впечатление о реальности описываемых в письме событий, во-вторых, - один из путей общения автора, и, наконец, создание образа современника путем самораскрытия. Публикация писем современников с откликами на статьи являлась возможностью продолжить диалог по теме, влиять на формирование общественного мнения и способствовать выработке у читателя нужного для издателя и авторов отношения к описываемым явлениям. Первое письмо в журнале «Всякая Всячина» появилось под подписью Агафьи Хрипухиной (фамилия, как сама признавалась в письме автор, вымышленная.) Приветствуя создание подобного журнала, она писала: «...с нетерпением теперь дожидаюсь всякой пятницы. На рассвете уже посылаю в Академию, чтобы достать ваш недельный лист, а после прочтения оногo, у нас всю неделю уже идет толк».¹ В том же

¹ Текст журнала «Всякая Всячина» приводится по журналу «Будильник», в котором он был перепечатан в 1892 г.С.4.

письме содержится просьба дать совет : «Как мужа от храпа избавить?»

Первое письмо стало своеобразным призывом писать письма в редакцию и ожидать на них ответа. «Сие письмо, однако, возбудило в нас размышление, что может статься иногда разные люди пожелают нам сообщить свои мнения, сомнения или переводы» (...) «каждому из них мы объявляем, что на почтовом дворе будут приняты пакеты с надписью»¹, – писала в опубликованном ответе «Всякая Всячина».

При рассмотрении писем в журнале стоит обратить внимание на то, что, как первое письмо во «Всякой Всячине», так и последующие, удивительным образом имеют одну и ту же структуру - повторяют одни и те же фразы, что наводит на мысль о том, что письма эти вымышлены и имеют литературный подтекст. В каждом из них в смехотворной форме критиковались пороки общества, охватывая широкий диапазон тем .

Несмотря на сатирическую форму, журнал преследовал вполне серьезные цели, и главное место в нем занимали статьи самой Екатерины, остальные же служили разъяснением и дополнением. В создании журнала участвовали многие известные литераторы: А.В. Храповицкий, граф А.П. Шувалов, И.П. Елагим, А.П. Сумарков, Д.И. Фонвизин и другие. За первый год было выпущено 52 номера «Всякой Всячины». Тираж колебался от 500 до 1500 экземпляров. В последнем номере 1769 года было объявлено об издании приложения к нему – издания «Барышек всякой всячины», куда должны были войти «излишки материалов, подготовленных для основного журнала». «Барышек» вышел в 1770 году 18 раз. В основном в нем печатали переводы из античных, преимущественно римских авторов. Интересен тот факт, что закрытие журнала многие исследователи связывали с тем, что со временем Екатерина поняла: такое явление, как сатирическая журналистика, создает опасность для ее трона. Однако примечательно то, что уже в первом номере журнала «Всякая Всячина», и на это никто не обратил внимания, оговаривается срок существования журнала – всего год. «Я сам себя поздравляю, что мне судьбина определила говорить с вами, любезные мои сограждане, целый год» («Всякая Всячина», стр. 1, лист 1, 1769 год)

¹ Там же. С.4.

То же сказано и в листе 17-ом журнала в ответе господину Чертухину, где говорится: « ... в году пятьдесят две недели, в неделе выходит восемь страниц, и того четьреста шестнадцать страниц. » (...) « Честность нам не дозволяет перестать до года, ибо мы в том слово дали».

Через год, в 1770 году, закрыв журнал «Всякая Всячина», Екатерина тем самым предрекла недолгий срок существования первым пробам пера в сатирической журналистике. Последовательно в течение 4 лет подвергались гонениям и закрытиям сатирические журналы, в том числе Новикова, некоторые же сатирические журналы этого периода просто перестали существовать из-за коммерческой нерентабельности. Однако период существования сатирической журналистики 1769-1774 гг. интересен нам еще и тем, что уже в XVIII веке формируются определенные традиции между журналистикой и властью, которые вполне ощутимы и сегодня. На первых этапах, когда идет борьба за власть, чувствуется поддержка новым правительством прогрессивных идей, затем с точностью до наоборот начинается борьба с прогрессивными идеями и расправа над инакомыслящими.

**Дерцян А.С.
РАУ**

**РЕЛИГИОЗНО – ФИЛОСОФСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ
Н. ЛЕСКОВА, В. ГАРШИНА, В. КОРОЛЕНКО И А.П.
ЧЕХОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ 1880-Х ГОДОВ**

В 80-е годы XIX века многие русские писатели проявляют большой интерес к сказаниям, легендам и притчам. В имеющейся критической литературе данная проблема вовлекалась в контекст идейно-художественной борьбы того времени, связанной с толстовским учением. Рассматривался только один аспект проблемы. Скорее всего, на наш взгляд, это было выражением философских, религиозных и эстетических представлений писателей. Лесков, Гаршин, Короленко и Чехов одновременно обращаются к этим жанрам, по-своему раскрывая свое мироощущение, свое восприятие извечных вопросов бытия.

В творчестве Лескова обращение к легендам проложного

цикла неслучайно: самое главное для писателя в христианстве – духовность и человечность. Для него христианство не просто мировоззрение, не “абстрактная любовь к ближнему”, а любовь, подтверждаемая действием, ибо “без действия вера мертва”. В художественной форме эта мысль выражена в “Совестном Даниле” и “Прекрасной Азе”.

В основе легенды “Прекрасная Аза” (1888) – проложное сказание от 8 апреля “О девице, сотворившей милость над хотевшим удавиться должник ради”. Эпиграф – усеченная цитата из Первого Соборного Послания Петра: “Любовь покрывает множество грехов: [I Петра, IV, 8]”.

В проложной легенде ничего не говорится о том, каким образом Аза превратилась в блудницу, у Лескова же “падение” Азы подробно мотивировано. Кроме того, он ввел еще один мотив: Аза и спасенный ею эллин разного вероисповедания. Если в проложной легенде сюжетная схема следующая: недопущение самоубийства должника – помощь ему – нищета и вынужденное блудничество – разговор с епископом – смерть, то в легенде Лескова появляется: 1) встреча с пресвитером сирийским, не допустившим ее к самоубийству и открывшем ей путь к Христу; 2) писатель выступает против догматичности церкви, для которой формальная обрядность существеннее подвига жизни. Самопожертвование Азы, совершившей “святейшее дело любви”, дает все основания пресвитеру ставить ее в один ряд с библейским Иосией Варнавой, назвав ее “дочерью утешенья”. Таким образом, становится ясно, что в проложный сюжет сказания вплетаются библейские мотивы, наглядно демонстрирующие лесковское отношение к религии, церкви и основным заповедям христианства.

В другой легенде “Совестный Данила” (1888) Лесков ставит три основные проблемы: идея служения людям как важнейшая в христианстве; непротивление злу насилием; проблема совести в человеке. Источник легенды – притча Пролога от 7 июня и проложная легенда от 26 марта о юноше Малке, захваченном в плен сарацинами (вторая из трех легенд, следующих за рассказом о Георгие Победоносце). Легенде-притче Лескова предшествуют два эпиграфа. Первый взят из посланий Исидора Пелусиотского (IV в.) (письмо к Кириллу), второй – из книги Исаака Сирина (“Слова подвижнические”). Идея служения людям, активной любви к ним перерастает в философский спор о смысле человеческой жизни. Эта про-

блема поставлена во всех легендах проложного цикла. На вопрос “В чем назначение человека?” писатель отвечает – “В служении людям”.

Восприняв из толстовского учения некоторые идеи (например, опрощения и отказа от собственной личности, стремление “раствориться” в народной среде и быть полезным ей (“Сказание о гордом Аггее”(1886)), Гаршин однако многого не принимал. Нельзя, невозможно строить жизнь по выдуманной формуле непротввления, без ненависти к злу нет подлинной любви к добру, считает В. Гаршин¹.

Толстовские мотивы в соединении с прежними темами наиболее ярко отразились в “Сказании” – пересказе старинной легенды “Повесть душеполезна о царе Аггее, како пострада гордости ради” У Гаршина изменен не только финал, трансформирована сама идея легенды.

По первоисточнику Господь, разгневавшись на Аггея, наказывает его. Царь кается из-за испытанного им унижения, доказавшего истинность непрочности земного богатства. Служба нищим для него нечто вынужденное, навязанное внешними обстоятельствами. Гаршинский же Аггей попадает к ним в результате внутреннего перелома: это не следствие горькой необходимости, а добровольный подвиг, предпринятый “ради служения людям”. Аггей наказан не за какой-то единичный проступок, а за “всю жизнь свою, прожитую в обособлении от людей и в презрении к ним”. Писатель возвращается здесь к не раз разработанной им теме гибельности одиночества, отрыва от людей.

Если Лесков и Гаршин, теоретически отвергая “непротввленчество”, тем не менее перелагают проложные легенды именно в духе смирения и всепрощения, то В. Г. Короленко обрабатывает “Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды”² в строгом согласии с собственными убеждениями, доказывая невозможность остановить зло и насилие кротостью и смирением. В уста иудеев, стремящихся сохранить мир во что бы то ни стало, Короленко вложил слова в духе Толстого: “Воду не сушат водой, но огнем, и огонь не гасят пламенем, но водой. Так и силу не побеждают силой, которая есть зло”(с.362). Герой же Короленко возражает им: “...но

¹ Прудоминский В.И. Грустный солдат, или Жизнь Всеволода Гаршина. М. Книга, 1987. С. 270.

² В. Г. Короленко. Собрание сочинений в 5-ти т-х. Л. Худлит. 1990. С.152.

камень дробят камнем, сталь отражают сталью, а силу силой. Насилие питается покорностью, как огонь соломой. А гневная честь родит в насильнике воспоминание о пользе кротости”(с.363).

Автор в полемических целях иногда становится на позицию своего противника, исходя из его же теории нравственного самосовершенствования личности¹, выдвигая противоположное утверждение о воспитательном значении противоборства. Эта мысль с особенной ясностью звучит в заключительном эпизоде I главы, когда римские войска, встретившись с вооруженным сопротивлением Менахема и потеряв товарищей, возроптали на своего военачальника.

Так же полемически использует Короленко жанр дидактических притчей, излюбленный в те годы Толстым: “Вы прибегаете к уподоблениям и притчам. Это мехи, в которые можно влить вино худое и хорошее; но по мехам нельзя узнать, какое вино худо и какое хорошо; вино узнается в употреблении... И ангел притчей не вам одним раскрывает их тайну. Я тоже беседовал с ним, и послушайте, что он рассказал мне” (с. 362-363).

Намного сложнее все обстоит у Чехова, в творчестве которого особую роль играет внутренний, глубинный пласт повествования. Своеобразно также отношение к религии. На эту тему написано много статей, прямо противоположных, притом об отношении Чехова к религии пишут, как правило, зарубежные слависты (Р. Г. Маршал, У. Г. Брэдфорд), для которых авторитетом № 1 стал Б. Зайцев; этот вопрос рассматривали также В. Катаев, С. Булгаков. В последнее время вышли работы И. Шмелева, Кантора, В. Свинцова («Вопросы литературы» за 1997-2000 гг., «Новый мир» за 1996 г., «Русская речь» за 1995 г.). Совершенно по-новому освещает чеховское восприятие религии А. Чудаков (статья «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит громадное поле»/ Новый мир, 1996, № 9, с. 186-192). Но наиболее верным нам представляется точка зрения В. Свинцова, считавшего, что писатель не связывал себя ни с одной из сложившихся религий, ограничиваясь суждением «Бог есть», и только сам Чехов писал о себе, как о человеке неверующем (письмо к Меньшикову в нач. 1900 г. / А. П. Чехов. Полное собр. соч., т. XVIII, с. 312-313). У писателя нравственные вопросы оказываются

¹ Г.А. Бялый. Всеволод Михайлович Гаршин. Л. Просвещение. 1969. С. 89.

не связанными с религией: религия сама по себе не может служить основой нравственности. Нравственность, по Чехову, определяется сложными философскими, этическими, религиозными представлениями.

Чехов ставит под сомнение тезис о непротивлении злу насилем, а именно: “любовь к врагу”. ”Ближний – понятие общее, а враг – частность. Беда ведь не в том, что мы ненавидим врагов, которых у нас мало, а в том, что мы недостаточно любим ближних, которых у нас много, хоть пруд пруди”.

Обратившись к притчам (“Без заглавия”), рассказам с философско-нравственной проблематикой (“Пари”), а также к святочным сказкам (“Сапожник и нечистая сила”), Чехов находит в них зачатки общечеловеческой совести, выражая свое устойчивое “я”. Наряду с тем, что в них звучит прямой отклик на толстовское учение (отказ от мирских благ и неприятие городской цивилизации), их специфика в народном характере, в тонкой иронии.

В рассказе-притче “Без заглавия” (1888) писатель ставит извечный вопрос о противоречивости человеческой природы, о борьбе добра и зла, Бога и дьявола в человеке – мотив, идущий с самого сотворения мира (Бытие: 2-3). Чехов пытается понять, почему человек, созданный “по образу Божию”, тянется к дьявольским соблазнам: ему “дан был свет, но пуще он возлюбил тьму”.

Вопрос о смысле человеческой жизни поставлен и в другом рассказе этого периода – “Пари”. Как и в “Без заглавия”, на I план в нем выведены психологическая и философская проблематики, чем и обусловлено отсутствие конкретных исторических реалий, антропонимов и топонимов. Наличие определенного психологического или философского резюме делает их близкими по жанру к рассказам-притчам; для этого жанра историческая конкретность не только необязательна, но даже противопоказана¹.

Пресыщенный знаниями, полученными за 15 лет заточения, юрист почувствовал бренность человеческого бытия. Однако еkkлесиастический мотив у Чехова несколько трансформирован, идея о бессмысленности человеческого бытия и мудрости как “умножения скорби” получают новый оттенок: презрение к людям, обособление от них. Еkkлесиастический мотив в “Пари” не случаен: подобные размышления мы находим в сохранившихся записках. У Чехова

¹ Э. Полоцкая. Движение художественной мысли. М.1979. С. 57.

была задумка написать драму о Соломоне “Паралипоменона” (годы расцвета его царствования) и “Песни песней”. Притом Чехов считает, что “Соломон сделал ошибку, что попросил мудрости”¹. Возможно, именно это и легло в основу его рассказа “Пари”.

Как пишет Э. Полоцкая, “неожиданное соломоново решение <нарушение договора и, соответственно, отказ от 2-х миллионов> идейного спора, который затеял юный юрист из безымянной страны, придает рассказу еще один вневременной оттенок, заставляя думать о книжной (библейской) основе данного сюжета”².

Шубин Р. В.
Университет «Гладзор»

РОЛЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОБРАЗА АВТОРА В «УРОКАХ АРМЕНИИ» АНДРЕЯ БИТОВА

Когда мы говорим об освоении писателем инонационального материала, то движемся вслед за автором согласно логике «открытия» – от неизвестного к известному. Но неизвестное автору, известно другим, впервые познанное обладает тысячелетней историей, собственным вечным бытием. И зачастую автор знает об этом. Он знает также и о том, что неизвестное, сменяясь известным, устаревает, поэтому ему приходится сопоставлять «в уме» эти две направленности и тщательным образом скрывать это в произведении, в творчестве. Андрей Битов – один из тех писателей, кто кардинальным образом попытался переломить ситуацию. Не скрываясь в своем произведении, он выявил сложную и весьма противоречивую картину преодоления известного, заведомо данного, предпосланного к «открытию» или уже «открытого» – в слове, методологически (едва ли фактически) сведя почти к нулю знание об Армении «в уме».

Отношение А.Битова к Армении нельзя назвать однозначно положительным или отрицательным. В его оценку вплелось множество факторов, большей частью эмоциональных и порой трудно различимых самим автором. И мы, читатели его весьма прозрачно-

¹ З. С. Паперный. Записные книжки Чехова. М. Сов. Писатель. 1976. Зап. кн.1. С. 5.

² Э. Полоцкая. Движение художественной мысли. М.1979. С.61.

го шедевра – «Уроки Армении», в стремлении прочесть битовский феномен Армении, тем не менее опираемся на довольно-таки размытый «общий» смысл, общую идею произведения. При этом упускаем из виду стилевой коэффициент, первостатейное отношение писателя к своему методу, к слову об Армении, которое отразило всю напряженную историю **совпадения** и **несовпадения** русского писателя с Арменией.

В своем анализе мы не опираемся на легко узнаваемые культурные символы, вехи истории, осмысленные самим автором, – так хорошо памятные каждому армянину. Наоборот, мы попытались сосредоточиться на так называемых «трудных» моментах, ведущих в глубь авторского чувства, авторского метода. Ниже на примере нескольких ролевых характеристик образа автора мы попытаемся показать основной узел связи писателя со своим материалом.

1. Автор–турист. Это наиболее откровенный и самый условный одновременно образ автора. Как турист Битов непосредственно «впитывает» армянские впечатления, что соответствует его основному кредо «первого впечатления». Турист – лицо этически нейтральное, эстетически замкнутое в себе и ведомое абстрактным, безличным материалом. И совершенно непонятно, что' и ка'к он воспринимает, что' говорит ему явление, которое он рассматривает. Этому типу познания соответствует полный восторг. Но и как турист, автор-герой чувствует всю пошлость и *низость* своего положения. «И сейчас мне кажется, что я понимаю, что же заставляет туриста выцарапывать свое имя, сорить, петь песни и фотографироваться в самых неподходящих местах – так сказать, осквернять памятники истории и природы. Высоко ведь, невыносимо высоко... стоит этот памятник по отношению к его невежественной душе» (90)¹. Пошлость «туристики» заключается в этическом безразличии. Вскоре, в подглавке «Восхождение», следует «падение». Речь идет о случае со старцем в Гехарде, когда один из спутников, «унижаясь, с нехорошей улыбкой» предположил, что священник вместо Библии рассматривает «порнографические картинки». «Ах, пусть он читает все что угодно, но, именно раз мы можем так подумать про него, у нас никогда не будет такого лица» (91).

¹ Текст "Уроков Армении" цитируется по изданию: А.Битов. «Империя в четырех измерениях». Харьков–Москва. Т. 1. («Кавказский пленник»).1996 г. (страницы указаны в тексте).

Весь клубок переплетенных чувств Битову помогает распутать слово. В слове-зеркале туристика саморазоблачается: «...Ибо если тебе по неведению чьи-то индивидуальные черты могут показаться национальными, то тем более, раз ты один среди иноплеменников, обезличиваются твои замашки и привычки и вдруг начинают представлять как коллективные и народные. **Так и усредняется пришелец, сам, по собственному почину.** О туристе я все чаще думаю в среднем роде» (69). Здесь характерно, что сам *пришелец* вдруг почувствовал, что говорит неправду, поскольку это только для него существуют *иноплеменники*, для себя же они не являются таковыми; для *иноплеменников* он сам является пришельцем и тут же «усредняется по собственному почину».

2. **Автор-гость** ведет себя более прилично, послушно. Однако слово выдает условность и этой игры. Гостевая роль – пассивна, гость ведо'м, но не обезличенным «восторгом», а неназванным другом, друзьями друга, за которыми – в этом был сознательный расчет – «своими» должны узнаваться реальные лица. Статус гостя индивидуализирует отношение к миру – писателю предстоит благодарность и признательность за оказанное гостеприимство. И здесь вскрывается не экзотичность «незнамой» страны, а ее «корневая система», глубинные токи жизни, бьющиеся в самобытных обрядах и обычаях. В качестве гостя Битов посетил все достопримечательности, храмы и семьи, столь замечательно описанные им в очерке. Но это не все.

Гостевая роль задает свою, гостевую, модель поведения. Битов не перестает жаловаться на «мягкое насилие», оказываемое радушными и «жесткими» в своем гостеприимстве хозяевами. Восторг сменяется скепсисом, ибо «восторг – тоже агрессия» (12). В чем же дело, если исключить момент игры? На этом уровне слова об Армении – свои, авторские слова, а Армения предстает только как чужая страна, «с одним круглым городом, с одним круглым озером и одной круглой горой... населенная одним моим другом» (44). «Свое» слово несколько деформирует и искажает картину, не передает полноты. И писатель пытается избежать подобной отстраненности и чуждости. Хозяева своим радушием как бы напоминают писателю, что он гость, и мешают "совпасть" с Арменией. Герой страдает (и в различной степени шутливости изображает это страдание) от полного неведения относительно планов хозяев. Необходимо сменить регистр восприятия, чтобы суметь охватить красоту и

самобытность развернутых впечатлений, чтобы сменить восторженность чувства на правдоподобность картины.

3. **Пленник** – ключевое слово и главная идея «Уроков Армении». Пленником Битов не имеет возможности даже наслаждаться природой и познавать культуру. Плен попадает на середину путешествия по Армении и подводит героя к кульминационному моменту – Гехарду. Плен окончательно стирает и ту небольшую долю информации, которой владел «турист» и которую узнал за счет своих уроков «гость». В плену Битов, теряя индивидуальные, обнажает коллективно-народные свойства, и как писатель допускает стилизацию: «Я заперт, я в клетке. Каждый день меня переводят из камеры в камеру. Питание хорошее, не бьют. Сколько времени сижу, не знаю. По-видимому, скоро придет приговор. Не знаю, увижу ли тебя, родная» (84-85). Этот «плач» важен типологически, ибо сближает случайное посещение страны, путешествие «журналиста по заданию крупной газеты» с идеей странничества и скитания, с темой «кавказского пленения», тем самым ставя высокие задачи обретения свободы.

И плен – сидение в «яме времени» – одаривает писателя небывалой свободой. С полным правом эту главу можно назвать уроком мудрости, метафизики. Потеря “своего времени” оборачивается приобретением “и н о г о , их времени” (85), которое позволяет писателю сродниться на какое-то время с Арменией. Стилистически этот отрывок (подглавка «Попугайчики») выдержан в духе преодоления собственного метода, словаря, рассудочности; вырывается неожиданное для Битова откровение, признание: «Эта книга – все-таки акт любви. Со всей неумелостью любви, со всей неточностью любви же... Любовь не лжет. Лжет желание любви» (86).

4. **Писатель.** Только в слове (книге) Битову удается совпасть с Арменией, с чувством армянина к своей родине, с немой «бычьей бессловесной муки» (131). «И правда этой книги в том, что, дописав ее до середины, я обнаруживаю, что не в Армении и не в России, а в этой вот книге путешествую» (86). Реальность, которая связует распавшиеся звенья времени, ум и чувство, творчество и волю, небо и землю, к которой Битов шел и идет в своей творческой и жизненной судьбе, обретена в Армении, «стране реальных идеалов». В этом – метафизическая подкладка культурных символов, образов храмов, архитектуры, искусства, понятий этики и труда.

Только отказываясь от себя, писатель ощущает Армению как свою. Но становясь собой – *писателем*, Битов пытается «оговорить» свои шаги, чем несколько запутывает финал произведения: «Я написал любовно и идеально чужую мне страну, но люблю-то я не Армению, а Россию, “ее не победит рассудок мой”» <...> «По сути, эта моя Армения написана о России»(128). Битов словно боится закончить книгу на высокой ноте, боится быть непонятым и продлевает повествование. В итоге заканчивает свою книгу не виньеткой – знаком конца, а *новой книгой* – о возвращении на родину. То есть, по сути, не заканчивает, а обещает новую. И все эти “писательские трюки” – отодвигание финальной точки – нужны исключительно для того, чтобы найти, вернуть «свое» слово, в котором Россия и Армения не распались бы на *свое* и *чужое*, а выявили бы узел связи *чужого как своего* и *своего через чужое*. «– Я дал себе слово, – сказал мне однажды мой друг, – что никогда ни о какой другой нации ничего не скажу, ни дурного, ни хорошего”. – И как я согласился с тобой! И все же – грешу, грешу... Но – старался быть точным. А никакой другой точности у меня и не было, кроме той, что так оно и было. И в той самой последовательности» (128). В этом весь Битов: он растерзан диктатом точности и требовательной логикой текста, творчества (любви), зачастую идущей в обход достоверности факта.

Битов не устает упоминать, что Армения до этого путешествия была чуть ли не terra incognita, неизвестной страной. Но нельзя отрицать и того, что Битов приехал в Армению уже состоявшимся писателем, превосходным стилистом, у которого за спиной был роман «Пушкинский дом». И вдруг в какой-то момент Битов начинает понимать, что не совпадает с Арменией, она вываливается из его рук, живет независимой от него жизнью.

Форма уроков, родившаяся в результате постижения учеником неизвестного материала, имеет также и стилевое значение. Познание внутреннего опыта Армении шло не только через обогащение опыта внешнего. Духовная реальность Армении обретена, как это ни парадоксально звучит, через незнание, путем оставления земного багажа впечатлений. Она обретена в слове, в котором раскрывается уровень идеологических соотношений: мир – книга, путь – плен, слово – немота, Армения – Россия.

САТИРА В ПЕРИОД ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1905 ГОДА

Сатира в русской литературе имеет богатые и славные традиции. Ни в одной стране и ни в одной литературе мира сатира не играет такой большой и решающей роли, как в России. Происходит это из-за того, что сатира всегда связана с общественной борьбой и социальными конфликтами. Противоречие между огромной духовной силой талантливой и свободолюбивого народа и мертвящей тиранией царизма определило жгучую остроту протеста в передовой литературе и стало почвой для расцвета сатиры.

Сатира на Руси имеет глубокие корни, которые прослеживаются еще в произведениях устного народного творчества. Русская литература богата такими именами, как Сумароков, Фонвизин, Крылов, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Саша Черный, Аверченко и многие другие, в творчестве которых сатира сыграла немаловажную роль. Однако наиболее ярким и плодотворным этапом развития русской сатиры явилось время первой русской революции 1905 года.

Развитие сатиры прямо пропорционально обострению политической обстановки в стране. Элементы революционного кризиса в России накапливались десятилетиями, и уже к началу XX века положение русского самодержавия было как никогда шатким и неустойчивым. Правительство практически потеряло свою власть над народом. Низы общества больше не хотели жить по-старому в условиях политического бесправия, гнета и нищеты. Все это не могло не отразиться в литературе. Главным образом исторические события были отображены в сатирических произведениях. В начале XX века замечательный подъем пережила в этом смысле журналистика. Сатирические издания во многом способствовали начавшейся борьбе против самодержавия. Уже в первые месяцы революции в стране создалось положение, при котором цензурное ведомство все больше теряло свою власть и силу. Это открывало новые благоприятные возможности перед редакторами сатирических изданий.

Первым сатирическим журналом, выпускавшимся в новом духе, стал журнал «Зритель», выходивший под редакцией Арцыбу-

шева. Редакция «Зрителя» хорошо знала, чего хочет, и проявляла неистощимую фантазию в достижении своих целей. Во избежание проблем с царской цензурой редакция журнала избрала особую тактику. Каждый номер от начала и до конца был отмечен антиправительственной тенденцией, трудноуловимой для формальной цензуры, но совершенно прозрачной для читателя, способного с полуслова понимать и оценивать сказанное. Так, например, авторы «Зрителя» разработали своеобразный стиль. Их произведения печатались в форме политических шарад, ребусов, загадок и намеков, разгадка которых не составляла труда для читателей и доводила до иступления цензоров, не имевших объективных оснований для запрета того или иного материала. Все содержание журнала, с его постоянными нападками на генералов, чиновников, аристократию, двусмысленными баснями, сказками, рассказами, памфлетами, несло в себе антиправительственную пропаганду и в то же время было завуалировано так ловко и прозрачно, что цензоры передавали журнал на просмотр вышестоящим инстанциям во избежание ответственности. Однако вскоре журнал был приостановлен.

Таким образом, к концу 1905 года цензурное ведомство настолько ослабло, что цензорам было практически непосильно сдерживать и не пропускать в печать явные и очевидные для всех нападки на важных чиновников, военных, аристократию и даже на членов царствующего дома. Правительство не могло противостоять натиску литературных нападков, и 17 октября была объявлена конституционная свобода слова. Для России это была огромная победа. К сожалению, официальная свобода слова продлилась недолго, до подавления декабрьского восстания в Москве.

В истории русской культуры существует немало примеров, когда дарованные властями привилегии сменялись еще большим ужесточением существующего режима. Аналогичная обстановка сложилась в России в начале XX века с наступлением столыпинского режима. Однако до этого русская журналистика вполне насладилась отсутствием цензуры и практическим пренебрежением каким бы то ни было контролем. В конце 1905 в начале 1906 годов в свет выходит неимоверное количество сатирических изданий: «Зритель», «Стрелы», «Пулемет», «Сигнал», «Бурелом», «Буревестник», «Вампир», «Спрут», «Заноза», «Дятел», «Клюв», «Светает», «Леший», «Жупел», «Адская почта», «Зарницы» и множество других. Наиболее полный список сатирических журналов времен пер-

вой русской революции был составлен В.Ф. Боцяновским и включал свыше 400 названий. По более точным подсчетам за эти годы на русском языке было издано 263 сатирических журнала. Впоследствии предпринимались попытки классифицировать журналистику данного периода. Но, наверное, наиболее удобным было бы разделение изданий на три группы: революционно-демократические, стремящиеся к полному свержению царизма и установлению демократической республики; буржуазно-либеральные, готовые ограничиться конституционными уступками в пользу буржуазии и сохранить монархию; черносотенные, стремящиеся возродить старые порядки и выступающие против каких бы то ни было реформ.

Однако, как было сказано выше, формальная свобода слова просуществовала недолго. Уже в конце ноября 1905 года вступили в действие временные правила о печати, согласно которым все периодические издания должны были воздерживаться от нападок на представителей власти. Нарушение данных правил каралось конфискацией номера, закрытием данного периодического органа или же тюремным заключением редактора сроком от одного месяца до двух лет. Особенно строго карались нападки на членов царствующего дома или на самого царя. Но, несмотря на эти правила, свобода слова существовала еще долго, хотя уже и неформально. Еще в первой половине 1906 года в свет выходило множество сатирических изданий, в которых открыто печаталось то, что никак не могло быть пропущено цензурой. Сатирическая журналистика стала своеобразным шутком, которому было позволено говорить правду открыто и почти безнаказанно. Редакторы либо быстро освобождались из-под ареста, либо писали свои обличительные пародии и фельетоны в стенах «предварилки», передавая их во время посещения родственников. Конфискованные номера удавалось распространять подпольно. Закрытые издания возрождались под другими названиями, близкими к прежним, но при этом сохранялся состав редакции. Таким образом, в любом случае издателям удавалось довести до читателя то, что они хотели, несмотря на все препятствия цензуры. Так, одним из передовых журналов, вышедшим в 1905 году, был журнал «Сигнал», издаваемый под редакцией К. Чуковского. В одном из его номеров были напечатаны стихи О. Чюминой, направленные против великой княгини Марии Павловны и шокирующие своей дерзкой откровенностью. Не боясь нарушить закон, запрещающий выпады против царской семьи, поэтесса сде-

лала все возможное, чтобы ее адресат был легко узнан читателями. Свою героиню она назвала на венгерский манер Поль-Мари, что в переводе означало Мария Павловна. Сходство сатирической героини Чюминой с самой великой княгиней было настолько очевидно и оскорбительно, что властям не оставалось ничего иного, как признать его и обвинить автора произведения и редактора журнала в оскорблении императорской фамилии. Чуковский и Чюмина были арестованы. Однако вскоре Чуковский был выпущен под залог и снова приступил к своим обязанностям редактора. А дело об «оскорблении императорской фамилии» было закрыто, так как признание сходства великой княгини Марии Павловны с чюминской Поль-Мари стало бы повторным оскорблением царственной особы.

Одним из лучших сатирических изданий 1905 года был журнал «Жупел». Из всего многообразия сатирической периодики «Жупел» выделялся своим авторским составом. Редактор В.И. Гржебин стремился создать некое подобие немецкого «Симплициссимуса»¹. Здесь сотрудничали как лучшие художники-карикатуристы своего времени, так и литературный цвет страны. Само слово жупел означает клеймо, которым в старину отмечали преступников, выставляя их на всеобщий позор. Журнал не изменил своему названию, заклеив позором преступных представителей царствующего дома. На страницах «Жупела» читатель без труда мог узнать генерал-майора Трепова, графа Витте, министра внутренних дел Дурново, а в царе Додоне, «самодержце всероссийском, царе Польском, великом князе Финляндском и прочая и прочая», изображенном на обложке одного из номеров, легко угадывался сам царь.

Однако в марте 1906 года правительство ввело в действие «Дополнения» к «Временным правилам о повременной печати», принятым в ноябре. С опубликованием «Дополнений» фактически закончилась конституционная свобода слова, и литература снова вступила под строгое ведомство цензуры, двучленно переименованное в «комитет по делам печати». С этого времени стали один за другим закрываться сатирические издания. Но их существование не прошло бесследно. В них была запечатлена, во-первых, своеобразная хроника событий тех дней, а, во-вторых, целая сатирическая

¹ «Симплициссимус» ("Simplicissimus") (1896-1914) - немецкий иллюстрированный еженедельник, отличающийся остро сатирической критикой государственного устройства вильгельмовской Германии.

галерея деятелей самодержавия.

Любое событие, имевшее хоть малейшее значение в политической жизни страны, было отражено в сатирических произведениях тех дней. В рассказах, стихотворениях, эпиграммах, пародиях, комических диалогах того времени отразилась своеобразная летопись эпохи. События кровавого воскресения, баррикадные бои, эпопея «Потемкина», казнь лейтенанта Шмидта, конституция 17 октября, плачевная участь Государственной думы, Московское восстание, жестокие расправы с народом - все это было запечатлено в журналах. Некоторые произведения тех дней были написаны в форме сатирической хроники.

Уничтожающему осмеянию были подвергнуты представители власти: граф Витте, Дурново, Трепов и сам Николай II. Сатириками тех лет были написаны изумительные по точности портреты государственных мужей, военных и т. д. Часто в сатирах «на лицо» описывались определенные факты биографии того или иного сановника. Так, например, объектом сатиры не могла не стать скандальная история, происшедшая с министром внутренних дел Дурново, который был публично обвинен в крупной афере, принесшей ему большую сумму денег. Трепов же прославился фразой «патронов не жалеть» при разгоне безоружной демонстрации, а также солдафонским призывом «смотреть веселей» на похоронах Александра III.

Постоянным объектом смеха был царь Николай II и члены его семьи. Будучи бесхарактерным человеком и бездарным правителем, Николай II являлся постоянным объектом сатиры. Всем своим существом он был как бы создан для того, чтобы быть осмеянным. Ему были посвящены многочисленные басни и сказки о злом и своенравном правителе. Не имея возможности в своих произведениях называть царя по имени, сатирики придумывали ему различные прозвища. Часто его называли Додоном или Берендеем. Было у него и такое прозвище, как мальчик-с-пальчик, что соответствовало невзрачной внешности и недалекости его умственных способностей. В журнале «Сигнал» его называли «злоумышленником», «хулиганом», «пигмеем», «воробьем, по которому палат из пушки».

Распуск Первой государственной думы в июне 1906 года привел к власти П. А. Столыпина, занимавшего перед тем пост министра внутренних дел. Полицейский и административный произвол в стране стал еще свирепее. Столыпин управлял страной на ос-

новании исключительных законов, применявшихся в военное время, и чрезвычайных мер. Конечно же, это привело к тому, что у народа были отобраны последние остатки демократических завоеваний, а о свободе слова снова оставалось лишь мечтать. Вместо шумной реки сатирической печати в 1908 году возник одинокий «Сатирикон», принадлежащий к новой эпохе русской истории.

Сатира 1905-1907 годов явилась важным звеном в истории русской сатирической мысли. Сильная своей массовостью, она послужила одним из действенных средств прямой общественно-политической борьбы. По откровенности обличения сатира этих лет – явление уникальное в русской литературе. Вышедший после такого многообразия сатирической периодики «Сатирикон» сумел достойно принять эстафету обличения зла и пороков, достигнув в своем мастерстве такой вершины, что спустя многие десятилетия его изучение все же является актуальным.

**Аветисян А.Г.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова**

ВЗАИМОСВЯЗАННОЕ ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ И РОДНОЙ ЛИТЕРАТУР

(«Люцерн» Л.Н.Толстого и «Артист» А.М.Ширванзаде)

Восприятие художественных произведений русских писателей нерусскими школьниками - сложный психологический процесс. Сложность эта объясняется не только языковым барьером, но и своеобразием читательского восприятия, которое складывается на основе родной литературы, особенностей духовного развития народа, его исторических, эстетических, этических традиций.

Опора на эстетический опыт учащихся, известные им факты и явления родной литературы, знакомые эмоциональные переживания - вот основной путь преодоления психологического барьера при изучении русской литературы. На эту особенность восприятия указывал в свое время В.Г.Белинский. "Давайте детям больше и больше созерцания общего, человеческого, мирового, - писал он, - но преимущественно старайтесь знакомить их с этим через родные

национальные явления."¹

Взаимосвязи и взаимовлияние литератур - процесс сложный и малоизученный.

В последние годы появился ряд интересных литературоведческих работ известных исследователей: С.Дароняна, Л.Мкртчяна, Е.Алексянян, С.Арутюняна о русско-армянских литературных связях. Материал этот можно успешно использовать в школьном курсе литературы, однако требуют специальной разработки многие методические аспекты данной проблемы. Например, не решен вопрос о том, каким формам межнациональных литературных связей следует отдавать предпочтение в разных классах при изучении художественных произведений или обзорных и монографических тем. Не установлены время и место введения сопоставительного материала, не определены приемы и методы работы.

Формы межнациональных литературных связей многообразны. Целесообразно, на наш взгляд, при изучении русской литературы в 4-10-х классах выделить следующие аспекты взаимосвязи литературы:

1. Опора на факты типологического характера (общность проблематики, близость сюжетов, характеров, конфликтов, изобразительных средств).
2. Использование краеведческого материала (пребывание русских писателей в Армении, литературные контакты, переписка, оценка произведений).
3. Перевод произведений русских писателей на армянский язык.

В национальных школах наряду с родной литературой изучается русская литература. Изучение в школе и русской, и родной литератур, установление связи между этими предметами создают богатейшие возможности для углубления литературных знаний учащихся, усиления их нравственного и идейного обогащения.

Раскрывая разносторонние связи русской и родной литератур, учитель помогает учащимся лучше понять и усвоить многие типичные черты современной литературы, лучше осмыслить процесс и пути развития как русской, так и родной литератур в их прошлом и настоящем. Работа над показом учащимся взаимосвязей

¹ Белинский В.Г. Чернышевский Н.Г., Добролюбов Н.А. "О детской литературе". Сборник статей. М. 1954. С. 21

и взаимообогащения литератур помогает не только повысить качество преподавания и знаний, но и служит могучим средством интернационального воспитания.

В целях наибольшего воспитательного воздействия следует, работая над биографией писателя, осветить вопросы, раскрывающие связи с его родной литературой и родным краем учащихся:

- Пребывание писателя на родине школьников.
- Интерес писателя к данному народу, их жизни, истории, быту, языку, культуре.
- Личные связи писателя с представителями культуры и литературы данных национальностей.

Изучение русской и родной литератур во взаимосвязи создает благоприятные условия для идейно-нравственного воспитания, основу которого составляет изучение художественного произведения.

Одним из наиболее распространенных приемов анализа художественного произведения в школе является сопоставление. Наиболее целесообразно и доступно использование приема сопоставления в старших классах, где необходимо показать взаимосвязи и взаимозависимости всех сторон историко-литературного процесса.

Тематическое сопоставление позволяет наглядно показать различные грани индивидуальности писателя, помогает школьникам глубже проникнуть в идейное содержание произведения, проследить особенности стиля писателя, проявляющиеся в развитии сюжета, построении произведения и отдельных образов, сцен, пейзажа, особенностей языка персонажей и др. В ходе такого сопоставления возможно на конкретном материале закрепить и углубить необходимые теоретико-литературные понятия. Тематические параллели, как правило, проводятся в обзорных лекциях при характеристике эпохи, иногда в монографических разделах.

Изучение жизни и творчества великого русского писателя Л.Н.Толстого в школьном курсе русской литературы занимает важное место. Произведения Л.Н.Толстого в прошлом всегда изучали в большом объеме, чего, к сожалению, нельзя сказать о сегодняшних учебниках.

В 9-ом классе армянской школы учащиеся знакомятся с двумя рассказами Л.Толстого: "Люцерн" и "Три смерти", включенных в учебник лишь 2-3 года назад.

Рассказ "Люцерн"(1857г.) является своего рода художествен-

ным трактатом об искусстве. В нем повествуется о трагической судьбе личности в условиях буржуазной действительности, рассматривается вопрос о роли искусства в общественной жизни.

Случай, описанный в рассказе "Люцерн", произошел на глазах самого писателя.

Вначале Толстой отмечает безвкусицу модного курорта. Когда же герой-рассказчик переходит к описанию нравов курортников, его поражает свойственная людям "несообщительность, основанная на отсутствии потребности сближения". Люди не испытывают друг к другу никакого интереса. Комфорт, спокойствие и "сознание собственного благосостояния" совершенно вытесняют один из заветов Бога - любви человека к человеку. В этом равнодушии ко всякой чужой жизни Толстой и видит зловещие симптомы социальной болезни, получившей название "отчуждение" и ставшей одной из центральных тем мировой литературы XX века. Толстой показывает, как безобидное, на первый взгляд, равнодушие людей друг к другу за общим столом в иной ситуации легко оборачивается жестокостью. "И ведь все эти люди,- рассуждает герой,- не глупые же и не бесчувственные, а, наверное, у многих из этих замерзших людей происходит такая же внутренняя жизнь, как и во мне, у многих и гораздо сложнее и интереснее. Так зачем же они лишают себя одного из лучших удовольствий жизни, наслаждения друг другом, наслаждения человеком?"

Неблагодарность людей к художнику, давшему им возможность наслаждения искусством, равнодушие к человеку, безразличие к его судьбе-все это является следствием антигуманистического начала обывательского буржуазного общества.

"Люцерн" построен на реальном материале из западной капиталистической действительности. Толстой смог разглядеть первые признаки болезни и не просто изобразил оскуднение чувств в отношениях между людьми, но осознал всю значительность и новизну этого явления.

Автор рассказа задает вопрос: "Отчего эти развитые, гуманные люди, способные, в общем, на всякое честное, гуманное дело, не имеют человеческого сердечного чувства на личное доброе дело?"

Неспособность на "личное доброе дело" при готовности вообще на гуманное дело - вот то, что вызывает особую тревогу Толстого. Здесь автор "Люцерна" близок к Достоевскому, один из геро-

ев которого ("Братья Карамазовы") отмечает тот же зловещий парадокс: "Чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц."¹ Толстой решительно отвергает буржуазные "свободы", ибо они губят искусство: "равенство", провозглашенное в буржуазном обществе, является мнимым и лицемерным.

Для того, чтобы ученики хорошо усвоили это произведение, следует опереться на родную литературу. В качестве сопоставления мы предлагаем произведение великого армянского классика А.Ширванзаде "Артист"(1900г.), с творчеством которого учащиеся армянской школы знакомятся еще в средних классах. Следует отметить близость обоих писателей в постановке нравственных проблем, в раскрытии психологии героев. Необходимо показать источники этой близости - общность социальных и художественных задач, стоявших перед ними, а также могучее воздействие личности и творчества Толстого на Ширванзаде.

В повести "Артист" выражена огромная любовь и симпатия писателя к главному герою, душевная боль и тревога за него- художника-гуманиста. Автор изображает мир, где, "словно оторванное от корня дерево," увядают лучшие сыны народа. Перед читателем предстает обаятельный образ Левона. Это юноша, который стремится вырваться из окружающей суровой среды, грезит о лучшей жизни. Знаменательно название повести. Левон не является профессиональным деятелем сцены, но автор называет его артистом, придавая этому глубокий смысл. Дело не в профессии, так как и профессионал может оказаться меньше артистом, чем любитель искусства. Левон - одна из тех красивых душ, которые родились для того, чтобы любить, мечтать, преклоняться перед прекрасным. Он "чист, как новорожденный, и чувствителен, как струна лиры".

Левон мог бы многого добиться, стать великим артистом, если бы жизнь создала для него благоприятные условия. Но буржуазное общество загубило тысячи молодых душ, подобных ему. Отчего же это происходит? Почему погибает Левон? Автор отвечает на это прямо: такие, как Левон, погибают потому, что родились и росли в тяжелых жизненных условиях, потому, что "алмаз тонет в грязи". Ширванзаде вызывает в читателе чувство ненависти к капиталистическому миру.

¹ Ф.М.Достоевский. Собр. соч. Т.9.М. Гослитиздат. 1958. С. 74.

Левон до самозабвения любит театр и музыку. В этой любви особое место занимает Луиза, которая приобщает его к миру искусства, будит в нем возвышенные, заветные мечты. Левон хочет стать артистом, но мрачная действительность тянет мечтательного юношу на дно жизни. Он не в силах переносить лишения, выпавшие на его долю. Любовь к искусству обходится ему очень дорого: Левон гибнет.

Подобно Толстому, Ширванзаде рассматривал свою литературную деятельность как активную идейную борьбу против капитализма. Об этом свидетельствует лучшая часть его творчества. В 1911 г. он писал: "Я никогда не был поклонником капитализма. Наоборот, я боролся против него больше, чем вся армянская литература вместе взятая".

Таким образом, взаимосвязанное изучение литературных произведений, близких по идейно-тематическому содержанию и созданных в один и тот же исторический период, помогает учащимся понять причины близости тем. Учащиеся должны ясно понимать, что зрелые произведения, близкие по теме, возникают в разных национальных литературах не от стремления одного писателя поверхностно подражать другому, а в результате общности явлений окружающей действительности, типичности происходящих в ней процессов.

**Аматуни З.В.
ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова**

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА

Литературное наследие Игоря Северянина (И. В. Лотарев, 1887-1941) представляет собой важную веху в истории культуры Серебряного века. Его поэзия отразила вкусы, взгляды и стремления достаточно широких социальных слоев российского общества кануна революции. В своем творчестве поэт предстал в двух ипостасях: один Северянин – жеманный “певец фиалок”, теоретик школы эгофутуризма, утонченный и томный салонно-мещанский менестрель; и совсем другой – мудрый и простой, “как день весны”, лиричный, проникнутый трогательной любовью к своей родине, поэт – прозревший пророк.

Успех у Северянина был действительно ошеломительный, в особенности после выхода в свет первого сборника его стихов - "Громокипящего кубка" в 1913г. В том же году он стал выступать с поэтическими вечерами, называя их поэзоконцертами, а свои стихотворения - поэмами. Поэза – своеобразная форма, сплав чтения и пения стихов, рассчитанный именно на слушателя. Таким образом, наряду с кинематографом и цыганскими романсами - фактами массовой культуры начала XX века - зародился новый жанр эстрадного искусства - авторское чтение стихов, открывателем которого стал Игорь Северянин, взявший на вооружение силу подчеркнута эстрадной манеры подачи стихов.

Слава поэзоконcertов И. Северянина распространилась по всей России в 1913 г. также и благодаря совместным гастролем с Ф. К. Сологубом и А. Н. Чеботаревской по стране, начатыми в Минске и законченными в Кутаиси.

Северянин подобрал себе удобный сценический образ, оригинальную и легко узнаваемую маску гения, равнодушного к восторгам и признанию толпы. Однако при внимательном чтении можно и необходимо отличить острую насмешку над пошлостью от самой пошлости, лирического героя от иронизирующего поэта. За двусмысленностью тем стихотворений кроется тонкая ирония поэта над красивой жизнью, о которой грезили те, для кого верхом блаженства было "элегантно" прокатиться на "крылатой яхте" или в "моторном ландо". Ирония эта не была понята восторженной толпой, и, решив, что в этих поэзах - истинное "я" поэта, она признала его своим любимцем.

Так или иначе, творчество И. Северянина привлекло внимание очень многих ценителей поэзии и выдающихся личностей, сумевших разглядеть истинный талант и необыденность индивидуального стиля поэта, среди них В. Брюсов, Н. Гумилев, Ф. Сологуб, А. Блок, О. Мандельштам. Кумирами же Северянина, сыгравшими немалую роль в его формировании, были поэты Константин Михайлович Фофанов (1862 - 1911) и Мирра Лохвицкая (1869 - 1905).

В 1911 году Игорь Северянин становится лидером основанного им особого литературного направления - эгофутуризма, одной из разновидностей футуризма. Однако, не имея мощной творческой и теоретической основы, эгофутуризм просуществовал всего год, явившись в сущности необходимым трамплином, очередной фазой самоутверждения поэта, слава которого вскоре стала явлением на-

рицательным. Следует отметить, что период эгофутуризма в творчестве И. Северянина был довольно-таки значимым в плане использования поэтом неологизмов, иностранных корней с аффиксами, создаваемыми из принципа благозвучия, изящества и гармонии. Им также изобретено десять строфических форм, описанных в рукописном труде "Теория версификации", который остался неизданным.

Важной вехой в раннем творчестве поэта явилось издание в 1913 г. первого сборника его поэм - "Громокипящий кубок". Книга эта распространилась с молниеносной скоростью и невиданным по тем временам тиражом в 31,348 экземпляров. Лирика "Громокипящего кубка" отразила неотъемлемую связь Северянина с породившей его эпохой: поэт блестяще обрисовал вкусы и стремления того времени, в котором творил, будучи сам его частичкой. Вслед за "Громокипящим кубком" вышло пять новых сборников стихотворений И. Северянина.

Пиком головокружительной поэтической славы Игоря Северянина стало его избрание "королем поэзии" 27 февраля 1918 года в зале Политехнического музея в Москве, переживающей первые месяцы революции. Северянин занял первое место, а второе, третье и четвертое поделили соответственно В. Маяковский, К. Бальмонт и А. Блок.

Однако в начале марта 1918 года уехав из голодного Петербурга в Эстонию, в поселок Эст-Тойла на дачу, где Северянин имел обыкновение отдыхать весной и летом с 1912 года, он больше никогда и не смог вернуться в Россию. Поэт оказался в фактическом плену в Эстонии, оккупированной в марте 1918 года немецкими войсками. Именно с этого периода началась новая веха в его жизни и творчестве.

С 1918 года для Игоря Северянина начинается нелегкая жизнь в эмиграции, качественно изменившая и обогатившая поэзию Северянина вновь переосмысленными темами и идеями. Сбросив за ненадобностью экстравагантные изыски салонной поэзии и отрекшись от прежней поэмы самодовольного насмешливого гения, поэт вернулся к истокам классической простоты стиха. За двадцать с небольшим лет эмиграции Северянин издал десять поэтических сборников.

В 20-е–30-е годы многие писатели-эмигранты активно брались за написание мемуаров, автобиографических повестей и рома-

нов, в которых описывали прошлое, свою жизнь в России. Игорь Северянин не остался в стороне, его перу принадлежат три оригинальных лирических стихотворных произведения, созданных в жанре мемуаров, а в 1935 г. в Бухаресте поэт издал "Рояль Леандра (Lugne)" - роман в стихах, написанный им онегинской строфой. Северянин много занимался переводами из эстонских поэтов. В этом ему помогала жена, Фелисса Круут, составлявшая подстрочные тексты. В 1925 году он издал антологию эстонской лирики за сто лет - "Поэты Эстонии", отдельными изданиями вышли сборники эстонских авторов.

Изредка поэт участвовал в поэтических вечерах, выезжая на гастроли в прибалтийские города и в Европу.

Среди сборников Северянина, изданных в эмиграции, самыми показательными, яркими и состоятельными являются сборники стихотворений "Классические розы" (1931) и "Медальоны" (1934). В первом сборнике нашли свое отражение мысли поэта о смысле жизни, о России, о любви к своей жене, Фелиссе Круут, о радости и ценности земного бытия. Многие стихи посвящены эстонской природе, которая не переставала его восхищать. В сборнике "Медальоны" отразились личные пристрастия Северянина, отдававшего предпочтение творчеству того или иного художника, при этом каждого из ста героев сонетов он выделил особо, определив таким образом как личность примечательную для своей эпохи. В целом "медальоны" разделены на две части: на образы "друзей", близких автору по духу, и "оппонентов", которых поэт недолюбливал и критиковал.

В последние годы жизни Игорь Северянин мало писал, больше занимался переводами. 20 декабря 1941 года он умер от сердечной недостаточности в оккупированном фашистскими войсками Таллине и был похоронен там на Александро-Невском кладбище.

**ՄԵԼՐՈՆՅԱՆ Զ.Ա.
Վ.Բրյուսովի անվ. ԵՊՊԼԶ**

ԿՐՈՆԱԿԱՆ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ ԳՐ. ՆԱՐԵԿԱՑՈՒ «ՄԱՏՅԱՆ» - ՈՒՄ

Նարեկացու «Մատյանն» այն եզակի գործերից է, որ կարող է բավարարել միաժամանակ երկու պահանջ՝ «արվեստ՝ արվեստի

համար» և «արվեստ՝ կյանքի համար»:

Արվեստ՝ արվեստի համար, քանի որ միջնադարյան քնարերգուի կերտած այս հրաշքն՝ իր հորինվածքով, գրական երկի չափանիշ է ոչ միայն միջնադարի, այլև մեր օրերի գրականության համար: Հայ գրականության պատմության մեջ դեռ ոչ մի երկում հայերենը չի դրսևորվել նույնքան ճիշտ բառապաշարով և հնարների ճկունությամբ, որքան այստեղ է: Ստեղծվելով միջնադարյան դոգմաների շրջանում՝ «Մատյան»-ն իր հետ բերում է որոշակի թարմություն: Նոր է և՛ թեման (մարդկային տառապանքներ և ներդաշնակության հավերժական ձգտում), և՛ հերոսը (երկրային ապրումներով տառապող մարդ), և՛ գեղարվեստական տարածքը (մարդու ներաշխարհ), և՛ պաթոսը (մարդուն կատարելագործելու մղում), և՛ գրույցն աստժո հետ, և՛ այդ գրույցում առկա ըմբոստության պահերը, և՛ ստեղծագործության պոետիկան:

Եվ այսքանով հանդերձ, «Մատյան»-ը սիրվել է նաև ժողովրդի լայն զանգվածների կողմից: Այդ մասին են վկայում ստեղծագործության ժողովրդական վերնագիրը՝ «Նարեկ»-ը, ձեռագրերի լուսանցքներում առկա «Հիվանի է» նշումը և պահպանված որոշ ավանդազրույցներ:

Ստացվում է այսպես՝ եթե գրականագետը երկը քննելիս խոսում է կատարսիսի մասին՝ որպես «Մատյան»-ի թիվ մեկ առաքելություն, ապա ժողովուրդը խոսում է իր «Նարեկ»-ի բուժիչ հատկությունների մասին: Գրականագետը (հայ և այլազգի) վեր է հանում «Մատյան»-ի գեղարվեստական արժանիքները, համեմատում դրանք համաշխարհային գրականության ավելի ուշ շրջանի գործերի հետ, մինչդեռ ավանդույթի ուժին հետևող հասարակ ժողովուրդը դժվար թե գտնի իր վերաբերմունքի պատճառը. նա պարզապես հավատում է «Նարեկ»-ի գերբնական ուժին:

Իսկ, ընդհանուր առմամբ, Նարեկացու ասելիքի խորքերը միշտ չէ, որ մատչելի են ընթերցող լայն շրջանակներին: Կարող են գտնվել մինչև անգամ նեղ մասնագետներ, որոնք ևս շրջանցում են երկի՝ իրենց համար մութ հատվածները:

Ո՞րն է գաղտնիքը... Ինչո՞վ է պայմանավորված համաշխարհային հռչակ վայելող այս եզակի գործի ընթերցման և ընկալման բարդույթը...

Բացառելով բնագրի լեզվի գործոնը (քանի որ հանձինս Վազգեն Գևորգյանի և ուրիշների՝ մեզ ընձեռնված է «Մատյան»-ի հետ աշխարհաբարով առնչվելու հնարավորություն)՝ մնում է պատասխանը փնտրել պոետիկայում: Եվ այդ պատասխանը հետևյալն է՝ 10-11րդ դարազլխին ստեղծված այս գործը պետք է դիտվի որպես սիմվոլիզմի, այս պարագայում՝ քրիստոնեական

սիմվոլիզմի արտահայտություն: Միայն աստվածաշնչյան համապատասխան հատվածների օգնությամբ է հնարավոր բացել «Մատյան»-ի ենթատեքստերը: Ու թեև խորհրդային տարիներին Նարեկացու գործերում առկա քրիստոնեական տարրը դիտվում էր սոսկ աշխարհիկ էությունը թաքցնող ձևական շղարշ, սակայն կարծում ենք, որ կրոնական սիմվոլիկան, գոնե «Մատյան»-ի համար, ասելիքի առարկայացման գեղարվեստական հնարանք է և բխում է ստեղծագործության էությունից:

Տարբեր են կրոնական սիմվոլիկայի դրսևորումները «Մատյան»-ում: Մի դեպքում դրանք սովորական, կոնտեքստից դուրս չեզոք բառեր են (ինչպես՝ «կյանք», «մահ», «մարմին», «կավ», «մեղա...»), մի դեպքում՝ թվեր, մի դեպքում՝ կերպարներ: Ամենից ծավալունը «Մատյան»-ում ամբողջական պատկեր-սիմվոլներն են (ինչպես՝ դատաստանի տեսիլը և նավաբեկության հայտնի պատկերը): Ծավալուն պատկեր-սիմվոլ է նաև ողջ «Մատյան»-ը՝ որպես «բանական զոհաբերություն»:

Աղոթքը պատարագի պես մատուցելու հնարանքը բխում է սաղմոսներից:

«Ո՛վ Տեր, քեզի կը կանչեմ, շուտով հասիր ինձի.
Ականջ դիր իմ ձայնիս, երբ քեզի կը կանչեմ:
Թո՛ղ իմ աղօթքս խունկի պես սեպուի քու առջևդ
Եվ իմ ձեռքերուս վեր վերցուիլը՝ իրիկուան պատարագին
պես»: (Սաղմ.ճԽ)

Երկի հենց մուտքում Նարեկացին պատկերացում է տալիս իր աղոթքի յուրահատկության մասին.

“Սրտիս դառնահեծ հառաչանքների
Վայն ու ողբաձայն աղաղակները
Վերընծայում են քեզ, ո՛վ գաղտնատես,
Եվ իմ սասանված մտքի ճենճերող
Իղձերի պտուղ նվերն այս դրած
Անձս տոչորող թախծի կրակին՝
Կամքիս բուրվառով առաքում են քեզ:

.....

Մտքիս խոհածուփ սենյակի խորքից
Սրտիս անձկությամբ ելած կամավոր նվերն իմ այս թող,
Որպես բանական զոհաբերություն,
Ողջակիզվելով պարարտակուտակ ճարպիս զորությամբ,
Բարձրանա ու քեզ հասնի անհապաղ”: (Ա)

Փաստորեն բուրվառի դերում կամքն է, որի զորությամբ քնարական հերոսը փորձում է տեղ հասցնել իր բանական զոհաբերությունը: Ջոհարանը միտքն է, իսկ կրակը՝ իր «անձը տոչորող քախիճը»:

«Ի խորոց սրտի խօսք ընդ աստծոյ»՝ ահա սա է այս բացառիկ զոհաբերությունից բարձրացող ծուխը: Սրանով հեղինակը, կարծես, այլ խնդիր էլ է լուծում. նա հակադրում է հավատքի հոգևոր և ծիսական կողմերը՝ նախապատվությունը տալով առաջինին:

Ինչպես վերը նշեցինք, «Մատյան»-ի գեղարվեստական տարածքը մարդու ներաշխարհն է, որում նկատվում է ուժերի խիստ բևեռացում: Մեր առջև գծագրվում է մի երևակայական մարտադաշտ, ուր իրենց հավերժական և անդադրում պայքարն են մղում չար և բարի ուժերը խորհրդանշող բանակները: Բնականաբար բարու խորհուրդը դրվում է ՍԲ Երրորդության, Աստվածածնի, իրեշտակների կերպարներում, իսկ չարինը՝ սատանայական ուժերում:

Ինչ վերաբերում է ՍԲ Երրորդությանը, ապա Նարեկացին այն ներկայացնում է որպես երեք դրսևորումներ ունեցող մի միասնություն, որում մեծի և փոքրի, առավել կամ պակաս զորավորի տարբերություններ չեն ճանաչվում: Քանի որ ՍԲ Գրքում Հայրը խորհրդանշում է հավատը, Որդին՝ հույսը, իսկ Հոգին՝ սերը, ուստի, պայմանավորված «Մատյան»-ի առանձին գլուխների ասելիքով, Նարեկացին տարբեր գլուխներ հասցեագրում է Երրորդության կոնկրետ դրսևորմանը: Սակայն կարելի է ասել, որ և՛ հույսի ակնքալիքով, և՛ մարդուն աստվածակերպ տեսնելու ձգտումով՝ հեղինակի պաթոսին առավել հարազատ է Որդու կերպարը: Հակադրության մեջ դնելով Հին և Նոր կտակարանները՝ Նարեկացին նախապատվությունը տալիս է վերջինին: Այսպիսով, հույսի խորհրդանիշներն են դառնում Որդին և Նոր Կտակարանը: Մարդը կարող է վերագտնել դրախտ կորուստյալը միայն իր հոգու կատարելագործումով: Իսկ մարդու և Աստծո հանդիպումը կարող է կայանալ միայն Քրիստոսի սիմվոլիկ կերպարում: Մարդու չար և բարի մղումները արտահայտված են նաև Եվայի և Մարիամի հակոտնյա սիմվոլներում: Եթե Եվան խորհրդանշում է մարդկային մեղքերի և տառապանքների ակունքը, ապա Մարիամը՝ մաքրագործման և հոգու փրկության: Ահա թե ինչու է Նարեկացին Աստվածածնին տալիս «կյանքի փրկանակ» բնորոշումը: Իսկ սիմվոլների հակադրության ցայտուն օրինակ է «Ցավագեթոճող երկունքն Եվայի» արտահայտությունը:

Մեկ այլ օրինակում էլ չարի և բարու սիմվոլներ են դառնում սևը և սպիտակը.

«Երբեմն *արջնաթույր* ագռավների մեջ
Տեսնում ենք նաև երամներ *ճերմակ* աղավնիների»: (ԼԱ)
«Մտնում եմ բույնը որպես *աղավնի*,
Բայց դուրս եմ ելնում այնտեղից *ագռավ*.
Գալիս եմ *ճերմակ*, վերադառնում եմ լրիվ *սևացած*»: (ՅԱ)

Գունային սիմվոլիկան, սակայն, «Մատյան»-ին խիստ բնորոշ երևույթ չէ: Միակ օրինակները սրանք էին, այն էլ, ինչպես տեսանք, ուղեկցվում էին ագռավի և աղավնու սիմվոլներով:

Քրիստոնեական միջնադարը միստիկական իմաստ էր հաղորդում նաև թվերին՝ հանգելով քանակի, իբրև առարկայի էության բացարձականացման: Թե թվերի խորհրդավորության մասին ուսմունքը ի՞նչ տարածում էր գտել նարեկյան ուսումնական կենտրոնում, այդ մասին վկայում է Գր.Նարեկացու ուսուցիչ Անանիային վերագրվող «Սակս բացայայտութեան թուոց» աշխատությունը: Այո՛, «Մատյան»-ում կան թիվ-սիմվոլներ, որոնք իրենց հանգամանալից մեկնությունն են գտել տարբեր մեկնիչների կողմից: Թիվ-սիմվոլները, որ հաճախ հանդես են գալիս այբուբենի համարժեք տառերով, «Մատյան»-ի սիմվոլիկայի առավել ուսումնասիրված մասն են, ուստի այստեղ կանգ չենք առնի դրանց վրա: Սակայն այստեղ էլ շրջանցված է գլուխների քանակի հարցը: Կարծում ենք, որ ավարտելով իր երկարաշունչ ասելիքը՝ հեղինակը իր ստեղծագործության ծավալը պետք է արդարացներ «Մատյան»-ի գլուխների քանակով: Այսօր, սակայն, հնարավոր չէ այդ հարցին սպառիչ պատասխանելը, քանի որ գրիչների կողմից բնագիրը ենթարկվել է որոշակի փոփոխությունների. մտցվել կամ հանվել են առանձին գլուխներ, գլուխներում արվել են պայմանական ենթաբաժանումներ:

Այսպիսով, ընդհանուր պատկերացում տալով «Մատյան»-ի սիմվոլիկայի առանձին դրսևորումների մասին և հպանցիկ անցնելով արդեն իսկ մեկնություն գտածների կողքով՝ այստեղ կանդրադառնանք երեք տիպի սիմվոլների՝

1. քնարական հերոսը,
2. կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչները,
3. բնության երևույթները:

1. Քնարական հերոսը

Ո՞վ է Նարեկացու քնարական հերոսը: Համայն մարդկությունը խորհրդանշող մի հավաքական կերպար, որ տառապում է իր

անկատար էության և կատարյալին հասնելու անզոր ճիգերում: Կարելի է ասել, որ եթե միջնադարի համար դա նոր գրական կերպար էր, ապա, ընդհանուր առմամբ, նա ծանոթ էր այնքանով, որ իրենից ներկայացնում էր աստվածաշնչյան տարբեր դեմքերի յուրօրինակ սինթեզ: Այսպես՝ մի դեպքում նա հիշեցնում է «Երեք ծառաներու առակի» ծառային, որ անօգուտ վատնել էր իր աստվածատուր շնորհները, մի դեպքում՝ իրենց կանթեղ հոգիները նախապես հավատի յուղ չլցրած և Քրիստոսից մերժված կույսերին, մի դեպքում՝ դարձի եկած անառակ որդուն կամ Սողոմոն իմաստունին, այլ դեպքում՝ ըմբոստ Յոբին...

Իր մեղսակրին կերտելիս՝ Նարեկացին հանճարեղորեն է օգտագործել Ղուկի կնոջ աղետածանի սիմվոլը՝ նրա «երկյակ բնությանը» (աղ և քար) ակնարկելով անհավատների և հավատացյալների մեջտեղ կանգնածներին:

«Դու բարիքներից հետնած կնոջն այն
Ետ պահելով իր խոտոր ընթացքից՝
Կերպավորվեցիր նույն արծանի մեջ
Կրկնակի գոյով երկյակ բնություն՝
Ոչ լրիվ անպարտ, ոչ էլ պատժապարտ կատարելապես»: (ԿԳ)

Նարեկացին չի անտեսում նաև եղբայրասպան Կայենի և դավաճան Յուդայի սիմվոլիկ կերպարները:

«Նախանձ ծնունդ եմ նախկին հողածին Կայենի նման,
Ես էլ երկնային մի նոր Ադամի»: (ՅԱ)

Դժվար չէ հասկանալ, որ «երկնային Ադամ» ասելով հեղինակն ի նկատի ունի Քրիստոսին: Փորձելով պատկերել մեղսականի հոգու անպատիվ կորուստը՝ Նարեկացին դիմում է Յուդայի ինքնասպանության օրինակին: Հայտնի է, որ գիտակցելով իր մեղքի ծանրությունը՝ Յուդան ազատվել է արծաթ դրամներից և ինքնասպանություն գործել:

«Վերացրու՝ ինձնից, աղաչում եմ քեզ,
Խաչովդ լուսավոր՝ խեղդը վտանգիս»: (ԼԵ)

Նարեկացին հաճախ է դիմում թողություն ստացած մեղսակիրների բիբլիական կերպարներին, իր հերոսին համարում նրանցից ավելի (է) կամ հավասար չափով (ԺԴ) մեղավոր՝ կարծես ճշտելով նրա ակնկալիքների չափը: Դարձի եկած մեղսակիրների խորհրդանիշներ են դառնում Մանասեն, փարիսեցին, պոռնիկը,

անառակ որդին, Յովնան մարգարեն...

Իսկ տրտունջքի պահին առավել հարազատ է դառնում Յորը, որին ձայնակցելով՝ Շեքսպիրից շատ ավելի առաջ, հեղինակը բարձրացնում է լինել-չլինելու հարցը:

«Ավելի լավ չէր, ինչպես որ գիրքն է ասել նախօրոք,
Ո՛չ սաղմնավորվել բնավ արգանդում,
Ո՛չ ձևավորվել որովայնի մեջ,
Ո՛չ ծնունդ առնել, ո՛չ լույս աշխարհի գալ...»

...

Քան թե ենթարկվել այսքան սաստկագույն
Ու սարսափելի տառապանքների,
Որոնց դիմանալ կարծրակոփ ժայռերն անգամ չեն կարող,
Ու՞ր մնաց տկար մարմինները լույծ»: (Դ)

Սակայն Աստվածաշնչյան կերպարներից Նարեկացու հերոսին առավել մոտ է Սողոմոնի կերպարը՝ որպես «ինքնադատ կորստական»:

«Ոչ մեկը բազմամեղությամբ
Ինձ զուգաշավիղ չեղավ նրա պես»: (ԽԸ)

Իր ծննդյան օրից «Յեդիդա» («Տիրոջ սիրելի») կոչված հարուստ և իմաստուն Սողոմոնը, դարձի գալով, Սբ Յոզով ներշնչված գործեր է գրում (մաս՝ «Երգ երգոցը»): Սողոմոնի անցած ուղին վկայակոչելով՝ հեղինակը տեսնում է մեղսականներին դարձի բերելու մի ուղեցույց:

Մեղասկանության գաղափարի շրջանակներում հեղինակը պատկերում է մաս մարմինը, մեղքերը, տագնապները, դատաստանի տեսիլը խորհրդանշող երևույթներ: Մեղսականի մարմինը ներկայացվում է մե՛կ որպես բորոտությամբ վարակված շինություն, մե՛կ՝ որպես կործանված տաղավար, մե՛կ՝ որպես մարած ճրագ, մե՛կ՝ որպես ջարդված հողանյութ անոթ, մե՛կ՝ որպես հողում թաքնված պալար, և վերջապես՝ որպես աշխարհիկ կյանքի ալիքներին կուլ գնացող նավ:

«Բանական շենք ես, որ վարակված ես ժանտ
բորոտությամբ»: (Բ)

Աստվածաշնչյան ակունքներ ունեցող բորոտությունը հետաքրքիր հնարանք է՝ մեղքերն առարկայացնելու առումով:

«Մատյան»-ում հաճախ է գործում նաև մարած կանթեղի սիմվոլը:

«Վառարանը յուղիս լցված է հնոցի մոխրով» (ԻԳ)
«Լիովին մարած անլույս մի կանթեղ» (ԼԹ)

Հետաքրքիր խորհրդանիշներով են ներկայացված նաև քնարական հերոսի տազնապները:

«Մահվան մուրհակս գրված է արդեն,
Իսկ ավետիքի կտակը՝ ջնջված»: (Դ)
«Ոչ ունեմ հիմա մաքրության ծաղիկ
Եվ ոչ էլ, ավաղ, ողորմության յուղ»: (ԿԸ)

Խորհրդանիշների գրադացիոն հատված է նաև մարդ արարածի հակասական եության հայտնի պատկերը.

«Երկու ընպանակ ունի ձեռքերում,
Մեկն արյունով լի, մյուսը՝ կաթով...» (Լ)

Իսկ ինչո՞վ է պայմանավորված մարդկային հոգու այս երկատվածությունը: Սրան պատասխանելու համար հեղինակը դարձյալ դիմում է սիմվոլների օգնությանը:

«Մարդուս կազմվածքը բաղդատեցիր տարրերից ներհակ,
Որոնցից մեկը թանձր ու ծանր է, մյուսը՝ թեթև,
Մեկը՝ սառնաշունչ, մյուս՝ հրային,
Որպեսզի մենք այդ հակամարտների
Դիմադրությունն իրար նկատմամբ
Անաչառ կերպով հավասար պահած՝
Ներդաշնակելով՝ արդար համարվենք»: (ՁԶ)

Կործանարար է մարդու համար այս հակոտնյա տարրերից որևէ մեկին նախապատվություն տալը: Հարկավոր է հավասարակշռել դրանք: Մարդու մոտ գերակշռողը կավ-հողն է՝ անասնձ կրքերի ու մեղքերի պատճառը, որ միշտ կաշկանդում է մարդկային եության թռիչքները (օդը, հողը)՝ գամելով նրան իր նախանյութին:

Դժվար չէ նկատել, որ «Մատյան»-ի քնարական հերոսը մեզ է ներկայանում ինքնաչափման միջոցով, որի արդյունքում ևս առաջանում են խորհրդանշական արտահայտություններ, ինչպես՝ «անարժանս լույսի բարիքի», «կործանված տաղավար»,

«մահողկուզյան խաղող», «ջարդված հողանյութ անոթ», «Մողոքի վրան»...

2. Կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչները

Նախ նշենք, որ սույն ենթաբաժինը պայմանականորեն ենք առանձնացրել նախորդից, քանի որ կենդանիներն էլ գալիս են լրացնելու քնարական հերոսի դիմանկարը: Այսպես՝ սողունները մարմնավորում են մարդկային ստոր որակները: «Մատյան»-ում սողունը հրեշտակային նախագծված մարդու հակոտնյան է, նրա մեղսական ներկան:

«Հրեշտակածն դու կառուցվեցիր,
Որ միշտ կրկնաբարձ, վերասլացիկ քո բազուկներով,
Ասեն թևավոր, թռիչքով միայն
Երկիրն հայրենի դիտեն բարձունքից,
Ո՛վ հիմար, հապա ինչու՞ կամովին գետնին կորացար
Ու միշտ երկրային հույսերով տարված՝
Անապատական վայրի ցիռերի կարգը դասվեցիր»: (ԽԶ)

Օձը Նարեկացու մոտ պատկանում է չար ուժերի բանակին:

«Լուսավորի՛ր, տե՛ր, կրկին խավարած աչքերը հոգուս,
Որպեսզի հանկարծ վիշապի շնչից
Մարած լապտերով համարձակություն՝
Չստորածածկվեն գրվանի ներքո»: (ԼԵ)

Իսկ դիմելով մարդկային մարմինը կեղեքող մակաբույծներին՝ հեղինակը տեսնում է հոգու սպասվելիք տառապանքների նախապատրաստումը:

Քրիստոնեական միջնադարում մեղքի և ուրացության խորհրդանիշ են համարվել այծը և ուլը: Ուստի, երբ քնարական հերոսն իր հասցեին ասում է

«Ամայաբնակ ուլերի հորան խնամող հովիվ՝

Հոտարածների վրանների մոտ» (ԽԶ),

պետք է հասկանալ մի արարածի, որ շեղվելով ճշմարիտ ուղուց՝ շարունակ մեղքեր է բազմացնում:

Ինչպես գիտենք, ոչխարն անմեղություն է խորհրդանշում, հովիվը՝ Հիսուսին, ոչխարների հոտը՝ հավատացյալների բազմությունը: Սիմվոլային այս համակարգը գործում է նաև «Մատյան»-ի էջերում:

Թռչուններից օգտագործված են աղավնու, ագռավի, ճայի սիմվոլները, որոնցից վերջինն ունի հեթանոսական ակունքներ և մարմնավորում է իրենց հոգու տգեղությունը քողարկել փորձողներին:

Կարծում ենք, որ «Մատյան»-ի ամենահաջող կենդանի-սիմվոլը կարիճն է:

«...Որոնք (կարիճները – ՄՅ) կրում են պոչի վերջույթում թույն օրհասական,

Պահած մաշկեղեն մի անոթի մեջ»: (ԽԵ)

Ինչպես հայտնի է, կարիճը միջատներից չարագույնն է, որ ուտում է անգամ իր ձագերին: Բայց հատկանշականն այն է, որ փախչելու հնար չունեցող վտանգված կարիճն իր պոչի թույնով խայթում է ինքն իրեն: Եվ հենց այս վերջին հատկանիշն է, որ զարգացվում է Նարեկացու կողմից: Կարիճի օրհասական թույնի պես, մեղսակրի կործանման պատճառն էլ գտնվում է սեփական մարմնում:

3. Բնության երևույթները

Բնության երևույթների սիմվոլիկային Նարեկացին դիմել էր դեռ տաղերում: Իսկ «Մատյան»-ում նրա բնության սիմվոլներից առավել ուշադրության է արժանացել միայն նավաբեկության տեսարանը: Մինչդեռ այս երկում խորհրդանշական են և՛ երկնային ու երկրային մարմինները, և՛ բնության երևույթները, և՛ տարվա եղանակները: Այսպես՝ ձմեռը խորհրդանշում է հոգու կործանումը, գարունը՝ հույսը, ամառը՝ փրկագործումը:

«Տազնապահարս հավերժասառույց
Կարո՞ղ եմ հասնել գարնանամուտին»: (ԻԵ)

Անձրևն ունի փրկագործման և նորոգման խորհուրդ, կարկուտը՝ հուսահատություն:

«Կտեսնե՞մ առատ ցողն անձրևային՝
Յոգուս արոտը կանաչագարդող»: (ԻԵ)

Սիմվոլներ են նաև արևը, լուսինը, աստղերը: Քնարական հերոսը ջանում է ելնել մեղքի և տագնապների մառախուղից և հասնել արև-Քրիստոսին: Արևի սիմվոլը լույսի սիմվոլի մի մասն է կազմում, իսկ լույսը աստվածային իմաստությունն է, որից խորթացած կույրը մեղսակրին է խորհրդանշում:

«Մանավանդ չէ՛ որ դու լույս ես ու հույս,
Իսկ ես խավար եմ ու հիմարամիտ»: (ՁԳ)

Աստղերի բույլերը, ինչպես «Տաղ Վարդավառի»-ում, այնպես էլ՝ այստեղ, հավատացյալների բազմությունն են խորհրդանշում, լուսինը՝ կատարելագործվելու հնարավորություն ունեցող «շնորհակորույս մարմին»:

Ըստ Նարեկացու բնության երևույթներն Աստծո կամքի արտահայտություններն են: Այդ առումով «Մատյան»-ի սիմվոլիզմի բանալին կարելի է համարել «ԿԳ» այս հատվածը.

«Երկրին նայելով՝ սասանում ես այն,
Անբանականի միջոցով այդպես
Ջգաստացնելով մտավորներիս»:

Ամփոփելով նշենք, որ գրեթե միշտ Նարեկացին նախապատրաստում է իր ընթերցողին՝ հասկացնելով հատվածի ենթատեքստի մասին:

Ահա սրանք էին այն քիչ ուշադրության արժանացած պահերը, որ, քաղելով մեր առավել հանգամանալից ուսումնասիրությունից, նպատակահարմար գտանք ներկայացնել սույն հոդվածի շրջանակներում:

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Арзумян С.Н.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

В.СКОТТ И Д.Ф.КУПЕР (О КОМПОЗИЦИИ И ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА КУПЕРА «ШПИОН»).

Интерес к истории в Европе XIX века, ее новое восприятие романтиками получило своеобразное выражение в новом литературном жанре - историческом романе, созданном Вальтером Скоттом. Внимание к его творчеству, к новому жанру проявилось во множестве попыток писателей разных стран создать национальный исторический роман, основанный на собственной истории. Почти везде развитие этого типа романа привело к появлению действительно исключительных по своим национальным и художественным особенностям художественных произведений. Но не секрет, что первые произведения даже самых великих писателей создавались под большим влиянием шотландского романиста. Обращаясь к истории, писатели разных стран пытались изобразить в своих произведениях те ее моменты, которые были бы интересны их современникам и которые соотносились бы с насущными проблемами современной жизни. В этом отношении труднее всего пришлось, наверно, американским писателям, так как история Америки не имела Средневековья, к которому чаще всего обращались европейские писатели, а американская литература не имела древних традиций и легенд, которые могли бы помочь писателю. Трудности, возникшие на пути создания и развития исторического романа, в известной степени были обусловлены тем, что Америка была еще совсем юным государством.

Создателем американского исторического романа стал Джеймс Фенимор Купер. И в данной статье мы хотели бы обратиться к первому (не считая романа "Предосторожность") историческому роману Купера "Шпион"(1821). Говоря о творчестве Купера, литературоведы всегда старались превознести его заслуги и обособить его имя от имени Вальтера Скотта, как бы оправдывая и защищая американского писателя от полученного им после написания романа "Шпион" прозвища "американский Скотт". Следует от-

метить, что обращение Купера к недалекому прошлому, которое было еще свежо в памяти народной, на данном этапе оставалось единственно верным и оправданным решением в общем контексте поисков путей для создания американской национальной литературы. Лишь позже, когда Купер обратится к изображению фронта - истории движения пионеров с востока на запад, он внесет свой вклад в мировую литературу, оттолкнувшись от опыта европейских романтиков и создав специфический, национальный американский исторический роман, принесший ему столь громкую славу. Особенности выражения патриотического пафоса в романе "Шпион" и связанный с ним образ американского патриота Гарви Берча не являются целью нашего исследования. Они всегда были в центре внимания исследователей и критиков и являлись специфичными для первого американского исторического романа, выделяя его среди романов других писателей. На наш взгляд, определенный научный интерес представляет проблема влияния творчества Вальтера Скотта на американский исторический роман и, в частности, на роман Купера "Шпион", поскольку имеет непосредственное отношение к англо-американским литературным связям.

В первую очередь нужно отметить несколько общих моментов, являющихся своего рода "ключом" к художественной системе романов Вальтера Скотта, и почти всегда повторяющихся в первых исторических романах многих писателей, исключением из которых не стал и роман Купера.

Во-первых, в самом начале романа, как и во всех романах Скотта, указана точная дата происходящих событий, т.е. подчеркивается, что события романа реальны и происходили в конкретное время, к которому автор и отсылает читателя. Писатель во всех подробностях изображает окружающую обстановку и сразу погружает нас в описываемую им эпоху, он часто представляет ее в своих пространственных предисловиях, предваряет историческими справками некоторые главы, как бы подтверждая истинность изображенного им события и его "привязанность" к историческому процессу. Купер также начинает роман с конкретного указания времени изображаемого, вводит небольшие экскурсы в историю в начале некоторых глав.

Во-вторых, "Шпион", как и все романы Скотта, начинается с мотива дороги, по которой едет неизвестный путник. Более того, день в романе такой же ненастный, какой часто можно встретить у

шотландского романиста, и путник ищет приюта. Такое начало очень напоминает роман Скотта "Гай Мэннеринг, или Астролог"(1815), особенно если обратить внимание на тот фактор, что мистер Харпер, нашедший приют в доме Уортонов, практически предсказывает Генри Уортону его дальнейшую судьбу.

В-третьих, как и Скотт, Купер каждую главу романа предваряет эпиграфом, некоторые из которых взяты из поэм того же Вальтера Скотта. Каждый эпиграф вкратце обрисовывает читателю содержание данной главы.

В-четвертых, в романе американского писателя так же, как и во многих романах Скотта, есть народные лирические и патриотические песни, соответствующие настроениям героев романа. Таким образом, и в романах Скотта, и в романах Купера проявляется связь с фольклором. Но если Скотт обращается к народным шотландским песням, то из-за отсутствия таковых у американцев, Купер идет другим путем: его персонажи, солдаты, представляющие американский народ, сами сочиняют эти песни. Таким образом писатель показывает становление американской нации, формирование ее сознания и фольклора. Определенные трудности возникают с созданием местного колорита, так как быт мало чем отличался от английского, кроме того, что хозяйством занимались не слуги, а рабы. Больше внимание Купер уделяет американской природе, изображая побережье Гудзона, утесы Джерси и т.д.

В-пятых, роман также заканчивается "happy end-ом" и главой, раскрывающей будущее главных персонажей. В романах Скотта последняя глава обычно посвящена не протагонисту, а историческому персонажу. Завершение романа - это завершение изображаемой эпохи и деятельности исторического героя. В "Шпioneer" Купера последним из персонажей, о ком рассказывает автор, становится Гарви Берч, а не Вашингтон. Но в общем и целом система остается та же.

В-шестых, через почти 30 лет после публикации романа Купер пишет к нему предисловие, в котором рассказывает, как появился замысел романа, говорит об ошибках и недоработках романа, которые хотел бы изменить, если бы писал роман снова... Скотт тоже практически всегда писал свои предисловия гораздо позже и обсуждал в них те же проблемы. И в этом тоже проявляется творческий метод писателя: возврат не только к историческому, но и к своему творческому прошлому.

Может быть эти моменты были бы не столь важны, если бы не созданный после написания Скоттом исторического романа определенный стереотип, которому подчинились очень многие писатели на раннем этапе своего творчества и от которого оттолкнулся разве что только Гюго, создав несколько отличный от скоттовского тип исторического романа.

Обратимся теперь к действующим лицам. Образная система и расстановка сил в романе Купера в целом идентичны системе романов В.Скотта. В романе Купера мы встречаем таких же по роли и функции персонажей, что и в романах Скотта: протагониста, его возлюбленную, ее соперницу, антагониста, исторических деятелей, верного слугу, таинственного помощника-режиссера, оберегающего протагониста... Попробуем дать краткую характеристику каждого из персонажей.

Следует отметить, что черты скоттовского протагониста присущи двум героям романа Купера: Генри Уортону и Пейтону Данвуди. Оба героя молоды, честны, благородны, красивы. Честь для обоих превыше всего. Но приключения в стане врага выпадают на долю Уортона, а любовные переживания и моральные испытания на долю Данвуди. Попав на вражескую территорию, при этом думая, что пришел на нейтральную, Уортон оказывается в плену у американского отряда, возглавляемого Пейтоном. Ни тот, ни другой герой не могут изменить своему делу. Уортон должен бежать, но он не хочет подводить своего друга. А Данвуди мучается не только тем, что вынужден арестовать Генри и подвергнуть опасности его жизнь, но и тем, что ставит под угрозу свое личное счастье, ведь его возлюбленная - Френсис, сестра Генри. На этом особенно трудном этапе формирования американской нации, когда народ разделился на два лагеря, Уортон (как, например, Уэверли), оказавшийся между этими двумя лагерями, несмотря на благожелательное отношение к нему мятежников, остается верным своим взглядам роялиста. Перед лицом суда он честно рассказывает обо всем, что связано с его переходом через посты, переодеванием и фальшивыми документами (вспомним похожий эпизод в романе "Уэверли"). Он верит, что, сохранив честь, сможет сохранить и жизнь. Естественно, как и следует по традиции Скотта, он благополучно выпутывается из создавшейся ситуации и, избежав опасности, добирается до своей армии. Данвуди же мечется между долгом и чувством. Долг призывает его задержать врага, пробравшегося на

их территорию. Сердцем же он понимает, что Генри слишком честен, чтобы быть шпионом. Но у Пейтона нет доказательств его честности, и ему остается уповать на случай в лице мистера Харпера - Вашингтона.

С образом Данвуди связана и любовная линия сюжета. Его возлюбленная Френсис, так же, как, впрочем, практически все действующие лица романа, англичанка, семья которой переселилась в Америку. Поэтому Купер и отмечает в своем предисловии, что конфликт между Англией и Америкой по своему характеру напоминает гражданскую войну. Уортоны придерживаются нейтралитета, хотя младший Уортон и служит в королевской армии. Старшая дочь Сара тоже поддерживает роялистов, но скорее не из политических, а из личных соображений: она любит английского офицера Уэлмира. Френсис в кругу семьи отстаивает право американцев на свободу, но ею тоже движет сердце: Данвуди - офицер армии Вашингтона. При этом Френсис очень любит своего брата и готова пожертвовать ради него своим личным счастьем. Наряду с Френсис в романе появляется и другая героиня - Изабелла Синглтон, которая тоже любит Пейтона. Как и в романах Скотта, Френсис - блондинка, а Изабелла - брюнетка. Хотя Купер пытается представить Изабеллу более яркой и деятельной, живущей с отцом в боевых условиях, привыкшей к трудностям походной жизни, в романе почти нет достаточно действенного подтверждения этому. Напротив, в отличие от героинь романов Скотта, блондинка Френсис гораздо активнее брюнетки Изабеллы. Она открыто выражает свое мнение, одна ночью отправляется в горы, чтобы помочь брату. Она более напоминает нам героиню романа Скотта "Роб Рой" Диану Вернон. На фоне Френсис, более бесцветной, напоминающей "идеальных" героинь шотландского романиста (например, Ровену), предстает Сара, ее старшая сестра. С Сарой же связан и образ антагониста романа - полковника Уэлмира. Несмотря на то, что полковник служит в английской армии, т.е. является противником мятежных американцев, он показан отрицательным персонажем скорее в моральном, чем политическом смысле. Уэлмир слаб, бесчестен, труслив. Конечно, таким образом Купер проявляет и свое отношение к англичанам. Но, на наш взгляд, в этом смысле он существенно отстает от Скотта, т.к. антагонисты, как правило, были самыми яркими персонажами в его романах, настоящими романтическими личностями. Именно в них мы видели борьбу страстей и моральных, и полити-

ческих. Вспомним, например, Бриана де Буагильбера ("Айвенго"). Даже отбросив его политические убеждения, мы увидим человека с мятущейся душой, считающего себя правым, поскольку слишком часто оставался безнаказанным. Анализ его отношений с Ревеккой, его характера - это яркий пример проявления психологизма Скотта в изображении образа романтического злодея, такого, каким Купер не смог показать Уэлмира. В романе "Шпион" бесцветному протагонисту противопоставлен столь же бесцветный антагонист. Это еще одна причина, почему литературоведов и критиков в "Шпионе" интересовал лишь образ Гарви Берча.

Исторический персонаж романа - Джордж Вашингтон. В романе он действует на переднем плане как мистер Харпер и на заднем, невидимом для читателя, как историческое лицо. Мистер Харпер играет роль скорее таинственного помощника, чем вождя мятежников. Даже эпизод его встречи с Берчем в горах и случайной встречи с Френсис, ищущей своего брата, не особенно помогает нам разглядеть в этом скрытном человеке великого Вашингтона. Хотя нужно отметить, что Скотт тоже часто использовал прием "инкогнито" в своих романах ("Айвенго" - Ричард I, "Квентин Дорвард" - Людовик XI). Особенно близок к образу Вашингтона образ Ричарда Львиное Сердце. Он также на протяжении почти всего романа действует под другим именем, и в романе "Айвенго" перед нами предстает "балладный" Ричард, тоже не особенно похожий на исторического короля - законного правителя Англии, жестокого и коварного человека. Однако такое изображение Вашингтона не только проявление влияния творчества Вальтера Скотта. Америка - страна, никогда не имевшая короля, правителя и не желавшая подчиняться королю английскому. Инкогнито, с нашей точки зрения, связано с тем, что в романе проявилось национальное сознание почувствовавших себя американцами англичан. Мало того, что в романе Вашингтон редко упоминается как генерал, командующий армией, даже в конце романа, когда говорится о том, что Великобритания признала независимость Америки, Купер нигде ни слова не говорит о том, что Вашингтон стал первым президентом Соединенных Штатов. И такое отношение к правителям - это тоже специфика американского исторического романа, которая еще больше углубится в дальнейшем творчестве американского писателя, в романах о Кожаном Чулке.

Примечателен в романе Купера и образ слуги Уортонов Це-

заря. Он до конца предан своему хозяину, помогает ему бежать, хотя сам ужасно боится, что гнев американцев обрушится на него. Обрисованный с юмором, этот образ во многом близок "комическим" образам слуг из романов Вальтера Скотта.

Рассматривая эти образы, мы, конечно, понимаем, что именно образ Гарви Берча является ключевым в романе. Но влияние Вальтера Скотта ощущается во всем произведении. Даже образ Бетти Фленеган чем-то напоминает такие колоритные фигуры из романов Скотта, как Мег Меррилиз или старуху Моз.

Несмотря на это, роман "Шпион" - несомненная творческая удача Купера. Американский романист переосмысливает английский исторический роман, ставит его на американские основы, преподносит вроде бы столь знакомых по романам Скотта героев в новом свете, учитывая специфику исторического развития своей страны. И прозвище "американский Скотт" положительно характеризует писателя не как подражателя, а как создателя американского исторического романа.

**Меликбекян А.
ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова**

СПЕЦИФИКА КОНФЛИКТА ГЕРОЯ И СРЕДЫ В РОМАНЕ ДЖ.М.КУТЗЕЕ «БЕСЧЕСТЬЕ»

Тематика практически всех произведений известного южно-африканского писателя Джозефа Майкла Кутзее чрезвычайно актуальна в наши дни. Проблема взаимоотношений различных социальных групп показана на примере одной из самых многорасовых и многонациональных стран мира – Южно-Африканской Республики. Мастерство автора заключается в том, что он умеет перенести социальный аспект в чисто литературную сферу. Его произведения не похожи на полуполитические-полусоциальные трактаты; Кутзее всегда, прежде всего, писатель. В своих романах он поднимал многие проблемы из жизни его родной страны, о которых там, однако, предпочитали умалчивать.

В этом смысле особо ценно его последнее значительное произведение «Бесчестье», за которое автор в 1999 году получил свою вторую Букеровскую премию. В данном произведении Кутзее пока-

зывает себя с новой стороны; уже зрелый мастер, он умело использует различные литературные приемы для того, чтобы показать глубину социальных проблем и неприглядную действительность современной ЮАР. Причем здесь писатель также показывает себя беспристрастным наблюдателем, который раскрывает недостатки общества и пытается предугадать дальнейшее его развитие, отталкиваясь от реальных событий, происходящих в стране. Для Кутзее не особенно важен государственный строй, при котором развиваются события; если раньше он рисовал неприглядное настоящее при режиме «апартхеида» (более правильное прочтение слова, которое у нас известно как «апартеид»), то после смены политического строя сам автор не изменился. Он не страдает излишним оптимизмом и ура-патриотизмом, а, по-прежнему, предостерегает белых, цветных, темнокожих и всех прочих живых существ от расовых предрассудков и их последствий.

Эволюция образа главного героя произведения «Бесчестье» - профессора Кейптаунского университета Дэвида Лури продолжается на протяжении всего романа, причем на главного героя оказывает влияние ряд факторов, главным среди которых, скорее всего, является социальный аспект. Однако изменение характера и образа мышления Лури происходит под влиянием не только социальной среды, но и различных других факторов.

Сюжет романа таков: немолодой профессор Кейптаунского университета соблазняет одну из своих студенток, в результате чего профессора увольняют из учебного заведения без права получения пенсии. В дальнейшем он едет в деревню, где решает жить со своей дочерью – фермершей «новой формации». Здесь он становится очевидцем ограбления собственного дома и изнасилования дочери, причем насильниками являются черные. Судьба бумерангом возвращает ему содеянное им же, и именно в результате этого в Дэвиде Лури происходит перелом.

Профессор из города уступает место просто пожилому мужчине, перед которым стоит задача переоценки ценностей, всех тех идей и знаний, которые он накопил за предыдущие годы жизни. Окружающая среда в этом смысле является одной из причин, обусловивших эволюцию героя; наблюдая за изменениями в природе, он лучше понимает изменения социальной среды, окружающего его мира. Перемена среды оттеняет перемену статуса Лури – городской профессор воспринимает природу и человека как ее составную

часть совсем иначе, чем Лури-фермер, который продает овощи на рынке и помогает ветеринару в клинике для животных. Изменения, происходящие в Дэвиде, находят свое отражение практически во всех сферах, начиная с его взаимоотношений с женщинами, кончая чувствами, испытываемыми при виде умирающего животного.

Лури-профессор воспринимает природу как нечто возвышенное и поэтическое. Он читает лекции по английскому романтизму; автор книги о Вордсворте, он, естественно, влюблен в английский романтизм. На одной из лекций поэт анализирует шестую книгу «Прелюдий» Вордсворта. На лекции сидит молодая девушка, которую он пытается соблазнить, и в данном случае природа в произведениях английского поэта есть средство для достижения желаемого Лури, то есть он в завуалированной форме объясняется в своих чувствах Мелани.

Однако события, которые произошли в жизни главного героя романа, заставили его несколько изменить свою точку зрения. Природа для него в какой-то момент перестает быть источником вдохновения, перестает будить его воображение как художника. Помогая немолодой женщине Бев Шоу в клинике для животных, он открывает для себя более неприглядную часть жизни флоры и фауны, и это соизмеримо с его «постгородским» существованием. Если у городского профессора Лури в его пятьдесят два года не было особых проблем, то у Лури из деревни их слишком много; именно это вынуждает его взглянуть на окружающую среду не как на источник вдохновения, а, в какой-то мере, как на олицетворение своей участи.

Филиал Лиги защиты животных, где он работает, - это не что иное, как место, где усыпляют смертельно больных представителей фауны. Очень часто после того, как умерщвлено еще одно большое животное, он чувствует, как сильно расшатываются его нервы и как слезы катятся у него по лицу. Именно в этот период его жизни происходит переоценка ценностей – ведь раньше, как городской обыватель, он был более или менее безразличным к животным, тогда как сейчас он не может привыкнуть к акту, который они с Бев Шоу воспроизводят несколько раз в день. Изнасилование дочери воспринимается им очень остро сквозь призму каждодневных проблем; к Лури приходит осознание того, что «он дара очерствления ли-

шен».¹ Вордсворт и его прелюдии далеки, он их оставил в Кейптауне, в аудитории учебного заведения, но именно обратная сторона природы заставляет его задуматься над вопросами, которые он давно не задавал себе. Лури неспособен оценить себя, понять – добрый он или жестокий. В конце концов, Лури приходит к выводу, что он ни то, ни другое, он – ничто в противовес природе.

Живя в городе, Лури подсознательно сравнивал женщин с благородными животными, разделяя представителей животного царства на различные категории. Так, его любовница до Мелани – Сорайя есть олицетворение змеи: «его соития с Сорайей смахивают на сокоупления двух змей»². Бев Шоу, с которой у него началось нечто наподобие романа в провинции, а точнее в клинике, где Лури работал, при первой встрече ассоциируется у профессора со скотом. Ассоциация проста: «Бев» - говядина, и Лури считает, что глупо носить такое имя. Кажется, Лури склонен рассматривать лишь чувственный аспект во взаимоотношениях представителей двух полов. Змея является символом мудрости, а также, приобретая женские качества, такие как таинственность, загадочность и интуитивность, символизирует непредсказуемость. Сорайя-змея - это высокий уровень чувственности, но она лишена духовности, в то время как Бев – просто скот. Стоит отметить, что Лури, несмотря на пренебрежительное поначалу отношение к этой женщине, подсознательно дает правильную оценку Бев. Бык как тотемное животное – символ труда, упорства, первозданной силы природы, постоянства, терпения и творения. Постепенно Лури прозревает, угадывая в женщине из провинции душу. Он не собирается связывать свою жизнь ни с одной из этих двух, но к профессору приходит осознание того, что даже в чувственной связи духовность играет немалую роль.

Итак, Сорайя – молодая и красивая женщина - змея, уступает место Бев Шоу, даме средних лет со «скотским именем». Сначала Лури не видит в своей связи с Шоу ничего хорошего. После молодых и прекрасных телом Мелани и Сорайи – это полное банкротство, несмотря даже на то, что, по мнению, Лури во время чувственного акта он свой долг выполнил; без упоения, но и без отвращения. Но, опять-таки, это лишь в смысле чувственной любви. С тече-

¹ Дж. Майкл Кутзее, «Бесчестье», «Иностранная литература», 2001, #1, стр. 58

² Дж. Майкл Кутзее, «Бесчестье», «Иностранная литература», 2001, #1, стр.

нием времени он чувствует, что Бев в духовном плане дает ему если не все, то и не мало. Он многому научился в глухой провинции, столкнувшись со всем тем, чем «богат» современный мир, – это расизм, социальное неравенство, ненависть, нетерпимость. Он сосредотачивает свое внимание на животном, которое они убивают, «давая несчастному то, что он, не испытывая теперь неловкости, называет так, как и должно называться: любовь».¹ Лури, который до этого никогда не думал о любви как о высоком чувстве, приходит к этому слову и впервые употребляет его применительно к чему-то, что ему не принадлежит. То есть, это не просто любовь, любовь к дочери или любовь как физическое влечение, страсть, а любовь в самом полном, «библейском» смысле этого слова, своеобразный гуманизм. Он внезапно понимает, что его влечет к Бев как к человеку, у которого можно многое почерпнуть: «Сегодня они не совокуплялись; в сущности, они перестали прикидываться, что встречаются ради этого».² Теперь Лури не нужна женщина, которая способна его удовлетворять физически, ему нужно сочувствие, оплот. В данной ситуации помощь должна быть духовной.

Однако взаимоотношения Лури с другими женщинами показаны автором как своего рода фон его взаимоотношений с собственной дочерью. Сквозь призму взаимоотношений с Бев, а также вспоминая Мелани и Сорайю, он пытается понять свое собственное дитя, домыслить случившееся с ней. Перелом же в Лури происходит во многом благодаря влиянию Люси. После ужасной истории с изнасилованием у Лури возникают разногласия с ней. Отец и дочь, представители различных поколений и воспитанники различных исторических эпох - и перед этим далеко не всегда понимали друг друга, а в проблемной ситуации их точки зрения на одни и те же вопросы и вовсе оказались диаметрально противоположными. Лури является более консервативным человеком; проживший большую часть своей сознательной жизни при режиме «апартхейда», он поначалу не может понять и принять многих вещей, которые для его дочери вполне естественны. Люси - представитель нового поколения, она мыслит совершенно иными категориями. Собственное изнасилование она переживает чрезвычайно остро, что естественно;

¹ Дж. Майкл Кутзее, «Бесчестье», «Иностранная литература», 2001, #1, стр. 137

² Дж. Майкл Кутзее, «Бесчестье», «Иностранная литература», 2001, #1, стр. 102

однако она склонна видеть в этом не просто надругательство и преступление, как ее отец, а нечто большее. Молодую женщину изнасиловали трое черных, но она видит в этом рок. Ее изнасилование является искуплением за все те преступления, которые белые веками совершали в Африке. «Что если... что если такова цена, которую необходимо заплатить, чтобы остаться здесь? Возможно, они именно так на это и смотрят; возможно, и мне следует так на это смотреть. Они видят во мне владелицу некой собственности. А в себе - сборщиков податей и налогов. Почему мне должны позволить жить здесь, ничего не заплатив?...».¹

Таким образом, переоценка ценностей у Лури осуществляется через иное восприятие природы и сущности многих понятий, благодаря более тесному общению с более суровой реальностью, чем аудитории университета в Кейптауне. Эта реальность помогает Лури сбросить некий панцирь «отчужденности», живя в котором профессор невольно отстранялся от всех проблем – будь то вопросы социального плана, чувственная сторона жизни или духовный мир окружающих его людей. Он приобретает то, чего нет у многих его ровесников – мудрость, способность по-разному смотреть на те же самые события и оценивать их с различных углов. Продолжающееся в течение всего романа внутреннее перерождение героя, служит следствием его конфликта со средой, причем оба этих феномена, согласно замыслу автора, оказываются не до конца раскрытыми, оставляя читателю место для самостоятельной оценки.

Гуланян К.Г.
ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова

ОСНОВНЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА “ЧЕРВЬ”.

Роман “Червь” (“A Maggot”) был написан в 1985г. и вышел в свет в следующем - 1986г. На сегодняшний день это последнее опубликованное художественное произведение Фаулза. Если попытаться определить жанр романа более точно, то с уверенностью

¹ Дж. Майкл Кутзее, «Бесчестье», «Иностранная литература», 2001, #1, стр. 100

можно сказать, что “Червь” является историческим романом. Но, как известно, широкое обращение к жанру исторического романа - один из излюбленных приемов писателей-постмодернистов. Очень часто этот жанр служит своего рода плацдармом для обсуждения современных проблем, идей. Да и единственное историческое лицо, описанное в романе, рождается в самом конце. Действие происходит в XVIII в., а точнее в 1739г.

С одной стороны, “Червь” - роман экспериментальный, но, с другой, повествование ведется в нем в подчеркнуто реалистичной манере. В этом романе есть также элементы триллера. Главная героиня романа Ребекка Ли является жертвой мужского шовинизма и изменяется, пройдя через испытание. Ребекка из проститутки превращается в богиню, которая подарит жизнь Анне Ли, основательнице “Объединенного общества верующих во второе пришествие Христа”, больше известного как секта шейкеров. В романе много моментов, напоминающих английский готический роман. В первую очередь это атмосфера тайны, царящая в романе, и странные, подчас необъяснимые события, которым так и не будет дано объяснения. Эрикссон в своем исследовании называет роман постмодернистским детективом: “A Maggot” can be labelled as postmodern of a formal detective story. Up to the open end it follows the pattern of a formal detective story <...>: crime, detective, investigation and solution. All four of these phases are represented in “A Maggot”, but as has almost become a convention in postmodern detective stories, the solution is changed or distorted to admit an ambiguous, open, or multiple ending”.¹

“Червь” - это описание некоего таинственного происшествия, после которого один из участников бесследно исчез, а другой вскоре был найден повешенным. Что конкретно произошло, так до конца и остается невыясненным. События представлены автором строго хронологически, именно в том порядке, в каком они имели место. А.Пирузян считает, что, выбирая именно такую форму пода-

¹ Н.Т.Эрикссон, “The “Structuring Forces” of Detection. The Cases of C.P.Show and J.Fowles”. Uppsala, 1995, p. 197.

“Червь” может быть назван постмодернистским детективом. До самого конца романа он следует формальной модели детектива. <...> преступление, сыщик, расследование и развязка. Все эти четыре аспекта представлены в “Черве”, но, как это принято в постмодернистских детективах, развязка извращена или переделана в двусмысленный, открытый или множественный конец”.

чи материала, Фаулз подчеркивает свое стремление к наибольшей объективности: события романа таинственны не потому, что он их такими представляет, а потому, что они такими были на самом деле”.¹

Роман начинается авторским рассказом о некоей таинственной группе всадников, медленно едущих по безлюдной дороге. На следующий день один из них исчез, а другой был найден повешенным. Затем история рассказывается с точки зрения многих людей, чье мнение отражено в протоколах допросов, письменных приказах, распоряжениях и в письмах-отчетах главного следователя этого дела, Г.Аскью, время от времени она прерывается авторскими отступлениями. Следователь ведет расследование по поручению некоего герцога, чей младший сын совершил величайшее преступление, если судить по неписаным законам того времени: не подчинился воле отца и отказался от выгодной женитьбы. Вскоре после этого он исчез. Задача Генри Аскью - выяснить, куда и почему он пропал вместе со своим слугой и молочным братом, глухонемым Диком. Как на самом деле зовут этого молодого человека, мы не выясним до конца романа. Его будут называть "Его Милостью" или "мистер Бартоломью", но с первых же страниц ясно, что имя это вымышленное. Ради какой-то жизненно важной для него цели он нанимает двух актеров и одну лондонскую проститутку. Они уезжают из Лондона под чужими именами. Каждый старательно пытается исполнить свою роль. В начале романа они прибывают в маленький городишко К. На следующий день они разъедутся. Все последующие события являются загадкой. Завершается же роман авторским повествованием о рождении Анны Ли и эпилогом, повествующим о реальной истории секты шейкеров и мнении Джона Фаулза об этих людях и о проблемах, поставленных в этом романе.

Действие романа происходит в переломный момент истории. 1736 - год, равно отстоящий и от 1689г., разгара Английской буржуазной, так называемой "Славной революции", положившей начало великому английскому компромиссу между буржуазией и аристократией, и от 1789г., начала революции Французской. Как пишет Фаулз, этот год, этот день, с которого начинается повествование, последний день апреля, был "мертвой точкой солнцестояния, застоём, который и сегодня предрекают те, кто рассматривает историче-

¹ А.Пирузян, "Проза Джона Фаулза. Эстетические принципы и их художественное воплощение.", автореферат диссертации М., 1992г., с. 9.

ское развитие как колебание между идеалами этих двух великих революций. Это было время, когда страна уже изжила фанатический, иступленный радикализм предыдущей эпохи, и посреди затишья начинали зреть семена будущих потрясений”¹.

Слово ”maggot”, вынесенное в название произведения, в современном английском языке обозначает ”червь, личинка, которая со временем преобразуется в крылатое существо”. Фаулз объясняет выбор этого названия тем, что любой написанный текст как бы представляет собой подобную личинку. Но существует еще одно значение слова ”maggot”, в современном языке практически не употребляющееся. В XVII-XVIII вв. оно обозначало ”причуду, выверт” или употреблялось в переносном смысле для обозначения музыкальных произведений, которые невозможно было бы отнести к какому-либо определенному жанру. В примечании редактора к русскому изданию романа отмечено, что в русском языке не существует слова, совмещающего все значения слова ”maggot”, поэтому переводчик вынужден был ограничиться лишь одним его значением. Но нам кажется, что исходя из общей концепции романа слово ”личинка” вернее отражает основные философские и эстетические идеи, которые автор вкладывает в название романа. Потому что черви в природе существуют как отдельные виды, и многие из них в течение жизни не изменяются. А личинка - это иная, чем на взрослой стадии развития, форма насекомого. Но Фаулз пишет, что причина создания романа ассоциируется также со вторым значением слова ”maggot”: роман этот нельзя отнести к определенному жанру, и написан он по той же причине, ”по которой создавались ”фантазии” того времени: тема не шла из головы”.(с.7) На протяжении нескольких лет в его воображении возникала одна и та же картина: горстка безликих спутников движется без видимой цели навстречу неким событиям. Двигались они верхом, из чего можно было предположить, что действие происходило в далеком прошлом, и путь их лежал по безлюдной местности. В заключение авторского вступления Фаулз предупреждает своих читателей, что данное произведение ни в коем случае не является историческим романом. ”Это - фантазия”. (с. 9)

Подобная трансформация зрительного образа в написанное произведение не впервые наблюдается в творчестве писателя.

¹ Дж.Фаулз, ”Червь” М., Махаон, 2001г., с. 22. Далее цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Вспомним, что роман "Подруга французского лейтенанта"(1969г.) вырос из визуальной фантазии, описанной самим Фаулзом. Девушка в одежде XIXв. стояла одна на старинном моле и смотрела на море в даль.

Рассказ, по признанию самого Фаулза, ведется в духе Д.Дефо, для которого самым важным было максимальное приближение повествования к жизни, к ее бытовым сторонам. Поэтому в романе очень подробно описаны все те мелочи, которые и составляют основную часть нашей повседневной жизни, быта, но труднее всего восстанавливаются исторически. Это одежда, утварь, правила поведения в обществе и т.п., потому что люди, пишущие о своей эпохе, записывают только те события, которые считают важными, а подобные мелочи обычно оставляют без внимания. Подобно Д.Дефо, Фаулз стремится к естественности описываемых событий, старается добиться максимальной видимости внешнего правдоподобия.

Первая часть романа является как бы вступительной частью, условием задачи, которую предстоит решить. Начинается она, как мы уже упоминали, 31 апреля 1736 года в глухом лесу в графстве Девоншир. Странная группа из пяти человек безмолвно едет по безлюдной дороге. Предчувствие какой-то грядущей катастрофы начинает преследовать нас с первых же страниц романа, потому что путников встречают "зловещие гортанные крики, будто кто-то негодует на чужаков, вторгшихся в его владения." (с.11) Эти страшные звуки были карканьем потревоженного воронья. Ворон в мифологии, как известно, является двойственным символом. С одной стороны, ворон является символом солнца, проницательности и прорицания. В соответствии с христианскими преданиями ворон - птица упрямая и последовательная: выпущенный из Ноева ковчега, он летал, пока не нашел сухую землю, а также другой ворон кормил Илию и других христианских святых и отшельников. В Древнем Риме, где его крик ассоциировался с латинским словом "крас" ("завтра"), ворона связывали с надеждой. Но, с другой стороны, как птица-падальщик и пожиратель отбросов, ворон в Европе является символом войны, смерти, зла и несчастья.¹ Услышав карканье, путники начинают чувствовать, что произойдет что-то страшное. "Всем им введома дурная слава ворона."(с. 12)

¹ Джек Тресиддер, "Словарь символов", М., 2001, с. 49-50.

Как и в романе "Подруга французского лейтенанта", предлагающем на выбор три варианта финала, в романе "Червь" мы тоже сталкиваемся с тремя версиями происшедшего. Первая является абсолютно рациональной и выдвинута Аскью в его последнем письме к отцу мистера Бартоломью. Он считает, что та важная встреча не состоялась, и мистер Бартоломью покончил с собой. Дик в отчаянии похоронил тело своего господина и последовал его примеру. А то, что привиделось Ребекке - плод ее больного воображения. Вторая версия была рассказана Ребеккой Дэвиду Джонсу, одному из героев романа, чтобы он никогда не посмел бы вернуться к той пещере, где все и произошло. По этой версии там происходил шабаш ведьм, и мистер Бартоломью продал душу дьяволу. А третья версия, тоже рассказанная Ребеккой, представляет собой сплав утопии с новым христианским учением. Молодая женщина повествует о том, что на вершине утеса в глухом лесу они встретились со Святой Троицей христианской церкви: Богом-Отцом, Богом-Сыном, и, что противоречило ортодоксальному учению англиканской церкви, вместо Бога-Святого Духа они встретили Бога-женщину - Мать, Святую Деву, Премудрость. И эта богиня в свою очередь имела несколько ипостасей: юность, зрелость и старость. По мнению Ребекки, христианское учение, исключаящее женщину из Святой Троицы, - величайшая несправедливость. Как не может мужчина выносить и родить ребенка, как не может женщина самооплодотвориться, так невозможно представление о божественной семье без матери. А что есть Святая Троица как не семья. Ребекка увидела в пещере некую "личинку", которая перенесла ее в божественную страну "Вечного июня". Мистер Бартоломью остался в этой благословенной стране. А так как они с Диком были как бы материальным воплощением извечного противопоставления души и тела, значит, если душа осталась в раю, то и тело должно было умереть. Вот почему Дик покончил с собой. После этого путешествия Ребекка находит в себе силы порвать с прошлой жизнью, вернуться к родителям. А ребенок, девочка, которую она ждет, станет впоследствии основательницей секты шейкеров.

Женские образы в романах Дж.Фаулза обычно очень яркие и оригинальные. Но, как справедливо отмечает И.Репина в статье "Любви тебе...", "в других романах они прежде всего причина пре-

ображения героя. Героиня "Червя" преображается сама".¹ Традиционный для Фаулза мотив двойственности, который является типично женским, в этом романе, если можно так выразиться, "поменял пол". Мистер Бартоломью и Дик - это половинки одного целого. Они не близнецы, как Лили и Роза в "Волхве", но они при всей своей противоположности дополняют и продолжают друг друга. Тема двух братьев или сестер, одновременно похожих и различных по характеру и интеллекту не нова в литературе. Тема эта несколько раз упоминается в Библии: Каин и Авель, блудный сын и его разумный брат, дочери Лавана, Исав и Иаков. В литературе она тоже популярна. Шекспир рассматривает этот феномен в пьесах "Буря", "Укрощение строптивой", "Король Лир" и некоторых других. Для литературы XVIII века эта тема являлась ключевой. Два брата олицетворяли собой: один - добрые стороны человеческой природы, а второй - злые. Вспомним "Историю Тома Джонса, найденыша" Г.Филдинга и пьесу Шеридана "Школа злословия".

Несколько вариантов развязки - типичный прием для постмодернизма. Но повествование в романе ведется в подчеркнуто реалистической манере. Она обуславливается не только многочисленными историческими подробностями, ссылками на писателей и ученых того времени, но и за счет создания больших стилизованных отрывков, копирующих стиль той эпохи. Предельная точность дат тоже создает иллюзию реалистичности.

Главная идея творчества Фаулза - проповедь свободы воли. Он противопоставляет ее всем социальным системам, сводящим человека к уровню винтика в отлаженно работающем государственном механизме. В "Черве" Фаулз выражает свои симпатии к секте шейкеров и так объясняет причины своего восхищения: "Ортодоксальные богословы всегда презирали шейкеров за наивность их учения, ортодоксальные священники - за фанатизм, ортодоксальные капиталисты - за коммунистические устремления, ортодоксальные коммунисты - за суеверие, ортодоксальные сексуалисты - за отвержение плоти, ортодоксальные мужчины - за откровенный феминизм." (с.565). Руководителями секты шейкеров в основном были женщины.

Фаулз показывает, что феномен протестантского сектантства в Англии XVIII века - это попытка, единственная возможность по-

¹ И.Репина, "Любови тебе...", <http://fowles.newmail.ru/maggot.htm>

казать, что личность пробивается сквозь многовековой традиционный уклад "иррационального общества". При этом Фаулзу ненавистна современная евангельская проповедь с ее "приторными рекламными приемчиками, и, как правило, отвратительным консерватизмом в политике."(с.567)

Ребекка Ли становится свободной только тогда, когда сама осознает свою свободу и перестает подчиняться диктату общества. Фаулз показывает, что эпоха Просвещения осветила не только умы, но и сердца людей, живших в XVIII веке. Их первый порыв, их восторженное желание изменить, улучшить мир заслуживает глубочайшего уважения. Но так же глубочайшего сожаления заслуживает то, что этот восторженный порыв со временем оказался источником тупого фанатизма, обернулся духовной тиранией, в то время как основатели этих учений видели своей целью уничтожение подобный феноменов. Даже в этом романе Фаулз остается убежденным атеистом. Он пишет, что без колебаний выбросил бы на свалку все государственные религии, но сожалеет он только "об утраченном духе, доблести и воображении, которые заключало в себе слово матери Анны Ли, ее Логос. Об утраченной, почти божественной "фантазии".(с.573)

Обращаясь в своем романе к прошлому, Фаулз прежде всего ищет истоки проблемы свободы выбора и свободы воли личности в условиях диктата общества. "Червь", по нашему мнению, один из самых примечательных романов последней трети XX века. Автор отмечает, что идеи современного гуманизма зародились именно в эпоху Просвещения и выразились в массовом сектантском движении. Роман интересен не только поставленными в нем философскими и эстетическими вопросами, но и своей синтетической формой.

Этарян Е.О.
ЕГЛУ им. В.Я. Брюсова

ПРОБЛЕМА ОБЪЕДИНЕНИЯ ГЕРМАНИИ В НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ 90х гг.

В период объединения Германии страницы литературных отделов известных немецких журналов и ежедневных газет были за-

полнены дискуссиями, которые велись отнюдь не по поводу новых публикаций на тему падения Берлинской стены или объединения страны. То скорее были обвинения в адрес различных писателей из Восточной части Германии. Разгорался так называемый «литературный спор» („Literaturstreit“), который был вызван выходом в свет небольшого романа Кристи Вольф «Что же остается?» („Was bleibt“, 1990). Роман этот был написан задолго до падения Берлинской стены, но оставался неопубликованным, что в последствии дало повод для обвинения писательницы (в своем рассказе Криста Вольф описывает психологические последствия слежки со стороны службы государственной безопасности, Stasi). Литературные критики Западной Германии обвиняли многих признанных писателей бывшей ГДР, в том числе и Кристу Вольф, в отсутствии критической позиции и тем самым в пассивности и страхе по отношению к правящей системе. «Литературный спор» вылился в ожесточенные дебаты по поводу определения роли писателей в обществе, а также ответственности писателей бывшей ГДР перед своей страной. Обвиненные писатели искали оправдания. Основная проблема в «немецко-немецком литературном споре» („deutsch-deutscher Literaturstreit“) упиралась также в вопрос о компетентности и праве западно-германской критики осуждать поведение своих коллег из бывшей ГДР.

Итак, данный процесс в истории страны оказал сильное воздействие на область культуры, в частности, литературы. Чего, однако, в этот исторический период не доставало, так это литературных произведений, которые бы откликнулись на данное событие (здесь не имеется в виду документальная и публицистическая литература). Причиной тому, во-первых, мог явиться вышеупомянутый «литературный спор», а, во-вторых, для осмысления происходящего требовалось время. Литературные публикации на тему объединения начали появляться лишь в 1995-1996 гг., т.е. 5-6 лет спустя после объединения (что, однако, не говорит о полном их отсутствии до этого промежутка времени). В литературных кругах вновь появилась надежда на появление «великого» «романа переходного периода» („Wenderoman“).

В данном исследовании будут рассмотрены три «романа переходного периода» с целью выявления общих тенденций в немецкой литературе после объединения Германии. Центральное место в докладе займет роман Гюнтера Грасса «Бескрайнее поле» („Ein

weites Feld“, 1995). Этот роман заслуживает особого внимания, так как он представляет собой абсолютно противоположное всеобщим ожиданиям того времени, и вместе с тем, с нашей точки зрения, является именно тем самым долгожданным романом «переходного периода».

Перед тем, как перейти к рассмотрению конкретных произведений, хотелось бы упомянуть несколько романов, объединенных темой «переходного периода». К ним относятся: роман Рейнхарда Йргеля «Прощание с врагами» („Abschied von den Feinden“, 1995), «Тарзан на Пренцлауерской горе» („Tarzan am Prenzlauer Berg“, 1994) Адольфа Эндлера, роман Хельги Кеннигсдорф «В тени радуги» („Im Schatten des Regenbogens, 1993“), роман Юрека Бекера «Бессердечная Аманда» („Amanda herzlos“, 1992), «Простые истории» Инго Шульце – «Роман из восточно-германской провинции» („Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz“, 1995) итд.

Действие романа Эриха Лоеста «Церковь Святого Николая» („Nikolaikirche“, 1995) происходит в Лейпциге и его основное внимание сосредоточено на демонстрациях, которые проводились там по понедельникам незадолго до падения Берлинской стены (Montagsdemonstrationen). В декабре 1989 автор лично принимал в них участие, после чего в 1995 вышел в свет его роман. До публикации романа Лоест долгое время изучал архивы Stasi. Художественное мастерство писателя проявилось в том, что перелом в политике автор умело отобразил на примере судеб отдельных членов одной семьи, причем эта семья в начале ни коем образом не была оппозиционно настроенной: глава семьи - могущественный Альберт Бахер, генерал полиции с антифашистско-коммунистической биографией, умирает в начале повествования; его сын - Александр Бахер, становится капитаном Stasi. Однако у его дочери, Астрид, которая в начале повествования также была убежденным членом партии и приспособившимся архитектором, в последние годы существования ГДР происходит перелом в сознании, после чего она принимает активное участие в гражданском движении, центром которого явилась Церковь Святого Николая. Лоест в своем романе воспроизвел также наглядно картину экономического крушения ГДР, а также вскрыл противостояние между церковью и государством в Лейпциге. Итак, роман Лоеста явился определенным вкладом в процесс художественного осмысления событий, происходивших на первом этапе переходного периода, а именно мирных демонст-

раций в Лейпциге, подготовивших падение Берлинской стены.

В совершенно ином свете выставлена история страны последних лет в романе *Томаса Бруссига «Герои как мы»* („Helden wie wir“, 1995). Позиция автора в романе объясняется тем, что Бруссиг, в отличие от Лоеста, относится к молодому поколению восточных немцев (он родился в 1965г. в Берлине). Герой его романа Клаус Ултшшт - также является представителем молодого поколения восточных немцев, который повествует об истории ГДР последних 20 лет как о фарсе и, следовательно, относится к «безмятежной революции», происшедшей в Германии, без должного уважения. В виде фарса представлено также рождение самого героя. Клаус родился 20 августа 1968г. в Рудных горах в доме на столе, когда танки стран Варшавского договора вошли в Прагу, и по причине страха у его матери лопнула плацента. Мать Клауса – инспектор по вопросам гигиены, отец - сотрудник Stasi, который выставлен в романе «монстром», никогда не называвшим сына по имени. Вся жизнь Клауса была направлена на то, чтобы «угодить» отцу, так сказать утвердиться перед ним, в следствие чего он, по воле отца, также становится сотрудником Stasi. Сатира автора направлена в романе на изображение сотрудников этой службы, которые выставлены здесь в свете тотального оглупления, после чего причины развала ГДР становятся более чем очевидными. В этом обнаруживается обращение писателя к традиции шутовской литературы. Итак, все внимание в романе в основном сосредоточено на «мужском достоинстве» главного героя. Дело в том, что 4 ноября 1989г. Клаус падает с лестницы, в результате чего его «достоинство» достигает небывалых рамеров, что в день падения Берлинской стены (9 ноября) настолько поражает пограничников, что те попросту открывают границу. Следовательно, вместо поиска исторической аутентичности, перед нами лишь комическое искажение «великого» исторического события и преувеличение до степени гротеска. Иными словами, представляя свой роман как пародию на события 1989г., Бруссиг выставляет его как антитезу «романа переходного периода».

Третьим кандидатом на «роман переходного периода» является роман *Бригитты Бурмейстер (1940) «Под именем Норма»* („Unter dem Namen Norma“, 1994). Тематикой романа является отчужденность между миром западных и восточных немцев, которая вследствие развала ГДР и последующего объединения страны стала еще более ощутимой. В романе повествуется о супругах их Восточ-

ной части Берлина, которые расходятся после объединения Германии. Супруга, Марианна, остается с дочерью в Берлине, в то время, как ее супруг в целях карьеры переезжает в Маннгейм (Западная Германия). Спустя некоторое время, во время встречи со своим мужем в Маннгейме Марианна приходит в крайнее замешательство, так как он теперь уже разговаривает и ведет себя как удачливый западный немец (как немцы сокращенно называют - Wessi). В следствие изменений, происшедших в ее муже, а также обстановки отчуждения, царившей на вечеринке, Марианна рассказывает одному из гостей свою вымышленную биографию, согласно которой она некогда была неофициальным сотрудником Stasi, выступающим под именем «Норма». Разумеется, как отмечает она, что своей деятельностью она «никому вреда не причинила» (это намек на типичное утверждение многих бывших неофициальных сотрудников Stasi после их разоблачения). Данная история, в скором времени дошедшая до ее мужа, способствует окончательному разрыву между ними. Итак, беря чужую вину на себя, Марианна тем самым как бы самоутверждается, это своего рода защита против приписывания себе чужой идентичности. Следовательно, сохранение собственной идентичности (самости) становится возможным только через обращение к полной абсурдности.

Идея написания романа *Гюнтера Грасса «Бескрайнее поле»* восходит ко времени пребывания супругов Грасс в Индии (1986/87). Увлечение супруги Грасса Уте писателем Теодором Фонтане вызвало у него собственный интерес к великому писателю XIXв., после чего Грасс углубляется в изучение его творчества. В результате этого формируется образ главного героя будущего романа, а именно образ Тео Вуттке, выступающего на литературной сцене Берлина под псевдонимом Фонти. Фонти выступает в романе как страстный поклонник Теодора Фонтане, даты и место рождения которого совпадают с датами жизни Фонтане, с разницей в 100 лет. Он одевается в точности как его кумир и как бы переживает его биографию в XX столетии. Второй главный герой романа, Хофталлер, является протагонистом романа современника Грасса Х.-И. Шедлиха «Таллхофер» (1986). Таллхофер - это «вечный шпион», агент тайной полиции, который с домартовских времен (т.е. до революции 1848г. в Германии) и до 1953г. хранил верность любой политической системе. Перенимая образ Таллхофера под именем Хофталлер в свой роман, Грасс выставляет его «дневной и ночной

тенью» Фонти и наделяет его бессмертием. Итак, у Грасса до начала крупных исторических событий в стране уже имелись оба главных героя будущего романа. Теперь, после свершения исторических событий, оба протагониста выступают в романе как очевидцы процесса объединения. Действие романа сосредоточено на 1989-1991гг. Оба героя совершают частые прогулки по городу, комментируя при этом все происходящие события. Мастерство Грасса как писателя выразилось в том, что при помощи создания двух родственных образов Фонти/Фонтане и Таллхофера/Хофталлера ему удалось воссоздать историю Германии последних 150 лет. При этом Грасс раскрывает противоречия в истории Германии и проводит параллели между процессами объединения Германии 1871 и 1990гг. Тем самым он обращает внимание читателя на то, что вину за разделение Германии и последующий развал ГДР следует искать не только в бывшей ГДР, что наблюдалось за весь период объединения, а скорее на протяжении всего исторического процесса Германии.

В заключении хотелось бы отметить, что роман Грасса, с нашей точки зрения, вполне может быть рассмотрен как роман «переходного периода», так как он, во-первых, раскрывает исторические корни происходящего, во-вторых, он вполне достоверно воспроизводит настроения «проигравших» в данном историческом процессе, а именно настроения восточных немцев перед лицом развала страны и после него, причем взгляд писателя направлен здесь не на изображение «крупных» исторических событий, а, напротив, на отдельные человеческие судьбы в колесе истории, что, собственно, и входило в замысел романа.

Список литературы:

- 1.Brussig, T.: Helden wie wir. Frankfurt am Main, 1998
- 2.Burmeister, B.: Unter dem Namen Norma. 2. Aufl. Stuttgart, 1996
- 3.Grass, G.: Ein weites Feld. München, 1997.
- 4.Loest, E. Nikolaikirche. Leipzig, 1997.
- 5.Emmerich, W.: Kleine Literaturgeschichte der DDR. 2. Aufl. Leipzig, 1997.
- 6.Köhler,A./Moritz,R. (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, 1998

7. Wehdeking, V.: Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989. Kohlhammer, 1995.

**Գինոյան Գ. Վ.
Վ.Բոյուսովի անվ. ԵրՊԼՀ**

**ԱՆՑՅԱԼԸ ՆԵՐԿԱՆ Է
Հիշողության խնդիրը Ք.Հայնի «Հորնի մահը» վեպում**

ԳՂՀ-ի արձակը, որը մինչև 60-ական թվականները հետևում էր սոցիալիստական ռեալիզմի դրույթներին, 70-ական թվականներին գրական գերակշռող թեմա դարձրեց սոցիալիստական հասարակության մերժումը: Դա ամենից առաջ պայմանավորված էր անհատի ու հասարակության պրոբլեմային հարաբերությամբ, փոխվել էին անհատի պահանջներն ինքն իրենից ու հասարակությունից: Արձակի թեման անհատն էր իր կենսագրությամբ ու փորձով, որին կործանել էր հասարակության որևէ անդամ կամ հիմնարկություն:

Գրական այլ թեմաների կողքին ուրվագծվեց մի կարևոր թեմա. դա հիշողությունն էր, որը փորձ էր ազատելու ճնշված, մոռացված պատմությունը քարացումից: 20-րդ դարի սկզբի գերմանական գրականության այս կարևոր թեման կրկին վերագտավ իր հրատապությունը, որն ամենից առաջ պայմանավորված էր հիշողությունը որպես խոստովանություն սկզբունքով, որին պետք է հետևեր ներումը: Սա անհատական և կոլեկտիվ ուշացած, բայց երբեք իր արժեքը չկորցրած կատարսիս էր: Մարդիկ, որոնք մի ժամանակ նացիստ էին, ֆաշիզմի անկումից հետո շատ արագ հրաժարվեցին նացիզմից ու անցան սոցիալիզմի կառուցմանը: Նրանք փորձեցին մոռացության մատնել, ճնշել անցյալը: Մարդիկ, որոնք գոհունակությամբ հայտարարում էին, թե անցյալը այլևս հաղթահարված է, որոնք իհարկե հասարակության ձախողված, դժբախտ անդամներն են, այժմ պայքարում էին հիշողության համար, նրանք սովորում են խոսել, հիշել, սգալ անցյալը և ուզում են ազատվել ֆաշիզմի հատուկ կենսառճից՝ հարմարվողականությունից, կեղծելուց, վախից:

Գրականության մեջ կարելի էր արդեն հաճախ հանդիպել ինքնասպանության մոտիվին, որ հատուկ է հետպատերազմյան գրականությանը, և որ, ըստ մարքսիստական գաղափարախոսության, տարու էր: Ինքնասպանությունն այժմ թվում է հնարավոր

ազատության միակ միջոցը ռեալ սոցիալիստական հասարակությունից, որը խոչընդոտում է անհատին երջանիկ լինել:

Գրականությունը ցույց է տալիս ճնշված, ձախողված անհատին և փնտրում է այն պատճառները, որոնք նրան այդպիսին են դարձրել:

Այս թեմաներն են շոշափում ԳԴՀ-ի գրողներ Յ. Բեքերը, Ս. Չերնիկինը, Յ. Մյուլլերը, Կ. Շլեզինգերը, Ք. Վոլֆը, Է.Լոեստը, Ֆ.Բրաունը և ուրիշներ, որոնց գործերը «հպատակների երկիր»-ԳԴՀ-ի քննադատություն են:

Այս տեսակետից 50-ական թվականները ԳԴՀ-ում նկարագրող լավագույն փորձը Ք. Չայնի «Չորնի մահը» (1985) վեպն է: Այս վեպով Ք. Չայնը վերջնականապես ապացուցեց, որ ինքը ԳԴՀ-ի ամենալավ արձակագիրներից է:

Վեպն անգիջում, սոցիալիստական հասարակությանը չհարմարված մտավորականի՝ պատմաբան Չորնի մասին է, որն իր ուժերը ներդնում է պատմական ճշմարտության օգտին և այդ պատճառով կործանվում է: Վեպի գործող անձանց համարյա բոլոր հարաբերությունները քարացած են ու սիրուց զուրկ, նրանք բզկտված են ատելությունից, արհամարհանքից և ամոթից, օտարացած են ոչ միայն իրարից, այլև իրենք իրենցից: Չիշելով, մոռացման դեմ պայքարելով նրանք ուզում են ազատվել օտարացած հարաբերություններից և իրենց տձևացած եսից, հաղթահարել նացիզմի ժամանակներին հատուկ մատնիչներին ու ԳԴՀ-ի 50-ականներին հատուկ հարմարվողականությունը: Գրողը շեշտադրում է առանձնապես «անցյալը ներկան է» թեման: Նրա հերոսները, որոնք մի ժամանակ գոհունակությամբ հայտարարում էին, թե անցյալը հաղթահարել են, դեռևս ազատ չեն անցյալից, այն կա ու ապրում է նրանց հետ, նրանց մեջ:

Վեպում գործողությունը տեղի է ունենում 1957 թվականի ամռանը: Այդ ամռանը գնչուները վերջին անգամ վրան են խփում ԳԴՀ-ի փոքր քաղաքներից մեկում, այդ ամռանը պատմաբան Չորնը ինքնասպանություն է գործում: Վեպը կառուցված է մոզակայի ձևով, որը բաղկացած է հինգ անձերի հիշողություններից: Գրքի ութ գլուխներից յուրաքանչյուրը սկսվում է պատանի Թոմասի և մահացած Չորնի միջև երևակայական զրույցով, որտեղ մահացածը պահանջում է. «Չիշիր:» Եվ գործող անձինք հիշում են, այն զիտակցությամբ, թե. «Քանի դեռ կա մարդկային հիշողություն, ուրեմն ոչինչ իզուր չի անցել:»(Չայն, 177)

Պատմաբան Չորնի համոզմունքն է.

«Ինչ սարսափելի միտք է առանց հիշողության ապրել, առանց իմացության և առանց արժեքների: Մարեք մարդու հիշո-

դությունը և դուք կմարեք մարդկությունը:»(Յայն, 281)

Պատմաբան Յորնը կուսակցական դատի հետևանքով կորցնում է իր պաշտոնը Լայպցիգի համալսարանում, դրանով նրա գիտական կարիերան ոչնչանում է: Նրան զրկում են դոկտորի աստիճանից, հեռացնում կուսակցությունից: Դրանից հետո նա ապրում է Բադ Գուլդենբերգ փոքրիկ քաղաքում չորս կամ հինգ տարի՝ աշխատելով որպես թանգարանի տնօրեն:

Ապրելով այդ քաղաքում՝ նա մինչև վերջ մնում է տեղացիների համար օտար, ինչպես օտար են զնչուները իրենց վարք ու բարքով: Վաճառողուհի Գերտրուդը, որի տանն էր ապրում Յորնը, նրան բնորոշում է. «Նա մնաց պատահաբար իմ խանութ եկած օտարականը:»(Յայն, 24)

Իր կյանքի վերջին ամռանը նա հարցաքննվում է պետական անվտանգության կողմից: Յորնը կախվում է, քանի որ իր մեջ ուժ չի գտնում դատավարությունը վերապրել:

Վեպի բոլոր հերոսների համար անցյալը միշտ էլ ներկա է, քանի որ այն հաղթահարված, ավարտված և ավարտելի չի: Այս տեսակետից դիպուկ է հնչում հեղինակի խոսքը. «Անցյալը չի անցնում, չի կարող անցնել, այնպես ինչպես մահացածները չեն մեռնում և երկրորդ անգամ չեն կարող թաղվել:»(Ռ.Շնեյ, 218)

Անցյալի դեմ այս պայքարի գործիքը հիշողությունն է, հիշել մոռանալու համար: Այս հիշողությունները մեկին փրկում են մղձավանջային երազներից, մյուսին իսպառ մոռացումից:

Յիշել, մոռանալ. այս երկու ընդունակությունները Յերբերտ Մարկուզեն բնորոշել է այսպես. «Մոռանալու ունակությունը փորձի միջոցով ձեռք բերված երկար ու արդյունավետ դաստիարակության արդյունք է, հոգեկան և մարմնական հիգիենայի պահանջ, առանց որի կյանքը հասարակության մեջ անտանելի կլիներ, բայց այն նաև հոգեկան կարողություն է, որը պաշտպանում է հնազանդությունը և հրաժարումը: Մոռանալ նշանակում է նաև մոռանալ այն ամենը, ինչը չէր կարելի ներել, եթե գործեն արդարությունն ու ազատությունը: Այսպիսի յուրաքանչյուր մոռացում վեր է հանում մշտապես հանգամանքներ, որոնք կրկին ու կրկին ընդգծում են անարդարությունն ու ստրկությունը. անցած ցավերը մոռանալ, նշանակում է հանձնվել այն ուժերին, որոնք պատճառել են այս տառապանքները՝ առանց այս ուժերին հաղթահարելու: /.../ Ժամանակին հնազանդվելու հանդեպ հիշողության վերականգնումն իր իրավունքներում որպես ազատագրման միջոց՝ մտածելու ամենաազնիվ առաջադրանքներից մեկն է: /.../ Ժամանակը կորցնում է իր իշխանությունը, երբ հիշողությունը անցյալը ետ է բերում:»(Մարկուզե, 228,230)

Հիշելով՝ վեպի հերոսները մատնացույց են անում այն հնարավորությունը, որը բաց են թողել կյանքում, հիշողությունը նրանց համար ինքնահաստատման փորձ է:

Նրանք հիշում են այն ժամանակը, երբ պատմաբան Յորնը մեկուսացած, ներփակված ինքն իր մեջ ինքնասպանություն է գործում: Այս դեպքը արտառոց ու տպավորիչ է ամենից առաջ այն պատճառով, որ ինքնասպանություն է տեղի ունենում մի փոքրիկ բնակավայրում, որտեղ բոլորը մեկմեկու գիտեն մանկությունից և ապրում են միմյանց հոգսերով: Հիշողության ձևով նրանք պատմում են իրենց սեփական անցյալի մասին, այն անցյալի, որը նրանց համար անհաղթահարելի իրականություն է: Այս հիշողությունները պատմություն են Վայմարյան հանրապետության, ֆաշիզմի, ետպատերազմյան շրջանի և ԳԴՀ-ում սոցիալիզմի մասին:

Հասարակությունների այս հերթագայության մեջ դրանք համեմատելիս, կարելի է պարզել, որ նրանցից ամեն մեկը մյուսից ազատվել է ցանկանում, մեծ մասամբ, մյուսը ճնշելու, մյուսին հակադրվելու միջոցով: Վեպում Յորնը ասում է, որ առանց հիշողության հնարավոր չի ապրել: Իսկ այն հիշողությունը, որն ունեն վեպի հերոսները, ցույց է տալիս, որ պետք է գիտակցաբար կապել հին հարուստ անցյալը նոր աղքատ ներկային:

Ինչպես իր նախորդ «Օտար ընկերը» նովելում, այստեղ էլ Հայնը գրում է Յորնի ինքնասպանության մասին որպես մի միջադեպ փոքրիկ քաղաքի կյանքից, որը դեպք է առանց հետևանքների: Կյանքը ընթանում է այնպես, ինչպես նախկինում: Աշխարհի ամբողջական ամրագրումը և աղետի կղզիացումը Հայնի գրական հիմնական մեթոդն է:

Յորնի մահը վեպի հերոսների ու համաքաղաքացիների հոգու վրա ճնշում է մղձավանջի նման: Այն առաջ է բերում անցածն ու չհաղթահարվածը, որոնք, չնայած ամեն դիմադրության, արթնացնում են հիշողությունը, դա պայքար է հանուն հիշողության, հոգու և բանականության, գիտակցության և չափահասության:

Հիշողությունը օգնում է ըմբռնել պատմական գործընթացի անհրաժեշտությունը և հակասությունը: Պատմական գիտակցությունը Հայնի համար մարդ լինելու, մարդկային առաջադիմության նախապայմանն է: Հեղինակն այս վեպի մասին մի հարցազրույցում ասում է. «...սա վեպ է պատմության մասին, պատմական հասկացողության, ինչպես նաև պատմագրության մասին:» Եվ. «Իմ բոլոր գործերում ես, ինչպես ամեն գրող, ստեղծում եմ մի նոր իրականություն, նոր արվեստի իրականություն, որով հույս ունեմ ըմբռնել ուրիշ իրականությունը ինչքան հնարավոր է ավելի ճշգրիտ:» (Բայեր, 60-62)

Վեպում խոսքը ոչ այնքան առանձին անձի կյանքի մասին է, որքան փոքր քաղաքի հասարակության կողմից սոցիալիզմի կառուցման մասին:

Ք.Յայնը իր գործերում օգտագործում է դեպքերի և իրականության պատկերի սաստկացումը, նկարագրելով այն ավելի սարսափելի, քան կա իրականում: Նա դա բացատրում է Մարքսի տեսակետով. «Պետք է իսկական ճնշումը ավելի ճնշող դարձնել, նրան ավելացնելով ճնշման գիտակցությունը, խայտառակությունն էլ ավելի խայտառակ, այն հրապարակելով...»(Յայն: Աշխատել հրապարակայնորեն, 52)

Տեքստում հերոսները խոսում են, պատմում և այն ինչ նրանք պնդում, հաստատում են, ունի իր ենթատեքստը, որն ընթերցողը պետք է կարդա: Այս հիշողություն-արձանագրությունները փոխարինում են այն հարաբերությանը, կապին, զրույցին, որը պետք է տեղի ունենար քաղաքի բնակիչների միջև, բայց չի կայացել, քանի որ նրանցից ամեն մեկը ապրում է իր ամուր պատյանում, մեկուսացած ու անհաղորդ, միայնակ ու օտարացած, օտարացած մարդկանցից, շրջապատից ու իրենք իրենցից:

Ք. Յայնը իր վեպում կենտրոնական թեմաներ է դարձնում օտարացումը, հիշողությունը, ինքնասպանությունը, որոնց շուրջն են հավաքվում պատմա-սոցիալական, անձնական ու հոգեբանական պոռթկումները, որոնք արտահայտվում են վեպի կառուցվածքով, գործող անձանց ընտրությամբ և դեպքերի ընթացքով ու զարգացմամբ:

Օգտագործված գրականություն

1. R. Schnell: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart/Weimar. 1993
2. W. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig. 1996
3. H. Marcuse: Triebstruktur und Gesellschaft. Frankfurt/Main. 1971
4. K. Hammer: Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Berlin/Weimar. 1992
5. L. Baier: Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt/Main. 1990
6. Ch. Hein: Oeffentlich arbeiten. Essais und Gespraechе. Berlin/Weimar. 1987
7. Ch. Hein: Horns Ende. Roman. Berlin/Weimar. 1985

Սաֆարյան Լ.Ա.
Վ. Բրյուսովի անվ. ԵՊՂՀ

ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ԷԼԻԱՍ ԿԱՆԵՏԻԻ ԻՆՔՆԱԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿՈՒՄ

Գերմանացի հայտնի գրող Էլիաս Կանետին գրական ասպարեզ է մտել 20-րդ դարի երեսունական թվականներին: Կանետիի ստեղծագործությունը համընդհանուր ճանաչում է ձեռք բերում միայն երկրորդ աշխարհամարտից հետո, երբ 1963-ին Գերմանիայում կրկին լույս է տեսնում «Կուրացում» /“Blendung“/ վեպը: Այդ ժամանակվանից ի վեր նա բազմաթիվ գրքեր է հրատարակում նոթեր և ակնարկներ, որոնց թվում «Մարդկանց պրովինցիա» (“Provinz der Menschen”), «Ժամի գաղտնի սիրտը» („Das Geheimherz der Uhr“), «Ուրիշ դատավարություն. Կաֆկայի նամակները Ֆելիս Բ.-ին» (“Der andere Prozess, Kafkas Briefe an Felice B.”), «Երկխոսությունն դաժան խոսակցի հետ» (“Dialog mit dem grausamen Partner”), և, վերջապես, իր ինքնակենսագրական երկը՝ երեք հատորով. առաջին հատորը կոչվում է «Փրկված լեզու» („Die Gerettete Zunge“), որը 1977 թվականին իսկույն գրավում է գրական աշխարհի ուշադրությունը, 1982-ին գրվում է «Ջահը ականջում»-ը („Die Fackel im Ohr“) և 1985-ին՝ «Աչքախաղ»-ը („Das Augenspiel“): 1981 թվականին Նոբելյան մրցանակ է շնորհվում գրականության ասպարեզում գերմանացի գրող Էլիաս Կանետիին: Էլիաս Կանետին «Փրկված լեզու», «Ջահը ականջում» և «Աչքախաղ» երկերում լուսաբանում է իր անցյալ կյանքի մի հատվածը, նրա բեկումնային և նշանակալից շրջանները՝ Ռուսչուկում անցկացրած մանկության տարիներից՝ 1905-ից մինչև 1937 թվականը: Իր պատմությունների, դիտարկումների և վերլուծությունների ընթացքում հեղինակը հեռանում է իր սեփական անձից. անցյալից հայտնվում են դեմքեր, կերպարներ և լրացնում հետ բերած տարիներն իրենց ներկայությամբ:

Կանետիի ինքնակենսագրական երկի կարևորագույն մասն են կազմում գրական դիմանկարները: Սույն հոդվածի նպատակն է մի քանի հայտնի մարդկանց դիմանկարների օրինակի հիման վրա ցույց տալ Կանետիի դիմանկարիչ - ինքնակենսագրին, որն իր ուրույն միջոցներով կարողանում է կենդանացնել ընթերցողի աչքի առաջ իր հիշողության մեջ պահպանված պատկերները, հարություն տալ մարդկանց իր խոսքի ուժով. «Մարդիկ, որոնց ես սիրում

էի, բայց նաև նրանց, ում չէի սիրում, կապրեն ևս մեկ անգամ այնքան ժամանակ, որքան ինձ (իմ գործը) կկարդան: Ես անպատմելի ուրախություն եմ ապրում, երբ մտածում եմ, որ նրանք անկախ ինձնից շարժվում են, խոսում և ապրում»: (4, էջ 159)

Ինքնակենսագրական երկում առկա բազմաթիվ դիմանկարներից սույն ուսումնասիրության մեջ ամփոփվում են Կարլ Կրաուզի, Ռոբերտ Սուզիլի, Բերտոլդ Բրեխտի, ինչպես նաև նրա կնոջ՝ տաղանդավոր գրող Վեցա Կանետի - Կալդերոնի դիմանկարները:

Գրական դիմանկարի կառուցման համար առանձնահատուկ նշանակություն ունի առաջին հանդիպումը: Այն հաստատում կամ հերքում է հեղինակի նախկին պատկերացումները: Այդպիսին է Ռոբերտ Սուզիլի դիմանկարը: Կանետին ծանոթանում է Սուզիլի հետ 1935 թվականի ապրիլի 17-ին Շվարցվալդի մի դպրոցում իր ընթերցումներից մեկի ժամանակ: Առաջին տպավորությունն այսպիսին էր. «Սուզիլը միշտ զինված էր, պատրաստ պաշտպանվելու և հարձակվելու: Յուրաքանչյուր առձակատում նա հիշում էր ամենայն մանրամասնությամբ. նրա ներքին պահանջն էր՝ բոլորին հասցնել հաղթանակի: Նա միշտ մարտական էր տրամադրված, ուներ վերապրելու բնական պատրաստվածություն և դրանից չէր ամաչում»: (2, էջ 179) Սուզիլին նա դիտարկում է երկու տարբեր կողմերից՝ Սուզիլը որպես «Մարդն առանց հատկությունների» գրքի հեղինակ և Սուզիլը որպես անհատ, որին նա անձամբ տեսել և ճանաչում է: Սուզիլ գրողի նկատմամբ նա ունի միանշանակ խորին հարգանքի զգացում: Նա ոչ մի ակնթաղթ չի կասկածում, որ Սուզիլը իր «ժամանակի գրողն է»: Մյուս կողմից նա հասարակ մահկանացու է, որը եղել է զինվորական, և այդ զինվորական դաստիարակությունը մեծ ազդեցություն է թողել նրա անձի և ստեղծագործության վրա: Կանետին նրան համեմատում է արևի հետ՝ դրանով իսկ ցույց տալով նրա մարտական ոգին: Առանձնապես կարևոր և դրական նշանակություն ունի Կանետիի համար Սուզիլի հակակրանքը փողի հանդեպ, որն, իր կարծիքով, կախվածության մեջ է պահում մարդուն, արհամարհել փողը՝ նշանակում է մերժել ուժը, մերժել իշխանության յուրաքանչյուր ձև: Կանետին գրում է. «Բոլորը գիտեին, որ Սուզիլը փողի հետ վարվել չի կարող, ավելին, նա նողկանք է զգում փողը ձեռքը վերցնելիս: Նա հրաժարվում է մտածել փողի մասին: Այն ձանձրացնում և խանգարում է նրան»: (2, էջ 185)

Երկում ոչ միայն արձանագրվում է հեղինակի վերաբերմունքը դիմանկարների հանդեպ, այլև որոշակի դիրքերից անհրաժեշտ վերլուծություն է տրվում: Այստեղ կարևորը կերպարի դերի և

Ոչանակության իմաստավորումն է: Անհերքելի է, որ ավստրիացի մեծ երգիծաբան և քննադատ Կարլ Կրաուզը մեծ ազդեցություն է գործել Կանետիի հետագա ստեղծագործության վրա: Կանետիի հարգանքը Կարլ Կրաուզի (1874-1936) նկատմամբ հասնում է աստվածացման: Կանետին ինքն է ստեղծում իր աստծուն: Կանետին երբեք չի դադարում հիանալ նրանով, անվանում է նրան «աշխարհի հրաշք», «տաղանդ», «վարպետ»: Նրա խորը ակնածանքի վկայությունն է ինքնակենսագրական երկի երկրորդ հատորի վերնագիրը՝ «Ձառը ականջում»: 1899 թվականից մինչև նացիոնալ - սոցիալիստների իշխանության գալը Կրաուզը լույս էր ընծայում «Ձահ» (“Die Fackel”) ընդդիմադիր պարբերականը: Տարիներ շարունակ Կրաուզը հանդես էր գալիս համերգային տան մեծ դահլիճում Վիեննայի հանդիսատեսի առաջ իր ասմունքի երեկոներով, հրատապ տարբեր թեմաների մասին զեկույցներով և դասախոսություններով: Կանետին առաջին անգամ տեսնում է Կարլ Կրաուզին 1924 թվականի ապրիլի 24-ին: Ամեն երեկո մարդիկ դիմավորում էին իրենց կուռքին այնպիսի ուժգին ծափահարություններով, որը նա «չէր տեսել ոչ մի համերգի ժամանակ»: «Նրա ոչ մի բառին ես չեմ կասկածում: Երբե՛ք, ոչ մի պարագայում, ես նրա դեմ չեմ գործի: Նա իմ միտքն էր: Նա իմ ուժն էր: Առանց նրա մասին մտածելու ոչ մի օր ես չէի ապրի: Ես լսում էի միայն նրա ձայնը: Բայց կային արդյո՞ք ուրիշները: Միայն նրա մոտ կգտնես արդարություն, ո՛չ, չե՛ս գտնի, արդարությունը հենց նա է: Մի շարժում և ես նրա համար ինձ կրակը կզգեմ»: (2, էջ 84) Կրաուզը քննադատում էր բռնությունը, չէր հանդուրժում ոչ մի անարդար և անբարո արարք: Նա միակն էր, որ հրապարակավ դատապարտեց Շաթենդորֆյան դատավարության անարդար որոշումը և մեղադրեց կառավարությանը 1927 թվականի հուլիսի 15-ին կատարված մարդասպանությունների համար:

Հետաքրքիր դիմանկար է նրա կնոջ՝ Վեցա Կանետի - Կալդերոնի դիմանկարը: Այս կերպարի հիմնական էության լուսաբանման համար հսկայական դեր է խաղում գեղանկարչական արտահայտչականությունը: Կանետին կարևորում է Վեցայի ժպիտը. «Վեցայի գաղտնիքը նրա ժպիտի մեջ էր: Նա գիտակցում էր այդ: Երբեմն նա փակում էր իր աչքերը ժպտալով, թարթիչները իջնում էին մինչև այտերը: Եվ, կարծես թե, նա տեսնում էր իրեն ներսից, նրա ժպիտը՝ որպես լուսամփոփ, հասնում էր նրան դիտարկողին: Նրան հնարավոր չէր դիմադրել»: (1, էջ 183) Վեցան ուներ յուրահատուկ գեղեցկություն: Առաջին հանդիպման ժամանակ Կանետին նրան նկարագրում է այսպես. «Նա շատ նման էր մի օտար արարածի: Մի հազվագյուտ, թանկարժեք իր, մի էակ, որ երևէ

չես տեսել Վիեննայում, որը չես տեսնի ոչ մի պարսկական զարդանկարի վրա: Նրա վեր բարձրացած հոնքերը, նրա սև, երկար թարթիչները, որոնցով նա վիրտուոզ ձևով մերթ արագ, մերթ դանդաղ խաղում էր, ինձ շփոթեցնում էին: Ես անընդհատ աչքերի փոխարեն նայում էի նրա թարթիչներին»: (1, էջ 85) Վեցա Կանետին կրթված, խելացի և տաղանդավոր կին էր, Կանետիի գործերի առաջին քննադատը: Հատկապես նա քննադատում էր Կանետիի կույր կախվածությունը Կրաուզից: Վեցան կին էր, որը Կանետիի աչքերում բաղկացած էր «մեծ գրականության կերպարներից»: Կանետիի համար շատ կարևոր էին իրենց գրական վեճերը, որոնց ընթացքում, ինչպես նշում է Կանետին, չկային հաղթողներ: Նա սովորեց Վեցայից հանդուրժել: «Նա ուներ խոսելու յուրահատուկ ձև, այն է՝ յուրաքանչյուր բառը ճիշտ տեղում ասել: Նրա հայացքը, ինչպես մի պատուհան, կապ է ստեղծում ներքին և արտաքին աշխարհի միջև, նայողի և նրա դիմաց գտնվողի, զուգակցվում է իր հոգու գոյության հետ»: (1, էջ 83)

Գրական դիմանկարը ստեղծելիս կարևոր դեր է խաղում, ինչպես նշել ենք, սովորաբար նաև առաջին տպավորությունը: Այդպիսին է Բերտոլդ Բրեխտի դիմանկարը: Ամբողջական դիմանկար տալու համար նա ընտրում է ամենահատկանշականը, անփոխարինելին: Արտաքինը և բնավորության գծերը զուգակցվում են իրար և դառնում են մի ամբողջական դիմանկար: Բեռլինում որոշ ժամանակ ապրելով՝ մի օր նա հանդիպում է Բրեխտին: Առաջինը, ինչ աչքի ընկավ Բրեխտի մոտ, նրա հագուստն էր: Կանետիի հիշում է. «Միակ մարդը, որը բոլորի մեջ աչքի ընկավ իր պրոլետարական հագուստով, Բրեխտն էր: Նա շատ վտիտ էր, ուներ սոված դեմք, որը գդակի պատճառով մի փոքր թեքված էր թվում, նրա խոսքը չոր էր և կտրուկ, նրա հայացքից զգում ես քեզ ինչպես մի արժեքավորվող առարկա, և ինքը՝ որպես գրավառու, իր խայթող սև աչքերով գնահատում է քեզ: Նա քիչ էր խոսում, գնահատման արդյունքի մասին քիչ բան կարելի էր իմանալ: Անհավատալի էր, որ նա միայն երեսուն տարեկան էր, նա այնպիսի տեսք ուներ, կարծես նա ոչ թե վաղ էր ծերացել, այլ միշտ ծեր էր եղել: Նա վայելող չէր, այդ պահին ոչ մի հաճույք չէր գտնում: Ինչ նա վերցնում էր, օգտագործում էր անմիջապես. նա հավաքում է այն ամենը, ինչ իրեն կարող է ծառայել»: (1, էջ 255) Կանետին պատկերում է Բրեխտին արտաքին աշխարհից, հասարակությունից օտարացած, որը գիտակցաբար թաքնվում է հագուստի հետևում:

Կանետիի կերպարները բացահայտվում են էական փաստերով և դրվագներով: Կանետին կարևորում է նկարագրվող կերպարների ոչ թե արտաքին հատկանիշները, այլ նրանց ներ-

քինը: Նրա համար կարևոր է անհատականության միասնությունը: Եվ այս մարդկանց հետ զրույցների, նրանց հետ անցկացրած տարիների արտացոլման միջոցով է նրա կյանքը դառնում իրականություն. նա գրում է իր վաղեմի ընկերների, ծանոթների և թշնամիների մասին: Բազմաթիվ նկարագրություններում կրկին կենդանի է դարձնում մարդկանց՝ հայտնի անձնավորությունների, ամենից առաջ, գրական ասպարեզից, որոնք կարևոր դեր են խաղացել նրա կյանքում, ազդել նրա մտքի զարգացման վրա:

Գրականություն

1. Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Die Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
2. Canetti, Elias: Das Augenspiel. Die Lebensgeschichte 1931-1937. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
3. Kappel, Beatrix: „Ein Dichter braucht Ahnen“, in: Bartsch, Kurt (Hrsg.): Experte der Macht: Elias Canetti. Graz: Droschl, 1985.
4. Stieg, Gerald: Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie, in: Durzak, Manfred (Hrsg.): Interpretationen. Zu Elias Canetti. Stuttgart: Klett, 1983.
5. Strelka, Joseph P.: Einführung in die literarische Textanalyse. 2., durchges. Aufl., Tübingen; Basel: Francke, 1998.
6. Waldmann, Günter: Autobiographisches als literarisches Schreiben: Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiographischen Schreibens. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2000.

**Ջանիկյան Ա.
Վ. Բրյուսովի անվ. ԵՊՊԸ**

ԿԼԱՍԻՑԻՉՍԸ ԵՎ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ

Ամեն ժամանակաշրջան ստեղծում է իր թատրոնը, թատրոնը իր հերթին ձգտում է բեմ հանել տվյալ ժամանակաշրջանի հիմնախնդիրները, մտածողությունն ու գեղագիտությունը: Դա նշանակում է, որ բեմարվեստն իր բնույթով նորարարական է: Այս առումով բացառություն չէր ֆրանսիական ռոմանտիկական դրաման, որը հեղաշրջող դեր կատարեց ժամանակի թատերական կյանքում և ինքնահաստատվեց՝ հակադրվելով կլասիցիստական թատրոնին:

Ռոմանտիկական դրամայի ներկայացուցիչները իրենց ստեղծագործություններով ու տեսական աշխատություններով մի կողմից մերժում էին կլասիցիստական թատրոնի ավանդույթները, մյուս կողմից՝ կամա թե ակամա, թերևս անգիտակցաբար, պահպանում, զարգացնում էին յուրովի:

19-րդ դարի սկզբին թատերական ասպարեզում ի հայտ եկած այդ ընդգրկուն ռոմանտիկական շարժումը, որն արդեն կես դար խարխուլում էր դասական թատերգության կառույցները, իր բարձրակետին հասավ 1830 թվականին, երբ վեջնականապես տապալեց կլասիցիստական ողբերգությունը: Ավելի ճշգրիտ՝ դա տեղի է ունեցել փետրվարի 25-ին, երբ «Էռնանիի» խաղանորը “Théâtre Français”-ում աննախադեպ իրադարձության է վերածվել: Ներկայացման մի քանի ժամերը, որոնք անցել են թատերական երկու՝ արդեն կայացած և նոր-նոր կայացող ուղղությունների կողմնակիցների սկզբունքային բախմամբ, վերջնականապես վճռել են ռոմանտիկական դրամայի ճակատագիրը: Այն հաղթականորեն մուտք է գործել ֆրանսիական բեմ: Բեմադրության հաջողությամբ չեն կարողացել խոչընդոտել հաջորդ երեկոների ընթացքում պարտերից լավող սուլոցները, օթյակներում պոռթկացող փռփկոցները. թատրոնն ամեն երեկո 5000 ֆրանկի եկամուտ է ունեցել: Այնուամենայնիվ, կլասիցիստական ողբերգության կողմնակիցները հեշտությամբ չեն զիջել դիրքերը, ներքին լարվածությունն ու հակամարտությունը շարունակվել է: Թեոֆիլ Գոթիեն, որ երկար չպետք է մոռանար «Էռնանիի» բորբոքած կրքերը, 37 տարի անց նույն համոզվածությամբ գրում է, որ «Էռնանին» իր ժամանակակցի համար այն դերը խաղաց, ինչ Կոռնեյլի «Սիդը» Կոռնեյլի ժամանակակցի համար:

Իրոք, որքան աղմուկով է ի հայտ գալիս գրական, բեմական նոր երևույթը, այնքան տպավորությունը խորը, հետաքրքրությունը մեծ է լինում, ինչը և կանխորոշում է հետագա հաջողությունները: Ակնհայտ է, որ «Էռնանիի» շուրջը բռնկված պայքարը ավելի էական, վճռորոշ մշանակություն ունեցավ ռոմանտիկական թատրոնի հետագա ճակատագրում, քան բուն թատերգությունը: Նույնը կարելի է ասել «Կրոմվելի» նախաբանի մասին, որը ռոմանտիզմի մանիֆեստը դարձավ:

Ռոմանտիկական դրամայի հեղինակները մերժում էին կլասիցիստական գեղագիտությունը՝ մասնավորապես տեղի և ժամանակի միասնության օրենքը, ինչպես նաև թատերգության ժանրային տարանջատումը, որը նրանց անհեթեթ էր թվում, քանի որ, իրենց համոզմամբ, եթե առօրյա կյանքում միախառնվում են ծիծաղն ու արցունքը, ապա նույնը կարող է տեղի ունենալ դրամաներում:

Չնայած ռոմանտիկական դրամայի հեղինակները ձգտում էին կյանքը անխաթար՝ իր ուրախություններով ու տխրություններով պատկերել, այնուամենայնիվ, նրանց ստեղծագործություններում գերիշխում էր ողբերգականությունը: Ողբերգական ճակատագիր ունեին ռոմանտիկական դրամաների գրեթե բոլոր գլխավոր հերոսները, ինչպես Ֆեդրան, Ներոնը, Անդրոմաքեն, Բրիտանիկուսը՝ կլասիցիստական թատերգություններում: Տարբերությունը թերևս այն էր, որ ռոմանտիկական դրամայի հերոսների ճակատագիրը կանխորոշում էր ոչ թե ֆորտունան, այլ իրավիճակի տրամաբանությունը, որն ի հայտ էր բերում նրանց դժբախտությունները՝ խորթ զավակ լինելը («Լորենցաչիո»), ինչպես նաև մարմնական («Արքան զվարճանում է»), բարոյական («Լուկրեցիա Բորջիան»), հասարակական («Մարիա Թյուդոր») արատներն ու թերությունները:

Եվս մի կարևոր հանգամանք՝ հայտնի է, որ կլասիցիստ թատերագիրները իրենց ժամանակի հիմնախնդիրներն արժարժելու համար դիմում էին անցյալին՝ անտիկ դարաշրջանին: Նույն կերպ սկսեցին վարվել ռոմանտիկական դրամայի հեղինակներն այն տարբերությամբ, որ իրենք հիմնականում նախապատվությունը տալիս էին Միջնադարին ու Վերածննդին: Անկախ այս տարբերությունից, ինչպես կլասիցիստական, այնպես էլ ռոմանտիկական թատերախաղերի հերոսները պատմությունից հայտնի, նշանավոր անձնավորություններ էին. կլասիցիստական ողբերգությունում Սիդը, Յորաքիոսը, Պողիկտոսը, Ներոնը, Անդրոմաքեն, ռոմանտիկական դրամայում՝ Լուկրեցիա Բորջիան, Կրոմվելը, Ֆրանսուա 1-ը, Լորենցաչիոն, Յենրի 3-ը և շատ ուրիշներ:

Լուրջ վեճեր հարուցեց նաև պատմական ճշմարտության հիմնահարցը: Ռոմանտիկական դրամայի հեղինակները կլասիցիստներին դատապարտում էին ոչ արժանահավատ կերպարներ կերտելու, հերոսների ապրումներն ու զգացումները չափազանցելու, պատմական փաստերն արհամարհելու համար, այն դեպքում, երբ Ռասինն, օրինակ, ամեն նոր ստեղծագործության նախաբանում փորձում էր հավաստել էր հավատարմությունն ավանդությանը: Ուշագրավ է, սակայն, որ Յյուզոն «Կրոմվելի» հիմնական աղբյուրների մատենագրությունը հրապարակելով, փաստորեն նույն նպատակն է հետապնդել: Եթե կլասիցիստները պատմության կամ առասպելների էջերում փնտրում էին նշանավոր իրադարձությունների կամ հոգեկան խոր բախումների դրդապատճառները, ռոմանտիկական դրամայի հեղինակները նույն այդ պատմության կամ առասպելների էջերում պեղում, իրենց ստեղծագործություններում վերամարմնավորում էին առանձնահատուկ գրավիչ

տեսարաններ («Յենրի 3-րդ», «Էռնանի», «Մարիոն Դելորմ»), ինչպես նաև գաղտնի կապեր և խարդավանքներ («Կրոմվել», «Մարի Թյուդոր», «Լորենցաչիո»): Ռոմանտիկական դրաման իրականացնելով իր իսկ հղացած գրական հեղափոխությունը, ձգտում էր անդրադառնալ ոչ այնքան պատմական, որքան քաղաքական ու հասարակական հիմնախնդիրների:

Թե՛ կլասիցիստական ողբերգություններում («Յորացիոս», «Սիդ», «Անդրոմաքե», «Պողիկտոս»), և թե՛ ռոմանտիկական դրամաներում («Էռնանի», «Ռուի Բլաս», «Լուկրեցիա Բորջիա») սերն առանձնահատուկ տեղ է գրավում: Չնայած այն ինքնանպատակ չէ: Սիրային սյուժեն սերտորեն առնչվում, միահյուսվում է պետական ու քաղաքական նշանակություն ունեցող կարևորագույն խնդիրների:

Հատկանշական է, որ կլասիցիստական ողբերգության հերոսները, որպես կանոն, հայտնվում են ծայրահեղ լարված իրավիճակներում, որոնցից փրկություն, ելք գտնել չեն կարողանում: Եթե անգամ գտնում են, ընկնում են անհամեմատ ծանր, ողբերգական դրության մեջ: Ասվածը հավասարապես վերաբերում է Պողիկտոսին ու Սիդին, Ֆեդրային ու Անդրոմաքեին: Նրանց ճակատագրի այս առանձնահատկությունը, որքան էլ տարօրինակ թվա, ժառանգել են ռոմանտիկական դրամայի հերոսները՝ Էռնանին, Լորենցաչիոն, Չատերտոնը, որոնք նույնքան անելանելի իրադրություններում են հայտնվում: Նշենք, որ կլասիցիստական ու ռոմանտիկական թատերգությունների հերոսների մեծ մասի կյանքն, ի վերջո, դժբախտ ավարտ է ունենում:

Ռոմանտիկական դրամայի հեղինակները մեղադրում էին կլասիցիստներին միջավայրի սահմանափակության՝ միմիայն արքունիքի իրադարձությունները, հարաբերությունները ներկայացնելու համար: Մինչդեռ Յյուզոյի «Արքան զվարճանում է», «Լուկրեցիա Բորջիա», «Էռնանի», «Ռուի Բլաս», «Մարիոն Դելորմ», Մյուսեի «Լորենցաչիո», Դյումայի «Յենրի 3-րդը և իր արքունիքը» դրամաները ցույց տվեցին, որ պալատական բարքերը նրանց նույնքան հետաքրքրում ու գրավում են:

Ռոմանտիկ թատերագիրները նախանձախնդրություն էին հանդես բերում նաև լեզվի հարցում, որպեսզի իրենց ստեղծագործությունները ավելի հավաստի, համոզիչ հնչեն, ձգտում էին երկխոսությունները պարզ, մատչելի կառուցել: Ստենդալը իր «Ռասին և Շեքսպիր» տրակտատում սուր քննադատության է ենթարկում կլասիցիստական չափածո խոսքը, մերժում միապաղաղությունը, արհեստականությունը: Նրա կարծիքով ցանկացած բանաստեղծականություն, ի վերջո, վնասում է դրամային, այն շինծու դարձնում:

Նույն կարծիքն է արտահայտել Հյուզոն «Կրոնվելի» նախաբանում՝ «Գեղեցիկ քառատողերն են ձախողում գեղեցիկ թատերախաղերը»: Մինչդեռ՝ հպանցիկ ընթերցանությունն անգամ ակնհայտ է դարձնում, որ, չնայած ռոմանտիկական դրամայի հեղինակները նախապատվությունը տալիս էին արձակին, այնուամենայնիվ, գեղեցիկ արտահայտություններից ու դարձվածքներից չէին խուսափում՝ տուրք տալով կլասիցիստ ողբերգուների նախասիրած բեմական պաթոսին, երկարաշունչ մենախոսություններին:

Նույնը թատերգությունների ծավալին է վերաբերում: Կլասիցիստական ողբերգությունը, որպես օրենք, պետք է բաղկացած լիներ 5 գործողությունից: Ռոմանտիկական թատերգություններում այդպիսի օրենք գոյություն չուներ, բայց շատ թատերագիրներ պահպանում էին նույն ծավալը:

Գրականության պատմության մեջ որևէ նոր երևույթ հանդես չի գալիս պատահականորեն, հասարակական ու գրական ընդհանուր օրինաչափություններից անկախ: Եվ որքան էլ նոր դպրոցը, ուղղությունը իրեն հաստատելու համար հակադրվի իր անմիջական նախորդին, մինչև իսկ ժխտի, միևնույն է, շատ առանձնահատկություններ ժառանգում և նույնիսկ զարգացնում, նոր մակարդակի է հասցնում: Դա նպաստում է թե՛ ինքնահաստատվելուն, թե՛ մոռացված հինը վերակենդանացնելուն, հարություն տալուն և հատկապես տվյալ ժամանակի արդիական հիմնահարցերին անդրադառնալուն: Ռոմանտիկական դրամայի կամ, ինչպես ընդունված է ասել, «էռնանիի դասերը» հիանալի յուրացրեցին 20-րդ դարի ֆրանսիական խոշորագույն թատերագիրները՝ Իոնեսկոն, Բեկկետը, Անույը: Նրանք հավատարիմ մնալով դասական ավանդույթներին՝ հինը ժխտելով, միաժամանակ նրա վրա հենվելով, ֆրանսիական թատերգությունը հարստացրին նոր գլուխգործոցներով:

**Ավագյան Է.Ս.
Վ. Բրյուսովի անվ. երՊԼՀ**

ԱՆՍԵՂ ՄԵՂԱՎՈՐՆԵՐԸ ՄԱՐԻԱՆՆԵ ԳՐՈՒԲԵՐԻ «ՔԱՄՈՏ ՀԱՆԴԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՎԵՊՈՒՄ

Ժամանակակից ավստրիացի գրող Մարիաննե Գրուբերը գրական ասպարեզ է մտել 70-ական թվականներին: Նա իր գրական նախահայրերին է համարում Ֆրանց Կաֆկային, Ալբեր Կամյուլին, Ֆեոդոր Դոստոևսկուն, որոնց գաղափարները և

ստեղծագործություններն իրենց շեշտակի ազդեցությունն են ունեցել Մարինե Գրուբերի՝ որպես գրողի, ձևավորման վրա: Թեև հեղինակն իր ստեղծագործությունների նյութը և հերոսներին վերցնում է իր շրջապատից, լրագրային հոդվածներից, իսկ նկարագրվող գործողությունները կատարվում են մի այսօրում, հայրենի Բուրգենլանդում, այսուհանդերձ, անհրաժեշտ է այս ամենն ընկալել մեկ այլ հարթության վրա: Գրուբերի ստեղծագործություններն իրենց լեզվով և իմաստով նույնքան պարզ են, իսկ առաջ քաշած խնդիրների և զգացմունքայնության տեսակետից՝ նույնքան բարդ: Մարիաննե Գրուբերի գրականությունը, օժտված լինելով այնպիսի մեծ և հզոր զենքով, ինչպիսին խոսքի ուժն է, իր անսահման հնարավորություններով փորձում է հասնել նրան, ինչին հոգեբաններն իրենց հոգեթերապիայով: Նա, արտացոլելով պատմական և հասարակական երևույթները, փորձում է իր ընթերցողին օգնել գտնելու կյանքի իմաստը, կյանք, որտեղ չկան բացարձակ, օբյեկտիվ և տևական արժեքներ: Ըստ Գրուբերի «մարդն անում է բաներ, որոնց մասին նա ժամերով մտածել է, սակայն դրանք կրկին սխալ են լինում» /հեղինակի հետ հարցազրույցից/:

Մարիաննե Գրուբերի «Քամոտ հանդարտություն» /Windstille/ վեպը ծերացող մարդու էքզիստենցիալ ճգնաժամի քնարական վերլուծություն է, որն արտացոլված է Կերթենյան լճի, նրան հարող բնության և այդտեղ ապրող մարդկանց փոխհարաբերությունների մեջ:

Քսաներկուամյա սլովենացի Մարյային, որը ծովային ռեստորաններից մեկում սպասավոր էր աշխատում, գտնում են անտառում սպանված: Չնայած սպանության և նրա բացահայտման մասին վեպում խոսքը զնում է առաջին պլանով, իրականում այն հրաժեշտի մի ընդհանուր տրամադրություն է, ինչն իրար է կապում վեպի տարբեր հերոսների: Այսպես՝ տեսուչ Փինքերը պատրաստվում է անցնել թռչակի և հրաժեշտ է տալիս իր մասնագիտությամբ, երիտասարդ լրագրող Լիզան հրաժեշտ է տալիս մանկությամբ, Բյուբերգը՝ կյանքին: Յնարավոր մոտալուտ մահվան վախը հիվանդ սրտի պատճառով, և Մարյայի սպանության մեջ հիմնական կասկածյալ լինելը, ստիպում են Փրաթին՝ վեպի գլխավոր հերոսին, հարցականի տակ դնել իր ապրած կյանքը և շրջապատի հետ ունեցած հարաբերությունները, իր անցյալը: Նա գտնվում է առողջական ճգնաժամի մեջ, որը, սակայն, ավելի խորն է, այն գոյության ճգնաժամ է, որից այլևս չկա ելք:

Վեպի հերոսները հորինված չեն. ինչպես վերո նշեցինք, նրանց հեղինակը վերցրել է իր շրջապատից, իրական կյանքից:

Այսպես, Փրաթի կերպարով Գրուբերն ոգեշնչվել է Քերթնեայան մի հեռավոր վայրում, Օսիախեփ լճի ափին. Բյուբերգ ամուսնական զույգի նախատիպը նրա համար հանդիսացել են իր հունարենի ուսուցիչը տիկնոջ հետ միասին: Վեպի մյուս հերոսուհին՝ Լիզան, մարմնավորում է հենց իրեն՝ հեղինակին:

Հոգեբանության Վիեննական երրորդ դպրոցի ներկայացուցիչ Վիկտոր Ֆրանկլի մասին հետազոտությունները հազիվ երեսուն տարեկան Մարիաննե Գրուբերի մոտ առաջացրել էին շատ հարցեր, որոնք հատկապես կապված էին պատերազմի, նրա դրդապատճառների և ոճրագործ բնույթի հետ: Ինչպես գրում է հետպատերազմյան սերնդի ներկայացուցիչ մեկ այլ գրող՝ Ինգբերգ Բախմանը, «պատերազմ չի հայտարարվում, այլ այն շարունակվում է: Անամոթությունը դարձել է այլևս առօրեական»/Bachmann Ingeborg. 1959. 27/: Մարիաննե Գրուբերին մշտապես հուզում էին հարցեր՝ կապված իրենց խայտառակ մոտակա անցյալի հետ: «Ովքե՞ր էինք մենք, մարդասպանների, ռումբերի, քնած հրեշների զավակնե՞ր, պատասխանատու մի պատմության համար, որը մենք իսկականից չգիտենք: Ինչպիսի՞ն ենք մենք: Ինչպե՞ս է մարդը դիմացել համակենտրոնացման ճամբարում, ինչպե՞ս է մարդ դրանից հետո սկսել հաշվել ժամանակը: Ինչպե՞ս է մարդ կարողանում ապրել մի երկրում, որն անպատկերացնելի դաժան ձևով է փորձել սպանել, ինչպե՞ս կարելի է հանդուրժել այդ երկիրը, մարդկանց, հիշողությունները» /հեղինակի հետ հարցազրույցից/:

Նման իրավիճակում է նաև Լիզան: Նա նույնպես հետպատերազմյա սերնդի ներկայացուցիչ է, փնտրում է անցյալի համար պատասխաններ: «Ի՞նչ եք ուզում Դուք իմանալ: Ամեն ինչ, ինչ հնարավոր է:» /Gruber Marianne.1991. 113/

Լիզան, կարոտից խեղդված, վերադառնալով իր ծննդավայր, հայտնվում է Փրաթի կողքին՝ նրա համար ծանր պահին: Նա գնում է կորած մանկության հետքերով, փնտրում մի բան, որն այլևս չկա, ընկերանում Փրաթի հետ, հոգ տանում նրա համար, օգնում նրան վերջին անգամ վերապրել սիրահարվածության զգացումի տենչանքը: Նա Փրաթի հետ իր գրույցներում պահանջում է նրանից բացատրություն պատերազմի մասին: Լիզայի սառը մտածելակերպը, նրա ճշգրիտ պատկերացումները, տեսնելու և ուրիշներին հասկանալու ունակությունը նույնացնում են նրան հեղինակի՝ Մարիաննե Գրուբերի հետ:

Վեպի հենց սկզբում Փրաթը մեղադրվում է ու ձերբակալվում, սակայն, երբ հայտնաբերվում է փաստացի մարդասպանը, սխալ մեղադրանքի համար իրեն մեղավոր զգացող տեսուչ Փինկերն անձամբ է ազատում Փրաթին: Տունդարձի ճանապարհին

Փրաթը խնդրում է իր «ազատարարին» կանգնեցնել մեքենան, որպեսզի վերցնի փոստից մի կապոց: Նա վերցնում է կապոցը, սակայն չի վերադառնում մեքենա, այլ շարունակում է գնալ իր ճանապարհով, որը հաճախ էր անցել Լիզայի հետ միասին, հանում է մի հրացան և կրակում իրեն: Փինկերը, որը հետո է կռահում Փրաթի մտադրությունը, այլևս ի վիճակի չի լինում փրկել նրան:

Գիտակցելով, որ գտնվում է մղձավանջում, Փրաթն իրեն ցուցաբերում է որպես թուլամորթ և վախկոտ: Նա չի փնտրում պրոբլեմների հետ իրական առճակատում, նա փախչում է նրանցից, վախկոտ է, նախընտրում է չեզոք պահվածքը:

Իր վախերի մեջ Փրաթը փախչում է դեպի բնությունը: Դժվար պահերին նրան օգնում է լճի պատկերը: Նա սիրում է և՛ ամպրոպը, և՛ հանգստությունը և թե՛ անշարժությունը: Պատահական չէ Գրուբերը վեպն անվանել «Քամոտ հանդարտություն»: Չէ՞ որ բնորոշ ձևով վեպի վերջում տիրում է քամոտ հանդարտություն: Սա մի լռություն է, որը կարող է մի վայրկյանում վերածվել փոթորկի, որի ավարտը ողբերգական է: Սկսվում է մի երկար ինքնամեղադրանք, մի հետադարձ հայացք դեպի անցյալը: Նա սկսում է հավատալ փաստին, որ սպանության մեջ ինքն է կասկածյալներից մեկը: Փրաթն իրեն զգում է այնպես, ինչպես Կաֆկայի հերոսը՝ մեղադրված, առանց պատժելու արժանի արարք անելու: Նրանը, ինչպես «Դատավարության» Յոզեֆ Կ.-ի մեղքը, անհիմն է, սակայն նա, ինչպես և Յոզեֆ Կ.-ն, իրենց պահում են իսկական մարդասպանի պես:

Ինչպես Կաֆկայի «Դատավարությունը», այնպես էլ Գրուբերի վեպն ունի ողբերգական ավարտ և ոչ միայն սպանության փաստի պատճառով. այն ունի ավելի խորը պատճառ, քանի որ ողբերգականությունը Փրաթի վերաբերմունքն է դեպի իրեն շրջապատող աշխարհը: Նրա կինը՝ Կատարինան, տարիներ շարունակ ամուսնու պատճառած դառնությունների ու դավաճանության պատճառով նետվել էր հարբեցողության գիրկը, երեխաները հեռացել էին հայրական տնից, ապրում էին արտասահմանում և սառը հարաբերություններ էին տիրում նրանց միջև:

Չնայած վեպի քրեական բնույթին, այն ունի հասարակական, սոցիալական և հոգեբանական շարժառիթներ:

Մարյայի մահը խորհրդանշական է այն բոլոր սպանությունների համար, որոնք կան մեր դաժան կյանքում: Նա՝ Կատարինան, Բյուրերգը իրականում հասարակության անտարբերության զոհերն են: Նրանց կյանքն անհիմաստ է, այնպես ինչպես անհիմաստ է նրանց մահը, քանի որ անհիմաստ և անտրամաբանական են խաղի կանոնները, որոնցով խաղում են ուժեղ մարդիկ այս կյանքում: Այդ

թվացյալ ուժեղներն իրականում թույլ են, անվճռական, կարևոր վճիռները թողնում են ուրիշներին: Սակայն կյանքը, անգամ ուժեղների համար, անսպառ չէ: Ծերությունը և հիվանդությունը նրանց ստիպում են խորհել և հասկանալ, որ ավելի լավ է սիրել, քան ատել, հարգել, քան արհամարհել, ձեռք բերել, քան կորցնել, քանի որ վերջինս շատ ավելի հեշտ է:

Սարիաննե Գրուբերն իր այս վեպով նախազգուշացնում է ընթերցողին, որ անհրաժեշտ է վախենալ լռությունից, քանի որ կյանքում ոչինչ հավերժ չէ, և որ հանդարտությանը մի օր փոխարինելու է փոթորիկը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Bachmann, Ingeborg / 1959/. Alle Tage. In: Die gestundete Zeit. Gedichte. München
2. Gruber, Marianne / 1991/ Windstille. Wien.
3. Gruber, Marianne /1986/ «Zwischenstation».Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei
4. Moser, Gerhard /10.04.1987/ §Terror-von wo auch immer|. In: „Volksstimme“ Beilage , Wien
5. Kafka, Franz /1998/. Der Prozess. Surkamp Taschenbuchverlag
6. Kafka, Franz /1999/. Das Schloss. Fischer Taschenbuch Verlag
7. Keckeis, Johann / 16.04.1982/ „Existenzanalyse als Science-fiction“ In: Zürichsee-Zeitung
8. Magele, Gundrun /10.01.1992/ §Gewitterträchtige Seelenlandschaft In: Der Standard, Wien
9. Rottensteiner, Franz /21.04.1987/ „Zwischen Fronten“. In: Unabhängige kulturpolitische Wochenzeitung. Wien
10. Wimmer, Paul / 27.8.1981/ „Der Mensch ist stillgelegt“. In: „Arbeiter Zeitung“. Wien

Այվազյան Յ. Ա.
Վ.Բրյուսովի անվ. երՊԼՀ

ՖԻԼԻՊՊ-ՕԲԵՐ ղը ԳԱՍՊԵԻ «ՄԻ ԳՐՔԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՎԵՊԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՆԱԴԱԿԱՆ ՊԱՏՄԱՎԵՊ

Ֆրանսալեզու կանադական պատմավիպասանության ձևավորումը ընդունված է կապել հայր և որդի Գասպեների անվան հետ, որոնք կարողացան իրենց վեպերում վերստեղծել Կանադայի

ողբերգական պատմության հերոսական էջերը: Գասպե հայրը շատ ավելի սիրված և հայտնի գրող էր Կանադայում, քան նրա որդին, սակայն վերջինս հորից 25 տարի շուտ է սկսել ստեղծագործել և համարվում է առաջին կանադական պատմավեպի հեղինակը:

Ֆիլիպպ-Ինյաս Ֆրանսուա Օբեր դը Գասպե-որդին (Philippe-Ignace François Aubert de Gaspé-fils 1814-1841) 21 տարեկան հասակում դարձել է Քվեբեկի “Le Canadien” և “Quebec Mercury” թերթերի խմբագիրը: Իր սկանդալային վարքի համար նա դատապարտվել է բանտարկության, իսկ բանտից դուրս գալուց հետո՝ վրեժխնդրության նպատակով պայթուցիկ հեղուկով լի շիշ է նետել խորհրդարանի նախասրահի վառարանի վրա: Ձերբակալման հրամանից հետո նա փախել և պատսպարվել է իր հոր կալվածքում: Կալվածքում մենակյաց ապրելու տարիներին է Գասպե-որդին գրում իր հանրահայտ «Գանձեր որոնողը կամ Մի գրքի ազդեցություն» վեպը, որի ստեղծմանն իր հիշողություններով շատ է նպաստել հեղինակի հայրը: Որոշ գրականագետներ նույնիսկ այն կարծիքն են հայտնել, որ վեպի „L’Etranger“, գլուխը գրել է Գասպե հայրը: 1840 թ. վատառողջ Գասպեն դարձել է Նոր-Շոտլանդիայի Օրենսդիր Պալատի թղթակիցը և մահացել 1841 թ. մարտի 7-ին:

Գասպե-որդու միակ «Գանձերի որոնողը կամ մի գրքի ազդեցությունը» („Le chercheur de trésors ou l’Influence d’un livre”) վեպի ստեղծման մասին ազդարարեց “Le Télégraphe” թերթը 1837 թ. ապրիլի 14-ին և տպագրեց մի հատված: Վեպը, որն արդեն կրում էր «պատմավեպ» ենթավերնագիրը, ամբողջությամբ տպագրվեց միայն սեպտեմբեր ամսին, որին էլ անմիջապես հետևեց անխնա քննադատությունը:

Գասպե որդու վեպի նախաբանը կարելի է համարել քվեբեկյան գրական մանիֆեստ, որտեղ հեղինակը հրաժարվում է «Լյուդովիկոս XV-ի պալատի հովվերգական ավանդույթներից»¹ և գրողների ուշադրությունն ուղղում է դեպի բնությունն ու ճշմարիտը:

Ինչպես հայտնի է, վեպերի նախաբանները հաճախ հեռու են նրանց բովանդակություններից, որովհետև այստեղ հեղինակներն արտահայտում են իրենց գեղագիտական սկզբունքները և գրականության զարգացման մասին իրենց պատկերացումները: Կանադացի հեղինակներն իրենց նախաբաններում բազում անգամ նշում են, որ հարում են ռեալիզմին, բայց նրանց վեպերը լի են արտասովոր արկածներով: Այսպես, Գասպե որդին նախաբանում փորձում է հավատացնել, որ վեպի գործողություններն իրական են,

¹ Philippe-Aubert de Gaspé “Le Chercheur de trésors ou l’Influence d’un livre”, Québec, 1953, p. 2

սակայն վեպն ըստ եռթյան լի է մտածված պատկերներով:

Իր վեպը գրելու ժամանակ Գասպեն հստակ պատկերացում չուներ վեպի կառուցվածքի մասին, ինչը պայմանավորված էր սեփական փորձի և գրական ավանդույթների պակասով: Վեպը գրել է քսաներեք տարեկան հասակում, երբ դեռ լավ ծանոթ չէր ֆրանսիական ռոմանտիկական պատմավեպերին: Նրա նպատակն էր ստեղծել մի այնպիսի գործ, որտեղ կհավաքագրեր Կանադայի գեղջկական երգերն ու հին նախապաշարմունքները: Գասպե որդին ենթավերնագրում իր վեպն անվանում է «պատմական», քանի որ այնտեղ պատկերված հերոսներն այնպիսին են, «ինչպիսին նրանց հիշում է պատմությունը»: Յեղիմակն ավելացնում է, որ իր երկրին է նվիրում կանադական բարքերի մասին առաջին վեպը: Իսկ գրողի իր կրեդոն նա այսպես է բացատրում. «...դա մարդկային բնությունն է, որը պետք է օգտագործել մեր դրական դարաշրջանի համար, որն այլևս չի բավարարվում բուկոլիկներով, ուռենու տակի մեղմ գրույցներով, կամ բնության գրկում միայնակ զբոսանքներով... Մեր արդյունաբերական դարաշրջանում մենք պետք է զարգացնենք մարդկային սիրտը... Վերը նշվածը կարող է զվարճացնել միայն Լյուդովիկոս 14-ի կամ Լյուդովիկոս 15-ի տոնական հավաքություններին ...»¹

Առաջին իսկ էջից հեղինակը նշում է, որ գործողությունները կատարվում են Սեն-Լորան գետի հարավային ափին գտնվող մի վայրում, որի անվանումը նա չգիտի: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Շարլ Ամանը, որն ի դեպ հեղինակի պնդմամբ իրական կերպար է, ալքիմիկոս է, որն ունի հասարակ մետաղները ոսկի դարձնելու անմիտ ցանկություն: Ամանը երազող հոգի է, որը փնտրում է փիլիսոփայական քարը: Սև մագիայի օգնությամբ հարստություն դիզել և համընդհանուր հարգանք վայելել ցանկացող Ամանին բոլորը խենթի տեղ են դնում: Նա ունի Դյուպոնի ուղարկում է սև հավ գողանալու՝ իր փորձարկումների համար, բայց քանի որ հավը գողացված չէր, ալքիմիկոսի ջանքերն ապարդյուն են անցնում: Եվ քանի որ հանդերձյալ աշխարհի ուժերի հետ շփվելու համար հերոսին անհրաժեշտ էր մի կախված մարդու չորացած ձեռք, վեպի սյուժեի մեջ ներմուծվում է լրացուցիչ Ֆաբուլային գիծ, որը կապված է մի հանցագործի՝ Գիյլմեի սպանության և կախված մարդասպանի ձեռքը ստանալու Ամանի փորձերի հետ: Այս երկրորդ սյուժեի մեջ ներառված են երկու միջանկյալ լեգենդներ, որոնք վեպի ընդհանուր սյուժետային գծի հետ ոչ մի կապ չունեն: Յենց այս լեգենդներն են վերագրում հեղինակի հորը:

¹ Նույն տեղում, էջ 2

Շարլ Ամանի ճակատագրին զուգահեռ հեղինակը ներկայացնում է նրա աղջկան սիրահարված մի բժիշկ ուսանողի՝ Սեն-Սերանի ճակատագիրը, որն իր մելամաղձությամբ և աղմկոտ աշխարհի հանդեպ սարսափով հիշեցնում է շատբրիանական հերոսներին:

Մի շարք իրադարձություններից հետո Ամանը մեծ դժվարությամբ թափանցում է մի քարանձավ՝ հույս ունենալով այնտեղ գանձեր գտնել: Անօգուտ փնտրտուքներից հետո նա որոշում է տուն վերադառնալ նավով, սակայն փոթորիկ է բարձրանում, և Ամանը հագիվ է մազապուրծ լինում: Վերադառնալով տուն՝ նա իր աղջկան ամուսնացնում է արդեն բժիշկ դարձած Սեն-Սերանի հետ և միայնակ շարունակում ալքիմիկոսի իր փորձարկումները և մագիայի գրքի ուսումնասիրումը:

Հարստություն դիզելու ցանկությունը բացատրում է գլխավոր հերոսի գործելակերպը, որը, սակայն, ողջ պատմության արտաքին քողն է միայն: Չունենալով բավականաչափ քաջություն, ուժ, էներգիա և գիտելիքներ՝ ինքնահաստատվելու և հասարակության մեջ իր արժանի տեղը գտնելու միջոցը նա տեսնում է հարստության մեջ, որին էլ փորձում է հասնել կախարդանքով: Նրա ալքիմիական փորձարկումները ստեղծում են ակտիվ գործունեության տպավորություն, թեև իրականում նա երազելուց բացի ոչինչ չի ձեռնարկում: Ամանի կերպարը խորհրդանշական է այն առումով, որ ներկայացնում է այն սերնդի հոգեբանությունը, որի լեգենդների միջոցով հիշատակված անցյալը եղել է փառավոր ու հերոսական, ներկան ստորացումների և անկարողությունների ժամանակ է (Անգլիայի տիրապետությունը և մերկանտիլ Ամերիկայի գալթակղիչ օրինակը), և, վերջապես, ապագան, որը անորոշ է և ներկայանում է հույսերի ու երազների ձևով: Սակայն, ի տարբերություն ռոմանտիկների, հեղինակին ապագան չի թվում մռայլ ու անհույս: Պարզապես գլխավոր հերոսը մարմնավորում է այն հուսահատ ֆրանսկանադաճիներին, որոնք իրենց նոր հայրենիքի ողբերգական անցյալից հերոսական դասեր քաղելու ուժը չունեին և այդ նույն անցյալից նրանց մնում էր միայն վերցնել սնահավատությունը: Վեպի ենթավերնագրում արտացոլված ալքիմիայով և մագիայով զբաղվելը մեր կարծիքով ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ հուսահատ ժողովրդի անզոր ճիգեր: Ինչ վերաբերվում է ապագա սերնդին, ապա այն, ի դեմս Սեն Սերանի, ետ է կանգնում մագիայից և իրական գիտության հետ է կապում իր ապագան, չնայած արդեն ծանոթացել էր ճշմարտության, հոգեկան հանգստության և ներդաշնակության համար տեղ չունեցող հաշվենկատ աշխարհի հետ:

Այսպիսով, վեպի գեղարվեստական համակարգում նկատ-

վում է թե՛ ռոմանտիկական և թե՛ ռեալիստական մեթոդների սինթետիկ միաձուլում. մռայլ, խորհրդավոր մթնոլորտը, անդրշիրիմյան ոգիների հարությունը, իրադարձություններն ու բնանկարները համադրվում են տեղական բանահյուսության, ժողովրդական կենցաղի պատկերների վրա ստեղծված թեմաների և կերպարների ռեալիստական նկարագրության հետ:

Այս վեպը միակ քվեբեկյան ստեղծագործությունն է, որն իր թեմայով և առանձին գծերով հիշեցնում է եվրոպական նախառոմանտիզմը, սակայն մեր ուսումնասիրությունները չեն հայտնաբերել որևէ կոնկրետ վեպի ազդեցություն, նամանավանդ, որ Գասպե որդին երբևէ չի հիշատակել Ուոլպոլի, Ռադկլիֆի, Սետյուրիմի, Լյուիսի կամ նույնիսկ ֆրանսիացի Կազուտտի անունները: Իհարկե չի բացառվում նախառոմանտիկական գեղագիտության հետ ծանոթությունը Նոդյեի ստեղծագործության միջոցով, որի անունը, ի թիվս մյուս հեղինակների (Բալզակ, Դյումա, Դյուգո, Լամարտին, Շեքսպիր, Վ. Սկոտտ) նշում է Գասպեն և նույնիսկ նրանց ստեղծագործություններից մեջբերումներ անում՝ չկրելով սակայն նրանց անմիջական ազդեցությունը: Նույնիսկ իր հերոսների հոգեվիճակը նկարագրելու համար (գուցե փորձի պակասությունից կամ գուցե իր ֆրանսիացի և անգլիացի «գործընկերներին» տուրք տալու նպատակով) հեղինակը մեջբերում է նրանց ոսկեդենիկ տողերը: Օրինակ, իր հերոսին՝ Սեն-Սերանին նկարագրելիս Գասպե որդին պարզապես մեջբերում է Բայրոնին: Գասպե որդու ֆրանսերեն ստեղծագործության մեջ անգլերեն մեջբերումը XX դարում հսկայական տարածում գտած քվեբեկյան հեղինակների ստեղծագործությունների սինթետիկ կառուցվածքի առաջին արտահայտությունն է: Այդ երևույթը, որը բացատրվում է XX դ. կանադական երկու մշակույթների ինտեգրացմամբ, դառնալու է հետագայում երկու Կանադաների միջև քաղաքական բախումների արտահայտություն: Սակայն հայրենասիրական XIX դարում մեջբերումը Բայրոնից չի դատապարտվում որպես անգլամոլություն, այլ դիտվում է որպես անգլիական հանճարին տուրք տալու ձգտում:

Երբեմն հեղինակի համեմատությունները դասականների հետ տարակուսանք են առաջացնում. «Արը Վալտեր Սկոտտն իր գանձերը փնտրում էր մենաստանի ավերակների մեջ, մինչդեռ մեր հերոսը տարբեր մտքեր ուներ և դրանք փնտրում էր լճերի ափերին, մութ քարանձավներում և ծովի հատակին... Ուա, ով տեսել էր նրան զբոսնելիս, պոետ Կազիմիր Դըլավիմյի հետ կարող էր բացականչել.

„ Ah! Qui peindra jamais cet ennui dévorant
Les extases d’espoir, les fureurs solitaires,

D'un grand homme ignore qui lui seul se comprend....,¹

1864 թ. Անրի-Ռայմոն Կասգրենը մի շարք փոփոխություններ է մտցնում այս տեքստի մեջ և հենց այս փոփոխված տարբերակով է այդ վեպը վերահրատարակվում մինչ այժմ: Ենթադրվում է, որ վեպում ներկայումս առկա ռեալիստական տենդենցներն էլ ավելի ցայտուն են եղել մինչև Կասգրենի միջամտությունը, որը տեքստը մաքրագարդել է հայհոյանքներից և նույնիսկ «սեր» (“amour”) բառից, որն ամենուր փոխարինվում է «համակրանք» (“affection”) կամ «ընկերություն» (“amitié”) բառերով:

Իր հոր՝ «Յին կանադացիներ» նրբաոճ վեպից խիստ տարբերվող Գասպե որդու այս վեպն ամենատարբեր մեկնաբանություններ է ստացել: Այն մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել նաև իր սոցիոլոգիական և բանահյուսական նշանակությամբ: Ֆրանսալեզու կանադական այս առաջին պատմավեպն իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում քվեբեկյան գրականության գեղարվեստական գոհարների մեջ:

Լոբյան Լ.Գ.

Վ. Բրյուսովի անվ. ԵրՊԼՀ

ՇԱՌԼ ԼՈՒԻ ՄՈՆՏԵՍՔՅՈՅԻ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ ԸՄԲՈՆՈՒՄԸ

Ֆրանսիական Լուսավորության վառ ներկայացուցիչ Շ.Լ.Մոնտեսքյոն, իր քաղաքական տրակտատներում բազմաթիվ խնդիրներ շոշոփելով, անդրադառնում է նաև քաղաքական ազատության խնդրին:

Դեռևս 17-րդ դարում, երբ բուրժուական հասարակական քաղաքական ինստիտուտները նոր էին հիմնադրվում, անգլիական մատերիալիզմի խոշոր ներկայացուցիչ Ջոն Լոկը, որի քաղաքական հայացքները մեծ ազդեցություն ունեցան 18-րդ դարի Ֆրանսիական Լուսավորության ձևավորման վրա, հայտարարում է, որ «այնտեղ, ուր բացակայում է օրենքը, չկա ազատություն»: Պատահական չէ, որ Մոնտեսքյոյի գլխավոր աշխատությունը կրում է «Օրենքների ոգին» անվանումը: Իր աշխատության մեջ Մոնտեսքյոն օրենքների օբյեկտիվ հիմքը բնորոշում է «իրերի բնույ-

¹Օ՛, ո՞վ երբևիցե կպատկերի այդ ամենակուլ ձանձրույթը,

Հուլյսի էքստազները, միայնակ կառաղությունները,
Այն մեծ մարդու, ով միայն ինքն է իրեն հասկանում...

(Քարգմանությունը՝ հեղինակի) նույն տեղում, էջ 72

թից բխող անհրաժեշտ հարաբերություններ»¹: Նա պնդում է, որ օրենքը մարդկային բանականությունն է, որը ղեկավարում է բոլոր ազգերին, իսկ յուրաքանչյուր ազգի քաղաքական և քաղաքացիական օրենքներն այդ բանականության առանձին դեպքերն են:

«Օրենքների ոգին» աշխատության մեջ Մոնտեսքյոն մշակեց իշխանությունների տարանջատման սկզբունքը՝ նշելով, որ իշխանությունների կենտրոնացումը մեկի ձեռքում կարող է տանել բռնապետության:

Քաղաքական ազատության ընթացումը սերտորեն կապված է պետության ծագմանն ու էությանը վերաբերող հարցերի հետ:

Արմատապես վերափոխելով բնական իրավունքի ավանդական տեսությունը՝ Ջ.Լոկը նշում է. «Քաղաքական իշխանությունը և նրա ծագումը հասկանալու համար, մենք պետք է դիտարկենք, թե ինչպիսի բնական վիճակում են բոլոր մարդիկ, իսկ դա իսկական ազատության վիճակն է իրենց անձի և սեփականության որոշման նկատմամբ... Դա նաև հավասարության վիճակն է, որտեղ յուրաքանչյուր իրավունք փոխադարձ է»²:

Մոնտեսքյոն իր հերթին անդրադառնում է բնական իրավունքին և բնական վիճակը բնութագրող օրենքներին՝ առաջին բնական օրենքը համարելով խաղաղությունը, երկրորդը՝ սնունդ հայթայթելու ձգտումը, երրորդը՝ յուրաքանչյուր կենդանի օրգանիզմի հակումն իր ցեղատեսակի նկատմամբ: Երեք բնական օրենքների հասարակական դաշինքի տեսության ոգով առաջադրվում է 4-րդ օրենքը՝ հասարակության մեջ ապրելու ցանկությունը, այսինքն հասարակության և պետության ստեղծման անհրաժեշտության զիտակցումը մարդու կողմից՝ սկիզբ առած մարդու հետևություններ անելու և որոշումներ ընդունելու բանական ընդունակություններից:

Յեղիմակային ազատության դրսևորում և մեծ հմտություն է հարազատ հասարակությանը օտարի աչքերով նայելը և նրանում առկա արատները բացահայտելը: Միայն «Պարսկական նամակներ»-ի շարադրանքը Մոնտեսքյոն սոցիալական հեղափոխություն է անվանում, նշելով, որ հարկավոր է ուժեղ երևակայություն՝ նման զրույցին տրվելու և շատ համառություն՝ այն պահպանելու համար: Գրական այս հմարը ազատություն է ընձեռնում հեղինակին զեղարվեստական կոնկրետությամբ և այլաբանական պատմություններով քաղաքական հայացքները հասցնել ընթերցողին: Այլաբանական նման պատմություն է «Պարսկական նամակներ»-ի

¹Montesquieu, L'Esprit des lois, 1995, p.27

² T.2, ctp.6

սկզբում «տրոգլոդիտների» առեղծվածը՝ որպես համատեքստից դուրս միջանկյալ մի հատված, ուր նա քննարկում է «անսահման ազատության» գաղափարը՝ ցույց տալով, որ իր քնահաճույքներին տրված մարդկությունը դատապարտված է կործանման:

Չընդունելով կյանքի կողմից հասարակությանը հարկադրված ոչ մի օրենք՝ «տրոգլոդիտները» սկզբում պահանջում էին անձնական ազատություն: Բայց նրանց չափազանց մեծ պահանջները կարող էին նրանց ներքաշել քաոսի մեջ և ստեղծել մի պետություն ուր անարխիա էր տիրում: Հետևելով մի քանի իմաստունների խորհուրդներին՝ նրանք հասկացան, որ հասարակությունը պահպանելու միակ միջոցը անսահման ազատության հորդումը սահմանափակելն է:

Այսպիսով, Մոնտեսքյոյի աշխատություններում քաղաքական ազատությունը անսահմանափակ չէ: Այն սահմանափակվում է կանխիչ մեխանիզմով, որը զսպում է մարդկանց սրտում տեղ գտած կատաղության պոռթկումը: Կործանարար համարելով «անսահման ազատության» գաղափարը՝ Մոնտեսքյոն անհրաժեշտ է համարում կարգ ու կանոնի առկայությունը և այն երաշխավորելու համար երկու արժեք է կարևորում՝ արդարությունն ու բանականությունը, որոնք էլ համաձայն նրա, ապահովում են աշխարհի հաստատուն ներդաշնակությունը:

Ազատության թեման շոշափվում է Մոնտեսքյոյի ինչպես «Պարսկական նամակներ»-ի, այնպես էլ «Օրենքների ոգին» աշխատության մեջ, որտեղ ազատությունը չի դրսևորվում որպես ինքնանպատակ, այլ որպես երջանկության անհրաժեշտ նախապայման, որպես յուրաքանչյուրի անվտանգության երաշխիք: Համաձայն Մոնտեսքյոյի, ազատ ժողովուրդն այն ժողովուրդը չէ, որն ունի կառավարման այս կամ այն ձևը, այլ այն ժողովուրդը, որն օգտվում է օրենքով սահմանված կառավարման ձևից:

Մոնտեսքյոն հանդես է գալիս բուրժուադեմոկրատական ազատության օգտին և պահանջում է, որպեսզի միապետական իշխանությունը ժողովրդին ամենայն հարգանքով վերաբերվի: Նա գտնում է, որ միապետական համակարգը ցանկացած քաղաքացու ամենաքիչը քաղաքական ազատություն պետք է երաշխավորի: Շարադրելով տարբեր կարծիքներ քաղաքական ազատության մասին նա նշում է, որ մի քանիսն ազատություն ասելով հասկանում են հնարավորություն՝ գահընկեց անելու նրան, ում նրանք պարզևել են բռնապետական իշխանություն, ինչպես նաև ընտրելու նրանց ում նրանք պետք է հնազանդվեն: Ինքը՝ Մոնտեսքյոն, կողմնորոշում էր գտնում օրենսդրական ճանապարհով կատարվող հեղափոխության մեջ:

Թեպետ Մոնտեսքյոն հանրապետության գլխավոր արատը համարում էր ժողովրդական զանգվածների կողմից ղեկավարվելը, որոնք գործում են ոչ թե բանականության այլ կրքի թելադրանքով և, չնայած այն բանին, որ նա գերադասում էր բանական միապետին, այդուհանդերձ նա խոստովանում է, որ հանրապետությունը մի շարք դեպքերում ոչ պակաս օրինաչափ է, որքան միապետությունը: «Պարսկական նամակներ»-ում Յին Յունաստանի պատմությունը նա բնորոշում է որպես նրա ժողովրդի ազատագրում միապետական իշխանությունից, նշելով, որ միայն հանրապետությունում հույները ձեռք բերեցին իսկական ազատություն և հասան մշակույթի և տնտեսության մեծ վերելքի:

Մոնտեսքյոն վճռականորեն դատապարտում է ստրկությունն՝ իր բոլոր դրսևորումներով հանդերձ և հայտարարում, որ քաղաքացին որը համակերպվել է բռնապետությանը կորցնում է քաղաքացի լինելու իրավունքը և դառնում է ստրուկ, որն արժանի է արհամարհանքի:

Թեպետ Մոնտեսքյոն հանդես է գալիս թագավորական իշխանության հետ կոնսերվատիվ օգտին, այնուամենայնիվ, ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության գործիչներն այլ կերպ գնահատեցին նրա ելույթները: Վկայակոչելով նրա աշխատությունները՝ նրանք հիմնավորում էին Ֆրանսիայում հանրապետական կարգի հաստատման անհրաժեշտությունը:

Մոնտեսքյոյի աշխատություններում առկա իդեալիզացիան պայմանավորված է դեմոկրատիայի նորմատիվային մոտեցմամբ, քանի որ այս դեպքում կատեգորիաները դասակարգվում են ելնելով մարդու իդեալներից, արժեքներից և ցանկություններից: Արժեքները գրավիչ են, սակայն կտրված են իրականությունից:

Այսպիսով, Մոնտեսքյոյի քաղաքական հայացքները մեծ ազդեցություն ունեցան 18-րդ դարում: Դրանք մասամբ սահմանափակեցին միապետի իշխանությունը: Մոնտեսքյոյի քաղաքական հայացքներն արդիական են նաև մեր օրերում, քանզի ցանկացած դեմոկրատական երկրում ազատության պահպանումը քաղաքական համակեցության գլխավոր նպատակն է և պահանջում է պետության իրավասությունների տարանջատում:

СОДЕРЖАНИЕ

Русская и армянская литературы

1. Саркисян Л.	Влияние Лермонтова на творчество армянских писателей	3
2. Мусаелян Э.	Екатерина II и ее первый сатирический журнал «Всякая всячина»	7
3. Дерцян А.	Религиозно-философские воззрения Н.Лескова, В.Короленко, В.Гаршина и А.Чехова в произведениях 1880-х гг.	12
4. Шубин Р.	Рольевые характеристики образа автора в «Уроках Армении» Андрея Битова	17
5. Мамонт З.	Сатира в период первой русской революции 1905 г.	22
6. Аветисян А.	Взаимосвязанное изучение русской и родной литератур («Люцерн» Л.Н. Толстого и «Артист» А.Ширванзаде)	27
7. Аматауни З.	Эволюция творчества Игоря Северянина	32
8. Մելքոնյան Լ.	Շրճական Միմիկիական Նարեկանցու «Մատյան»-ում	35

Зарубежная литература

1. Арзуманян С.	В. Скотт и Д.Ф.Купер (О композиции и об разной системе романа Купера «Шпион»)	46
2. Меликбекян А.	Специфика конфликта героя и среды в романе Дж. М. Кутзее «Бесчестье»	52
3. Гуланиян К.	Основные философские проблемы в романе Дж. Фаулза «Червь»	57
4. Этарян Е.	Проблема объединения Германии в немецкой прозе 90х гг.	64
5. Գինոյան Գ.	Անցյալը ներկան է /Հիշողության խնդիրը Բ.Հայնի «Հորնի մահը» վեպում/	70
6. Սաֆարյան Լ.	Գրական դիմանկարները Է. Կանետիի ինքնակենսագրական վեպում	75
7. Ջանիկյան Ա.	Կլասիցիզմը և ֆրանսիական ռոմանտիկական դրաման	79
8. Ավագյան Է.	Ամենդ մեղավորները Սարիաննե Գրուբերի «Քանոտ հանգստություն» վեպում	83

9. Այվազյան Յ.	Ֆիլիպպ-Օբեր դը Գասպեի «Մի Գրքի ազդեցությունը» վեպը՝ որպես առաջին կանադական պատմավեպ	87
10. Լորյան Լ.	Շառլ Լուի Մոնտեսքյոյի քաղաքական ազատության ըմբռնումը	92

Համակարգչային շարվածքը՝ Վ.Բոյունովի անվ. ԵրՊԼՀ-ի
համակարգչային կենտրոն /ղեկավար՝ դոց. Վ.Վ.Վարդանյան/
Օպերատորներ՝ Հ.Մ.Էլչակյան
Ս.Վ.Առաքելյան

Ստորագրված է տպագրության՝ 20.07.2003
Հանձնված է տպագրության՝ 02.10.2003

Տպաքանակ՝ 101

Компьютерная верстка: компьютерный центр ЕрГЛУ
им. В.Я.Брюсова (руководитель — доц. В.В.Варданян)
Операторы: Г .М.Элчакян
С.В.Аракелян

Подписано к печати: 20.07.2003
Сдано в печать: 02.10.2003

Тираж 101