

# ԱՐՏԱՍԱՐՄԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԷՋԵՐ

/Գիտական հոդվածների ժողովածու/

ՊՐԱԿ Գ

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ.ԲՐՅՈՒՄՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶԱԲԱՆԱԿԱՆ  
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

# ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԷԶԵՐ

/Գիտական հոդվածների ժողովածու/

ՊՐԱԿ Գ

«Լինգվա»  
ԵՐԵՎԱՆ - 2005

**ՀՏԴ** 82.09  
**ԳՄԴ** 83.33  
**Ա** 942

Երաշխավորված է Վ. Բրյուսովի անվան պետական լեզվաբանական համալսարանի Գիտական խորհրդի կողմից:

**Ա 942 Արտասահմանյան գրկանության էջեր /Գիտական հոդվածների ժողովածու/:** - Եր.: «Լինգվա», 2005, 131 էջ:

**Պատասխանատու խմբագիր՝** ք.գ.դ. *Ե.Վ. Կարաբեգովա*

**Ա**  $\frac{4603010000}{0134(01) - 2005}$  2005թ.

**ԳՄԴ 83.33**

**ТЕМА МИСТИЧЕСКОГО БЕЗУМИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ГЕРМАНСКИХ РОМАНТИКОВ И В ПРОЗЕ ЧЕХОВА**

(к проблеме эволюции героя в литературе XIX века).

К числу тех наиболее важных для дальнейшего развития литературы открытий, которые принес с собой романтизм, принадлежит открытие психологизма. Разрушение риторической культуры на рубеже XVIII-XIX веков и возникновение новой концепции человеческой личности, уже не вписывающейся в систему социума, а ставшей живым воплощением нонконформизма, - все это обозначило рубеж двух эпох и возникновение романтического мировосприятия и, как следствие этого, нового образа литературного героя. При этом следует подчеркнуть, что уже на ранней стадии развития европейского романтизма – в его германском варианте – возникли как бы две полярные «ипостаси» образа романтического героя. Если использовать обозначение А.В.Карельского, то это – «пишущие» и «пашущие» - творческая личность, наделенная духовностью и талантом, и – человек из народа, как правило, не утративший связь как с человеческим коллективом, так и с миром природы.

Иррациональность и предельная обостренность чувств романтического героя могли подвести его к краю бездны, к безумию и гибели. В контексте предыдущей, риторической культуры безумцы появлялись и даже упоминались достаточно редко – они шли вразрез с принципами как просветительского рациона, так и рококо с его изяществом и внешней безмятежностью. Безумцы как герои первого плана появились только в готическом романе, но ведь именно этот по сути «периферийный» жанр в общей картине литературы XVIII века стал одним из предвестий романтизма и, в частности, принес с собой не только мотив таинственности, но и темных, иррациональных страстей, нередко обрекающих героев на безумие. И, начиная с готического романа, безумие получает как бы два обличья – в первую очередь, это безумие внешнее, пришедшее «извне», как угроза человеку со стороны внешнего мира. Другая же разновидность –

условно назовем ее «мистическим безумием» - порождается борьбой добрых и злых сил в душе самого героя. Следует отметить, что в романе Ч.Р.Метьюрина «Мельмот-Скиталец», который представляет завершение готического романа, воплощены оба варианта мотива безумия: внешнее – у некоторых героев вставных новелл, которые сходят с ума под давлением ужасных внешних обстоятельств, созданных злой волей людей, и внутреннее – у самого Мельмота, в душе которого идет борьба добрых и злых сил. Роман о Мельмоте наряду с творчеством Гофмана, был знаком русскому читателю (нередко во французском переводе) и оказал известное влияние на русскую фантастическую повесть. Нередко в литературе XIX, а затем и XX веков оба эти вида безумия выступают в переплетении (образ князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот», образ Адриана Лерверкюна в романе Т.Манна «Доктор Фаустус»). В русской литературе рубежа XIX-XX веков наглядным примером художественного воплощения «социального» и «мистического» безумия могут послужить два рассказа А.П.Чехова – «Палата №6» и «Черный монах». На наш взгляд, исследование внутренних связей рассказа «Черный монах» с немецким романтизмом могло бы представить достаточный научный интерес.

Тема безумия, как мы помним, получила достаточно широкое распространение в немецком романтизме - с самых его истоков, со сказки Л. Тика «Белокурый Экберт», где оно выступает как кара за то, что герой выдал тайну волшебного мира. И почти каждый из германских писателей-романтиков обратится к теме безумия и в той или иной форме отразит ее в своем творчестве. Тема безумия получит особенно яркое выражение в прозе Г. Клейста. Что касается поэзии, то здесь мотив безумия составляет скорее исключение - он появляется в поэзии К. Брентано и – в интерпретации в духе романтической иронии – у Генриха Гейне. В драмах Г. Клейста и в прозе Э.Т.А. Гофмана это будет в первую очередь «социальное», навязанное извне безумие. И хотя «мистическое» безумие встречается у романтиков значительно реже, именно оно служит, на наш взгляд, свидетельством внутренних коллизий и противоречий в германском романтизме, его своеобразной «самокритики» и вызревания в его недрах тех элементов, которые затем будут унаследованы от него реа-

лизмом. Мотив безумия возникает тогда, когда индивидуализм и «вознесенность над толпой» романтической личности начинает подвергаться сомнению и осуждению. В драме Ф. Гельдерлина «Смерть Эмпедокла» (1797 – 1798 гг.) уже возникает конфликт «гений-люди», причем его причина - в самом Эмпедокле, в его позиции и философских исканиях, и авторская оценка его идей и добровольной гибели в жерле Этны – далеко не однозначна.

Следующие ступени развития этой темы представляют новелла А. фон Арнима «Одержимый инвалид в форте Ратоно» (1818 г.) и рассказ «Песочный человек» (1816 г.) в «Ночных рассказах» Гофмана.

А. фон Арним, один из крупнейших представителей гейдельбергского романтизма и соавтор знаменитого сборника народных песен и легенд «Волшебный рог мальчика», был одним из наиболее талантливых мастеров немецкой прозы первых десятилетий XIX века. Как отмечал Г. Гейне, своеобразие творческой манеры Арнима заключалось в особом «черном юморе», происходящем из столкновения быта с фантастическими и ужасными событиями. Арним берет сюжет из хроники города Марселя, но придает ему звучание «анекдота», восходящего к старогерманским шванкам об изгнании дьявола. Сержант Франкер, поставленный комендантом в форте Ратоно, впадает в безумие и, подняв флаг с изображением дьявола, держит в осаде и лишает подвоза продовольствия весь Марсель. Но его спасают любовь и преданность его жены Розалии, немки по происхождению. Розалия, не побоявшись угроз мужа, собиравшегося стрелять по ней из пушки, идет к форту, оставив ребенка на попечение патера Филиппа, и тут происходит чудо.

«Когда она была за три ступени от того места, где скрещивался огонь, она опустила на колени. Франкер расстегнул на груди мундир и жилет, чтобы легче было дышать, сунул руку в свои черные спутанные кудри и стал яростно рвать их. И тут, когда он в исступлении наносил себе ожесточенные удары в лоб, у него открылась его рана. Слезы и кровь загасили тлею-

щий фитиль, порыв ветра сдул с запальников пушек порох, а с башни – флаг с изображением дьявола».<sup>1</sup>

Причиной его безумия оказалось не только проклятие матери Розалии, не желавшей, чтобы дочь вышла замуж за пленного французского солдата, но и вполне реальное обстоятельство – рана на голове, которая начала гноиться и вызвала умственное расстройство. Очевидно, ни в одной другой романтической новелле нет столь явственно проявляющейся генетической связи между ее поэтикой и христианской мифологией и символикой. Вся художественная ткань повествования буквально пронизана двумя символами – это «огонь, дьявол» и «вода, любовь»,<sup>2</sup> включая сюда и многочисленные «производные» от них. Мотив огня в романтическом художественном сознании имеет самые разнообразные – позитивные и негативные – значения. Огонь – это антитеза просветительскому разуму, Солнцу разума и книге в сказках Новалиса, это стихия саламандра, принявшего в земной жизни облик архивариуса Линдгорста у Гофмана, и, сражаясь огненными же лилиями, он победит злую колдунью Лизу. Но мотив огня восходит и к образу Люцифера, одной из ипостасей Сатаны, Дьявола. Черты Люцифера как одного из архетипов имплицитно присутствуют в образах романтических героев «байронического» плана.

Мятеж Сатаны против Бога, его взлет и падение, его обреченное на неудачу стремление подражать Божественному свету, гордость и одиночество – все эти моменты в той или иной форме проявятся в образах романтических героев. Причем интересно отметить, что Люцифер иногда в искусстве итальянского Возрождения изображался в виде монаха, который явился искушать Христа в пустыне. Но из-под монашеской рясы выглядывает раздвоенное копыто. Таинственный фосфорический блеск глаз героя это не аполлонический, а ложный свет, напоминающий адское пламя. Двойная – реальная и фантастическая – причина сумасшествия Франкера, явственное присутствие христианских символов и аллегорий с одной стороны, и подчеркнута бытовых деталей и подробностей – с другой, могут

---

<sup>1</sup> Избранная проза немецких романтиков. Том 2. Москва. 1979 г. стр. 187

<sup>2</sup> См. М. И. Бент. Немецкая романтическая новелла. Иркутск. 1987 г. стр. 65

служить свидетельством движения художественной мысли романтиков в направлении к интерпретации фантастического уже в духе реализма. Как отмечает Бенно фон Визе, чтобы достичь такого художественного воздействия, было необходимо странное, даже курьезное<sup>1</sup> переплетение фантазии и реальности, романтизма и реализма, поэтически надчувственного и вещественно воспринимаемого мира, которое характеризует эту новеллу. Именно в переломный момент духовного развития, на переходе от романтизма к реализму могли быть достигнуты такие вершины в развитии германского искусства повествования, как история о Петере Шлемиле Шамиссо, новеллы Л. Тика «Жизнь бьет ключом», бессмертный «бездельник» Эйхендорфа, а также безумный инвалид А. фон Арнима и рассказ К. Брентано о храбром Касперле и прекрасной Аннерль»<sup>2</sup>.

В творчестве Э.Т.А. Гофмана наиболее яркими примерами воплощения мистического безумия могут послужить монах Медард из романа «Эликсиры сатаны» и студент Натанаэль из рассказа «Песочный человек».

Монах Медард обречен на трагические метания и внутренний разлад родовым проклятием – он, как и многие из героев романа, представитель старинного дворянского рода, но его предки, отказавшись от дворянства и прав на наследство, посвятили себя искусству. Но многие из них, подчиняясь дьявольскому искушению, совершают преступление одного и того же типа – убийство прекрасной женщины как своеобразную месть миру за то, что прекрасный идеал и реальность всегда разделены и противостоят друг другу. И та же мания убийства вынуждает Медарда к покушению на жизнь его возлюбленной Аврелии, которая спасается только чудом. Но его безумие как бы объективируется, материализуется в образе его двойника – графа Викторина, похожего на Медарда (как выяснится потом, они сводные братья). После падения в пропасть (аналогия адской

---

<sup>1</sup> курьезное – имеется ввиду категория курьеза как бессистемного, беспорядочного нагромождения различных деталей и предметов; курьезами назывались раритеты, собиравшиеся в сокровищницах замков, и только затем возникло понятие курьеза как чего-то необычного, а затем и комического.

<sup>2</sup> Benno von Wiese. Die deutsche Novelle. Bd.II, Düsseldorf, 1964, S.73-74.



бездны), Викторин теряет рассудок и, переодевшись в монаха, преследует Медарда и в финале убивает Аврелию. Кульминационной сценой романа является момент, когда безумный монах Викторин набрасывается на Медарда и начинается ужасная схватка. Но безумие самого Медарда, поразившее его после того, как он выпил хранившийся в реликварии монастыря эликсир, которым дьявол искушал святого Антония, на самом деле является карой за его гордыню и суетные устремления к тому, чтобы обрести известность благодаря своим проповедям. Но Медардом движет не божественное вдохновение, а артистизм его натуры, унаследованной от предков-художников. В финале Медард возвращается в монастырь и умирает, одержав моральную победу над дьяволом. Романтическая творческая личность и искренне верующий и служащий Богу монах - трагическая раздвоенность героя приводит его к безумию, пусть и временному, а затем и к гибели.

При этом внешний мир, в котором живут филистеры и люди, не понимающие и профанирующие искусство, также служит причиной его безумия, но в меньшей степени, чем то, что происходит в душе самого Медарда. Внешний мир выступает как главная причина безумия героя – «социально обусловленного безумия» - уже в романе «Житейские воззрения кота Мурра». В черновых набросках к третьей части главный герой романа – композитор Иоганнес Крейслер – появляется уже потерявшим рассудок.

В фантастической новелле «Песочный человек» из цикла «Ночные рассказы» коллизия «герой-мир» еще более усложняется. Автор, хотя и испытывает сочувствие и сострадание к своему герою – студенту Натанаэлю, все-таки не дает прямого ответа на вопрос, кто же виноват в его трагической гибели и не было ли его безумие вызвано игрой его же воображения.

Образная система новеллы, в целом воспроизводящая уже появившуюся в других новеллах и романах расстановку сил: герой колеблется в выборе между двумя возлюбленными – обыкновенной девушкой и волшебным существом, что символизирует два мира – реальный и фантастический; герою помогает словом и делом «энтузиаст», на деле являющийся пришельцем из волшебного мира. Но при этом краски сгущаются, кон-

фликт предельно обостряется. Возлюбленной Натанаэля оказывается кукла-автомат Олимпия, но и Клара, его невеста, при всех ее положительных качествах, не в состоянии понять его и помочь ему избавиться от приступов мистического безумия. И она в какой-то момент в глазах Натанаэля также становится похожей на бездушный автомат. Следует отметить, что на рубеже XVIII-XIX веков в Европе возникает мода на самые разные автоматы – вплоть до роботов в человеческий рост, умеющих танцевать и играть в шахматы (в последнем случае за ними скрывались спрятанные в механизме люди). В припадке безумия Натанаэлю кажется, что ему является ужасный Коппелиус, который «хватает его и швыряет в пылающий огненный круг, который вертится с быстротою вихря и с шумом и ревом увлекает его за собой. Все завывает, словно злобный ураган яростно бичует кипящие морские валы, вздымающиеся, подобно черным седоголовым исполинам»<sup>1</sup>. Переход от времени к вечности, из одного мира в другой здесь, в отличие от других произведений Гофмана, совершается не легко и почти незаметно, а как страшное фантазмагорическое действие, как люциферово низвержение в адскую бездну – неожиданно возникший образ бурного моря может быть истолкован как символ мирового зла и ада. Огненный круг же, как известно, обозначал в различных религиях солнце и вечность в противоположность квадрату – символу несовершенной земной жизни.

В финале опять возникает образ огня и вращения. Увидев в волшебную подзорную трубу Копполу, Натанаэль сходит с ума и пытается убить Клару. «Огненный поток, кипя и рассыпая пламенные брызги, залил его вращающиеся глаза; он ужасающе взревел, словно затравленный зверь, потом высоко подскочил и, перебивая себя отвратительным смехом, пронзительно закричал: «Куколка, куколка, кружись! Куколка, кружись, кружись!»»<sup>2</sup>

Тема механического, мертвого движения возникает и в других новеллах и сказках Гофмана («Щелкунчик», «Выбор не-

---

<sup>1</sup> Э.Т.А. Гофман. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С.538.

<sup>2</sup> Там же, с. 552.

весты» и др.). И, подобно знаменитым мельницам из романа Сервантеса, которые символизируют и слепую Судьбу («колесо Фортуны») и наступление времени бездушных механизмов (причем и то, и другое несут унижение и поражение герою и его мечтам), - механизмы у Гофмана выступают как символ современного филистерского мира, утратившего живую душу и связь с природой. Как отмечает А.Б.Ботникова, «Механизация – анти-природное начало. Она чревата уничтожением личности. И одновременно это – общественное явление. В мире, где живут гофмановские герои, граница между одушевленным и неодушевленным, живым и механическим неразличима. И отнюдь не только для Натанаэля. Олимпия бывала в обществе, и практически никто не заметил, что она кукла»<sup>1</sup>. Точно так же, как в городке Керепес жители не заметили страшных проявлений того волшебного дара, которым наделила крошку Цахеса неразумная фея Розенгрюншен. И если в новелле А. фон Арнима безумие Франкера в конечном счете получало ясное «медицинское» объяснение, то у Гофмана ситуация значительно усложняется: «Рассказ Гофмана не о безумии молодого мечтателя, а о безумии бытующих форм жизни, отмеченных глубоким несоответствием помыслам и устремлениям художественной природы. Однако в этом отрицании окружающего мира заложена и другая, диалектическая, мысль о том, что он и есть единственная реальность. Его полное игнорирование, как и его принятие, приводят к краху»<sup>2</sup>. «Мистическое» безумие в лучших произведениях Гофмана, как мы видим, не появляется в «чистом» виде, одной из его причин выступает все-таки реальный мир.

В русской литературе рубежа XIX-XX веков опять возникает интерес к творчеству Гофмана. Это обуславливается как настроениями эпохи «конца века», так и появлением в европейской литературе неоромантизма. В творчестве А.П.Чехова и в предыдущие периоды не раз появлялись темы, мотивы и образы, восходящие к Гофману. Это, в первую очередь, открытое неприятие всего пошлого и мещански-ограниченного, образы чу-

---

<sup>1</sup> А.Б.Ботникова. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронежский государственный университет. 2004, с.62.

<sup>2</sup> Там же, с.62.

даков, да и сам жанр рассказа в европейской литературе генетически связан с малой прозой немецкого романтизма.

Тема безумия как не только медицинского казуса, но и социально обусловленного явления возникает в творчестве Чехова в начале 90-х гг., в период поисков выхода из творческого кризиса и его поездки на Сахалин. И в эти же годы в Европе начинают публиковаться первые труды З.Фрейда. В 1892 году выходит в свет «Палата №6», а в 1894 – «Черный монах». И хотя в основу сюжета обоих рассказов положена сходная ситуация – трагедия интеллигента, теряющего рассудок, в каждом из них тема безумия получает свою интерпретацию. В «Палате №6» она раскрывается в подчеркнуто «фактографической» манере, как бы предвосхищая рассказы Ф.Кафки; это – социально обусловленное безумие. В «Черном монахе» представлено, в первую очередь, безумие мистическое, и во многих элементах художественной системы этого рассказа явно просматривается связь с поэтикой и образами Гофмана.

Магистр искусств Андрей Васильевич Коврин приезжает, чтобы поправить свое здоровье, в деревню и навещает своего опекуна и приятеля Егора Семеныча Песоцкого и его дочку Таню, которые живут в соседнем поместье. И уже в самом начале рассказа начинает просматриваться не только гофмановский «второй план» в целом – молодой и старый энтузиасты, любовь к его дочери, которая кончается браком, но и многочисленные аллюзии. Остановимся только на некоторых из них. Это сад, к символу которого сходятся все нити повествования, он определяет его пространственно-временные координаты и, наконец, там происходит появление существа, волшебную сущность которого может видеть только главный герой – молодой «энтузиаст».

Образ волшебного сада, населенного фантастическими существами, появляется во многих сказках Гофмана, именно здесь локализуется фантастическое в сказке, а центром его служит дом волшебника, по своему внутреннему устройству напоминающий театр. Но схоластически-научное, а затем и потребительское отношение к природе и, в частности, к саду становится одной из основных черт мировосприятия филистеров, и Мош Терпин, профессор естественных наук из сказки о крошке

Цахесе, отец прекрасной Кандиды, заключивший всю природу в «маленький изящный компендиум, так что всегда мог с удобством ею пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответ, как из выдвижного ящика»<sup>1</sup>, мог бы рассматриваться как отдаленный предшественник Песоцкого. Песоцкий превратил свой сад в собрание курьезов и в то же время – в какое-то подобие фабрики по производству фруктов и в источник дохода. «Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством. Попадались тут и красивые стройные деревца с прямыми и крепкими, как у пальм, стволами и, только пристально всмотревшись, можно было узнать в этих деревьях крыжовник или смородину. Но что больше всего веселило в саду и придавало ему оживленный вид, так это постоянное движение. От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и клумбах, как муравьи, копошились люди с тачками, мотыками, лейками...»<sup>2</sup>. И только вследствие такого насилия над природой, с одной стороны, и эгоистических устремлений молодого магистра искусств Коврина, уверовавшего в свою гениальность, - с другой, ему мог явиться призрак Черного монаха. Время и место его появления также, на наш взгляд, обозначены по гофмановскому «образцу». Это в двух случаях – мир природы, призрак появляется вдаль и стремительно приближается к Коврину, вспомним появление Линдгорста перед сидящим в лесу студентом Ансельмом, после чего Линдгорст оборачивается коршуном и улетает. Освещение, сопутствующее появлению монаха, - как и у Гофмана, когда наступает «время чудес» - это сумеречный или лунный свет, дымка, туман, сквозь которые пробиваются лучи, неяркий свет ночника – т.е. борьба света и тьмы – освещение, открытое художниками-романтиками и не-

---

<sup>1</sup> Э.Т.А. Гофман. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С.568.

<sup>2</sup> А.П.Чехов. Сочинения в 4-х томах. Т.2. Рассказы и повести. 1888-1895. М., 1984, с.349.

редко описываемое в литературе романтизма. Некоторые моменты появления монаха читаются как явная аллюзия на аналогичные эпизоды у Гофмана. Так, в финале новеллы «Песочный человек» говорится: «И вот влюбленные рука об руку стояли на верхней галерее башни, блуждая взорами в подернутых дымкою лесах, позади которых, как исполинские города, высились голубые горы. – Посмотри, какой странный маленький серый куст, он словно движется прямо на нас, - сказала Клара»<sup>1</sup>.

И у Чехова: «Коврин остановился в изумлении. На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контур у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался с страшною быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился меньше и яснее»<sup>2</sup>.

Но на это фактически кончается сходство между «Песочным человеком» и «Черным монахом». Если в других сказочных новеллах Гофмана фантастические существа открывали молодым энтузиастам, наделенным поэтическим даром, красоту и яркость мира, давали им заглянуть в волшебный мир и стать истинными поэтами, то Черный монах помогает Коврину уверовать в свою исключительность, превосходство по отношению к обыкновенным людям - Песоцкому и Тани. Монах внушает ему: «Повышенное настроение, возбуждение, экстаз – все то, что отличает пророков, поэтов, мучеников за идею от обыкновенных людей, противно животной стороне человека, то есть его физическому здоровью. Повторяю: если хочешь быть здоров и нормален, иди в стадо»<sup>3</sup>. И Коврин, который раньше мог любоваться садом как «царством нежных красок», теперь, сосредоточившись на своей «исключительности» и поддавшись болезни, утрачивает связь с природой и уже не видит ее красоту. Он становится причиной страданий Тани, которую он вскоре оставит, смерти тестя и гибели сада. И хотя Чехов использует здесь сво-

---

<sup>1</sup> Э.Т.А. Гофман. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967, с.552.

<sup>2</sup> А.П.Чехов. Сочинения в 4-х томах. Т.2. Рассказы и повести. 1888-1895. М., 1984., с.356.

<sup>3</sup> Там же, с. 365.

его рода «фигуру умолчания» - в рассказе опущены подробности разорения Песоцкого, приведшего его к продаже сада и смерти, - но явственно видна причина всех этих несчастий – крайний индивидуализм Коврина, его презрение к людям и обычной жизни, которые «материализуются» в образе Черного монаха как еще одной ипостаси Дьявола–искусителя и Люцифера, как аллюзии на безумного монаха из романа Гофмана об эликсире дьявола и монахе Медарде.

Таким образом, эволюция героя от возвышенного образа романтической творческой личности к обыкновенному человеку отразилась и в различных модификациях и оценках темы мистического безумия. Рассказ «Черный монах» несет в себе элементы полемики Чехова как с российским декадентством, так и с традицией романтизма. Но вместе с тем - глубокое проникновение русского писателя в самую суть поэтики и проблематики Гофмана и их отражение в многочисленных аллюзиях и реминисценциях позволяет рассматривать этот рассказ еще и как своего рода связующее звено между двумя этапами русской гофманианы в ее развитии от XIX к XX веку.

## ФОРМИРОВАНИЕ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ ВО ФРАНЦИИ

Одной из нерешенных проблем в современном литературоведении остается проблема неоромантизма. Сложность ее заключается в том, что многие черты эстетики романтизма, возродившиеся в творчестве писателей конца XIX века, оказались в сложном переплетении с чертами декаданса, символизма, реализма, натурализма и модернизма. До настоящего времени в истории литературы неоромантизм не признается как самостоятельное направление, поэтому одни исследователи вообще не упоминают этот термин, другие же, применяя его к художественным явлениям конца XIX века в английской, немецкой и итальянской литературах, относят к одному литературному течению таких разных авторов как Р.Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Р.Киплинг, Г. фон Гофмансталь, С. Бенелли, Дж.Пасколи. “Выхватывая” некоторые черты индивидуального художественного метода, многие исследователи европейских литератур относят к неоромантикам Г.Ибсена, С.Пшибышевского, Дж.Лондона, Д.Мережковского, Э. Ростана и др.

Применительно к французской литературе проблема неоромантизма также остается нерешенной, французские ученые в основном обходят этот термин в трудах, посвященных литературе и искусству на рубеже XIX- XX веков, те же исследователи, которые признают своеобразие неоромантической эстетики (Ж.Эрнест-Шарль, Р.Думик, Ж.Робише, Л.Левро), ограничивают рамки неоромантизма практически одним жанром, называемым “*theatre des poetes*”, “*drame en vers*”, или “*theatre en vers*”. Французский неоромантизм, действительно, получил наиболее полное выражение в области драмы, хотя проявился и в музыке (Ш.Гуно, Ж.Бизе, и в поэзии (Т.де Банвиль), и в прозе (А. Фурнье).

Предпочтение французскими неоромантиками жанра “поэтической драмы” В.А Луков объясняет их “стремлением к соз-



данию особого поэтического мира”<sup>1</sup>. Соглашаясь со многими положениями этой единственной известной нам программной статьи о французском неоромантизме, позволим себе заметить, что для “создания особого поэтического мира” в не меньшей степени подходят и лирические, и прозаические жанры. Нам кажется, что причина этого предпочтения кроется в традиции французской литературы и культуры, которая, начиная с эпохи классицизма, использует театр для провозглашения и утверждения новых эстетических норм и идей.

Эпоха II Империи во Франции – период небывалого подъема и материального процветания театра. Это объясняется, с одной стороны, показной либерализацией политического режима, желанием императора создать иллюзию радостно развлекающегося общества и превратить Париж в блестящую мировую столицу, с другой стороны – объективно возросшим благополучием среднего класса и появлением значительного числа нуворишей, разжившихся на биржевых спекуляциях и колониальной экспансии в Азии и Африке.

Создается впечатление, что ни национально-политические скандалы (самые крупные из которых – крах акционерной компании Панамского канала и “дело Дрейфуса”), ни события Парижской коммуны, ни даже поражение во франко-прусской войне не повлияли на безудержное развитие “развлекательного” театра. И если французы освистали “Тангейзера” Вагнера, то отнюдь не из патриотизма, поскольку в это же время они аплодировали произведениям двух других немцев – Мейербера и Оффенбаха.

На сценах *Комеди франсез*, *Жимназ*, *Пале-Рояль*, *Варьете* ставятся нравоучительные мелодрамы Эмиля Ожье “Зять г-на Пуарье” и “Камень преткновения”, благодарная публика обливается слезами на спектаклях по пьесам Дюма-сына “Блудный отец”, “Полусвет”, “Диана де Лис” и др., в течение 20 лет неизменным успехом пользуется его “Дама с камелиями” (особенно после создания бессмертной “Травиаты” Верди). Но подлинной королевой театрального репертуара становится оперетта. Имена

---

<sup>1</sup> Луков В.А. Своеобразие французского неоромантизма. В сб. Проблемы метода и жанра с зарубежной литературе, М. 1979, с25

Эрве, Лекока, Оффенбаха, Лабиша не сходят с афиш, весь Париж распевает песенки из любимых оперетт, ставших своеобразным символом новой культурной жизни.

Однако, если театральная жизнь при активной поддержке прессы была внешне исключительно светской и блестящей, если индустрия парижских и копирующих их провинциальных театров переживала небывалый подъем, если среди авторов этой эпохи были и несомненно одаренные драматурги, содержание пьес было в основном легковесным, подчеркнуто развлекательным. В стремлении угодить одновременно вкусам новой публики и требованиям цензуры был утерян высокий эстетический и этический уровень французского театра эпохи романтизма.

Этому способствовала вся культурная политика II Империи. Желание властей стереть из памяти публики воспоминания о драмах великих романтиков, назначение посредственного драматурга Понсара придворным поэтом и объявление его “победителем Гюго”, вызвали резкую реакцию у врагов Империи и побудило к действию наиболее смелых авторов, которым придавала силы мировая слава шедевров Гюго. Поль Мерис посвящает великому изгнаннику пьесу “Париж”, немедленно, хоть и негласно, запрещенную цензурой. Огюст Вакеи, сопровождавший Гюго на остров Джерси, пишет драмы “Погребение Чести”, “Жан Бодри”, “Сын”, и когда Комеди Франсез принимает их к постановке, власти, забеспокоившись, начинают кампанию по восстановлению запрета на пьесы Гюго (20 декабря 1851г.), отмененного декретом Наполеона III от 4 января 1864 г. “О театральной свободе”. В 1867 г. на постановке “Эрнани” разворачивается битва не менее яростная, чем в 1830. Через год Наполеон III запрещает постановку “Рюи Блаза”. Не случайно возвращение на сцену всех драм Гюго стало своего рода ознаменованием гибели II Империи.

Своеобразной формой протеста против режима стали и постановки драм Ж.Санд, верность которой идеалам 1848 г. обеспечила ей симпатии молодых республиканцев: в 1862 г. в Одеоне состоялась премьера ее пьесы, написанной в соавторстве с Полем Мерисом, “Прекрасные господа из Буа-Доре”, а в 1864 г. в том же Одеоне ставится ее “Маркиз де Вильмер”.

Очевидно, что подобное воскрешение прошлого не могло подготовить будущего, но очевидно и то, что создатели нового искусства находились под огромным влиянием романтизма, и в своих творческих поисках они обратились к тому направлению, которое наибольшим образом соответствовало их настроениям, их стремлению противопоставить меркантильному миру воображаемый поэтический мир, типу дельца и авантюриста – образ благородного героя. Тесно связанное с традициями романтизма, но возникшее в иную историческую эпоху и основанное на иной концепции мира и человека, новое течение стало обозначаться термином “неоромантизм”.

Одним из первых представителей неоромантизма во Франции был Теодор де Банвиль (Theodore de Banville, 1823-1891). До своего обращения к драме он уже был известным поэтом, которого парнасцы считали своим учителем, а Артюр Рембо признавался в несомненном влиянии де Банвиля на свое творчество. В 1870-х годах де Банвиль увлекся литературной критикой и стал публиковать статьи в газетах *Pamphlet*, *Corsaire*, *Paris* (редактируемом Гонкурами), *Revue de Paris*, *Figaro*. В этих статьях, вызывающих большой интерес в литературных кругах, де Банвиль восхищался романтизмом, который был для него “искренностью искусства”, но при этом обрушивался с критикой на романтиков, т.е. на школу, которая себя так называла. По мнению Банвиля, романтики только оживляли напыщенных марионеток, распространяли искусственный пессимизм и заказное отчаяние, любовались Страданием и Смертью. Этому мрачному мистицизму он противопоставлял культ прекрасного. Он представлял красоту как гармонию Вселенной, скрывающуюся за случайными проявлениями беспорядка и уродства. Сквозь эти случайности в гармонию природы, в сердце жизни дано проникнуть только поэту, художнику. Отсюда следовал вывод, что реализм, по сути, отвергает искусство, что современный мир отдан во власть уродства и, по признанию Банвиля, только грекам удалось создать те прекрасные творения, о которых он мечтал.

Восхищение Античностью, однако, не мешало ему придавать подчеркнутое значение стилю, рифме, внешней красоте. В его стихах действительно слишком много золота, цветов, па-

росского мрамора. Бодлер, будучи другом де Банвиля, писал, что “Банвиль свел поэзию к чисто механическим приемам” и что “он мог за 25 уроков научить любого стать поэтом”<sup>1</sup>. Сам Банвиль, видимо, не возражал, более того, свои первые сборники стихов он назвал “Акробатические оды” (*Odes funambulesques*, 1857) и “Новые акробатические оды” (*Nouvelles odes funambulesques*, 1869).

Для драм де Банвиля, многие из которых написаны на античные сюжеты (“Прекрасный Леандр”, “Диана в лесу”, “Деидамия”, “Сократ и его жена”, “Эзоп”), типично сглаживание всех противоречий, сводимых к простым и быстро разрешаемым недоразумениям. А. Франс отмечал, что в драмах Банвиля “в костюмах героического карнавала дамы и кавалеры выступают парами и грациозно танцуют под разрисованными потолками при звуках нежной музыки. Это и есть поэтический мир Теодора де Банвиля. Там ничто не говорит сердцу, не волнует души. Ни капли горечи не отравляет сладости, которую вкушают глаза и уши”<sup>2</sup>.

Неприемлемый для романтизма оптимизм, прекраснодушный утопический взгляд на мир действительно отличает творчество не только де Банвиля, но и других французских (а также бельгийских) неоромантиков. Они убеждены, что обыденное и возвышенное, мечта и действительность находятся в единстве, и если изменить мировоззрение каждой отдельной личности, она сумеет обнаружить все идеальное в окружающей повседневности. По мнению неоромантиков, чтобы изменить мир, достаточно взглянуть на него сквозь призму иллюзии, таким образом подменяя этой иллюзией реальность.

В прекрасной поэтической драме Луи Марсолло (1864-1935) “Повязка Психеи” (1894) Амур пытается объяснить возлюбленной, что стремление все знать, все видеть, анализировать – роковое зло. Это значит – убивать счастье правдой. И Психея действительно счастлива, живя в мире своих иллюзий. Когда же

---

<sup>1</sup> Adam A. *Le culte de l'art et de la science* (1850 – 1880). P. Larousse. 1972., p.116

<sup>2</sup> Теодор де Банвиль. В кн.: Франс А.. *Собр.соч.*, т.20, М-Л 1931, с.300

она решает увидеть прекрасный мир и снимает повязку, она навсегда разрушает мир своей мечты.

Значительную роль в формировании эстетических принципов неоромантизма сыграл ревностный продолжатель традиции Гюго, член Французской Академии, драматург Франсуа Коппе (1842-1908). Он возвращает на французскую сцену жанр исторической драмы. Автор сообщает, что события его драмы “Северо Торелли” (1883) происходят в Пизе в конце XV в., “Якобитов” (1885) – в Шотландии XVIII в., “Скрипача из Кремоны” – в Кремоне 1750 г. На самом деле персонажи и события в большинстве своем вымышлены или заимствованы не столько из истории, сколько из легенд. Подобный синтез истории и легенды является главной особенностью неоромантического историзма, а “местный колорит” романтиков в неоромантической драме оказывается достаточно условной стилизацией изображаемой эпохи.

Ф.Коппе часто обращался к образу высоконравственного героя, к теме “обращения” грешника под воздействием “чистой любви”. Большим успехом пользовалась его драма “Прохожий” (1869), в которой развратная красавица Сильви влюбляется в странствующего певца Зонетто и покидает светское общество).

Поражение Франции во франко-прусской войне и подавление Парижской Коммуны, определившие обращение некоторых неоромантиков к теме патриотизма и образу героической личности, своеобразно отразились в драме Коппе “Отче наш”: автор осуждает и версальцев, которые преследуют и убивают коммунаров, и коммунаров, расстрелявших невинного священника. Истинной героиней предстает Роза, сестра священника, которая ненавидит убийц своего брата, но спасает одного из них, являя пример христианского милосердия.

Несомненно талантливым представителем неоромантизма был Викторьен Сарду (1831-1908). В 1869 г. он пишет драму “Родина!”, в которой решает проблему героического не через создание высоконравственных характеров, а через героическую ситуацию. Ставится проблема выбора между спокойным мещанским благополучием и участием в войне за свободу родины. Драма, написанная накануне франко-прусской войны и прозвучавшая как мрачное предзнаменование, не имела успеха. Раз-

очарованный драматург вернулся к развлекательной драматургии, хотя многие его драмы содержат политические аллюзии (“Рабагас”, “Даниэл Роша”, “Разведемся”). Сарду как драматург пользовался особым расположением Сары Бернар, которая сыграла много ролей в его драмах, их самым блестящим совместным успехом стала “Мадам Сан-Жен”(1893).

Таким образом, французская неоромантическая драма, в отличие от романтической, не разрушает традиции и каноны старого искусства, а наоборот, стремится к их возрождению, и прежде всего возрождению традиций романтических. Однако неоромантики утратили и остроту критического отношения к действительности, свойственную их великим предшественникам, и определенность и целостность романтического метода. Характерной чертой нового течения, вобравшего в себя черты разных направлений – символизма, декаданса, натурализма, реализма, – становится эклектизм художественных принципов.

Однако для французской неоромантической драмы характерна и разработка проблем патриотизма и героизма, интерес к яркой личности. Многие неоромантики в своих произведениях сумели выйти за рамки эпигонства, поднять на новую высоту жанр поэтической драмы.

Основные черты нового течения оформились в творчестве Теодора де Банвиля, Викторьена Сарду, Франсуа Коппе, но наиболее яркое выражение неоромантизм получил в творчестве талантливого драматурга Эдмона Ростана, который сформулировал и художественно воплотил программу неоромантизма, кульминационной точкой которого стала его пьеса “Сирано де Бержерак”(1897). С завершающей творчество Ростана драмой “Последняя ночь Дон Жуана” (1914) связан и кризис французского неоромантизма, вызванный политическими и моральными потрясениями первой мировой войны.

## КОНЦЕПЦИЯ ГЕРОЯ В РОМАНЕ ГЕРМАНА ГЕССЕ “СТЕПНОЙ ВОЛК”

Целью настоящего исследования является анализ романа Германа Гессе “Степной волк”, изданного в 1927 году, в первую очередь – его образной системы и образа главного героя.

Проникновение в суть творчества этого писателя, в частности, в художественную систему романа “Степной волк” затруднено и обусловлено абсолютной автобиографичностью и исповедальностью романной структуры, а также биполярным, амбивалентным характером мышления и мироощущения Гессе и его героев, стремящихся в хаосе душевной жизни к коренному перерождению и к гармонии с миром.

В рамках данной статьи мы также попытаемся высветить некоторые аспекты психоанализа и восточной философской мысли, под влиянием которых сформировалось биполярное мировоззрение Гессе. “Степной волк” – это наиболее автобиографичное из всех произведений Гессе, отражающее один из его жизненных кризисов в середине 20-ых годов XX века. Он начал писать роман “Степной волк” в ноябре 1924 года, после смерти отца, после разводов с первой женой Марией Бернулли-Гессе и со второй женой Рут Венгер, когда его в Германии называли не иначе как предателем - по причине того, что он не одобрил Первую мировую войну и выступил с критикой милитаристской политики своей страны. В это время, между двумя мировыми войнами, происходил коренной перелом во всех областях жизни, менялись все ценности, рушилось все старое, в то время как новое не успело еще оформиться.

Эти болезненные катаклизмы как субъективного, так и объективного характера оставили глубокий след в душе писателя и нашли свое отображение в романе, который описывает не только душевный кризис Гарри Галлера, но и всего поколения людей, вынужденного выстрадать сполна болезнь своего времени.

Центральной проблемой романа “Степной волк” является, по мнению немецкого литературного критика Ганса Люти, проблема полярности, точнее, проблема полярности природы и духа. По мнению Гессе, дух разделяет и отдаляет индивидуум от природы. И это означает для индивидуума боль и муки, из коих происходит его стремление вернуться к истокам жизни, к природе, к невинности, ко всему тому, что заложено природой в каждом, к познанию своего Я. Гессе убежден, что жизнь каждого человека – это путь к себе.

В статье “Немного теологии”, изданной в 1932 году, Гессе излагает свою точку зрения о стадиях жизненного пути, ведущих к познанию своего Я.

“Путь становления личности начинается с невинности (рай, детство...). Отсюда он ведет к вине, к познанию добра и зла, к требованиям культуры, морали, религии, идеалов человечества. Каждый, кто пытается прожить эту стадию жизни продуманно, как серьезная личность, завершит его неизбежно в отчаянии и в признании невозможности осуществления добродетели и достижения справедливости <...>. Это отчаяние ведет или к смерти, или в третью ипостась духа, по ту сторону морали и закона, к благодати и спасению, одним словом - к вере.”<sup>1</sup>

Переход от одной ступени становления личности к другой, в особенности от второго этапа к третьему, связан с глубокими душевными коллизиями, через которые проходит главный герой романа “Степной волк” Гарри Галлер – одаренная творческая личность, страдающая от раздвоенности своего Я и от потери Единства с мировой общностью. Автор показывает, что утраченное Галлером Единство можно вернуть, только если ему удастся проникнуть в подсознание своего магического Я, если он найдет в себе силы повернуться лицом к хаосу собственной души, если он познает свою природу, свое собственное Я. Поэтому записки Галлера, о которых повествуется в начале романа, это отнюдь не фантазия душевнобольного идеалиста, а попытка побороть свою болезнь, не “убегая” от нее, а в стремлении пройти через хаос душевного мира, через мрак ада, чтобы

---

<sup>1</sup> Gesammelte Werke in 12 Bd, Suhrkamp Fr./M. Bd.10, 1970. S. 74 – 75 (далее – GW.)



выстрадать и изжить в себе все зло до конца. Это стремление к встрече с собой, это путешествие по аду к себе самому, этот процесс индивидуализации и является содержанием книги, которая получила название “Степной волк”.

Название книги выражает глубинный смысл произведения и является ключом к его пониманию. Гессе ассоциировал со степью дикую, пустынную, безграничную, далекую от всякой цивилизации местность. Волк, обитающий, в этой враждебной для жизни среде, представлялся Гессе одиноким зверем, находящимся в непрерывных поисках пищи и вынужденным ежедневно бороться за свое существование.

“Забредший к нам в города и в стадный образ жизни волк – какая картина способна выразить всю его одинокость, его дикость, его пугливость, его тоску по родине.”<sup>1</sup>

Оказавшись в чуждом ему мире, главный герой романа Гарри Галлер чувствует себя таким же одиноким в своем отчаянии, как и степной волк, забредший к нам в города. Как и волк, он находится в непрерывных поисках пищи – истины, в поисках своего Я, в поисках того, как бы примирить в себе полярные тенденции своего существа – дух и природу, человека и волка. В этом стремлении примирить имманентные человеческому бытию антиномии духа и природы, определяющие всю внутреннюю жизнь человека, отражается биполярное мировидение Гессе. Оно сформировалось под влиянием как немецкого романтизма и Гете, для которых все антиномии являлись проявлениями Высшего единства, так и под влиянием древнекитайской философии, согласно которой все процессы в мире являются следствием взаимодействия и взаимопроникновения двух полярных космических сил – инь и ян. Бесконечное взаимочередование и взаимодействие противоборствующих начал определяет все процессы микрокосмоса – человека и макрокосмоса – Вселенной.

К восприятию мира как нерасторжимого единства полярных противоположностей, способного решить проблему противостояния природы и духа, сознательного и бессознательного, Гессе пришел также через психоанализ, благодаря знакомству

---

<sup>1</sup> GW Bd. 7, S. 198

со знаменитым психоаналитиком К. Г. Юнгом и его учеником Иозефом Лангом, с которыми он встречался, находясь на лечении в психиатрической клинике Зоннматт, недалеко от Люцерна. Знакомство Гессе с психоаналитической литературой открыло ему доступ в потаенный, подспудный мир души, и сделало возможным познание тех глубинных бессознательных процессов человеческой психики и закономерностей душевной жизни, без знания которых невозможно достижение психического равновесия, к которому так стремится разрываемый антиномиями герой романа Гарри Галлер.

Основную антиномию природы и духа Гарри переживает в трех формах: во первых, это внешняя антиномия между творческой личностью и обывателем. В то время как творческая личность в силу своей индивидуальности живет одиноко, на задворках общества, обыватель ищет это общество, нуждается в его поддержке в силу недостаточного развития своей личности. Творческая личность готова всегда отказаться от достигнутого, чтобы стать свободной и открытой для всего нового. Именно этого боится обыватель, не желающий перемен, чтобы не растратить и потерять уже нажитое.

Не только внешняя жизнь, но и внутренняя жизнь Гарри характеризуется антиномией – он видит себя раздвоенным на человека, олицетворяющего дух и цивилизацию, и на волка, олицетворяющего природу и свободу.

Разрываемый внешней и внутренней антиномиями Гарри находится в третьей, метафизической антиномии между измерениями вечности и бренности. Он чувствует в себе божественное начало, свою сопричастность к вечному, которая находит свое отображение в образах Гете и Моцарта, «бессмертных», как их называет Гессе, но в то же самое время он чувствует себя приговоренным к бренности, к преходящему. В этой антиномии вся безысходность и отчаяние человеческого бытия достигает своего апогея. Индивидуум, осознающий всю безысходность своего бытия, видит перед собой только два выхода – смерть или излечение посредством коренного перерождения. Галлер выбирает второй путь после прочтения «Трактата о степном волке», в котором его ошибочное деление души на волка и человека объявляется «фикцией», «грубым мифологическим уп-

рощением” и “насилием над действительностью”. “Гарри состоит не из двух существ, а из ста, из тысячи . Его жизнь раскачивается не между двумя полюсами – инстинктом и духом, святым и распутником, а между тысячами, между бесчисленными парами полюсов.”<sup>1</sup>

Теория многоликости души входит в конфликт с европейской философской мыслью и с христианской религией. Западный индивидуум, познавший в своей душе множество Я, становится скорее исключением, он оказывается в конфликте с обществом, вытесняется из него, объявляется больным шизофренией.

Трактат имеет целью спасение степного волка и его освобождение от своего заблуждения, уходящего своими корнями в античную мифологию и затем в христианство, где человек имеет одно тело и одну душу. Восточная же философия рассматривает человека как луковицу с бесчисленными слоями шелухи, как ткань, сотканную из бесчисленного множества нитей . Выражаясь словами основателя Даосизма Лао Цзы, “Тело человека едино, душа – ни при каких обстоятельствах”.<sup>2</sup>

Главным смысловым узлом сюжета становится “Магический театр”, значение которого заключается в противопоставлении двух миров: реального мира лжи, где живут Галлер и Гессе, и сверхреального, непреходящего, светлого мира магии, мира «бессмертных» Гете и Моцарта, где дух и все божественное, истинное, предстает без искажений варварской цивилизации.

Чтобы понять, что стоит за понятием “Магический театр”, нам представляется необходимым рассмотреть, что значила для Гессе магия как таковая.

По мнению Гессе, магия в состоянии справиться с реальностью, упраздняя ее, объявляя ее границы обманом и заблуждением. Под ее воздействием соединяются в единое целое прошлое и будущее, внешнее и внутреннее, создается вневременная атмосфера. Все полярные противоположности в ней являются равноправными возможностями, тезис не антагонистичен своему антитезису. В мире магии дух разрушает преграды, отъеди-

---

<sup>1</sup> GW, Bd 7, S 243

<sup>2</sup> Richard Wilhelm. Tao Te King «Vom Sinn des Lebens». 1910. S. 171.

няющие его от внешнего мира, и оба мира переливаются друг в друга.

Индивидуум, находящийся в плену у времени и пространства, переживает в мире магии невообразимую сверхдействительность, познавая при этом Высшее единство. Находясь в этом вневременном и внепространственном мире магии - в Магическом театре, главный герой романа сталкивается с хаосом своей души, он узнает свое отображение в зеркале, которое распадается на бесчисленное множество Гарри Галлеров.

“Некоторые из Гарри были моего возраста, другие постарше, там были старики, молодые, юноши, мальчики, школьники, малыши, дети <...> все они были Я...”<sup>1</sup> С этого момента он пустая форма, все находится вне него, все отделилось от него и объективировалось. У него появилась уникальная возможность начать все с начала, встретиться с самим собой, наверстать упущенное, исправить ошибки, сделать бессознательное сознательным и синтезировать в своей личности. Здесь он может при помощи иллюзии победить время и действительность, свое старое «Я» раскрошить на тысячи маленьких «Я» и собрать из них новое единство.

Но Гарри еще не готов к этому, он путает атмосферу Магического театра с действительностью и из чувства ревности убивает Гермину, а точнее ее зеркальное отображение. За такое осквернение высокого искусства он приговаривается к существующей в мире Магии высшей мере наказания – к вечной жизни.

В образе Гермины Гессе противопоставляет два противоположных полюса одного индивидуума - Гарри Галлера. Несмотря на всю свою полярную противоположность (он - писатель, интеллектуал, она-проститутка), они оба узнают друг в друге свою другую половину, утерянную часть себя.

Поэтому, убив Гермину в Магическом театре, Гарри убивает, по сути, другую часть своего Я, ту душевную силу, теплоту чувств, любовь и природу, которых так не хватало ему и которые находились на противоположном ему полюсе - в Гермине. В ней заключалась для Гарри возможность встретиться с са-

---

<sup>1</sup> GW, Bd 7, S 373

мим собой, возможность познать и вобрать в себя все то разнообразие душевных функций, которые Гессе характеризует словом “Природа”.

Это убийство природы и победа духа над природой, показывают Галлеру со всей ясностью, что он не сумел объединить эти две изначальные силы в одно Единство.

Слова “бессмертного” Моцарта, появившегося после “казни” Галлера – взрыва дикого, потустороннего смеха, имеют глубокий и весьма символический смысл: Моцарт советует Гарри научиться смеяться, ибо только юмор в состоянии превратить диссонанс жизни в гармонию. С этого момента дорога к познанию для Гарри открыта. Он познает Высшее требование к духу, заключающееся в необходимости коренного перерождения, в необходимости принимать (акцептировать) мир со всеми его противоречиями, в необходимости видеть за всеми негативными явлениями жизни светлый мир веры.

Галлер уверен, что он когда-нибудь освободится от оков времени и действительности и будет с юмором смотреть на вечную “борьбу” между вечностью и временем, между божественным и человеческим. Он научится внимать Вечному и Истинному и лучше различать творение божественного духа в жизни. Когда-нибудь он научится жить в гармонии с собой и с окружающим миром.

Потому что, посреди мглы и хаоса жизни всегда высвечивается “золотой след”, след божий, который показывает человечеству путь, ведущий к вечным ценностям - в мир “бессмертных” Моцарта и Гете.

Поэтому последнее предложение, которое является ключом к пониманию романа нужно понимать как обет, веру и излечение: “Когда – нибудь я научусь лучше играть в игру фигур, когда – нибудь я научусь смеяться.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> GW Bd 7, S 415.

## ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА ДЖ. М. КУТЗЕЕ «В ОЖИДАНИИ ВАРВАРОВ»

Творчество Дж. М. Кутзее условно можно разделить на два этапа. Демаркационной линией между двумя этапами следует признать падение режима апартеида и начавшиеся реформы в стране в 1989 году. В результате событий, произошедших в его стране, писатель изменил некоторые аспекты своей творческой концепции.

Роман «В ожидании варваров» был издан в 1980 году, а значит, он охватывает эпоху активного апартеида. Само название произведения Дж.М.Кутзее позаимствовал у известного греческого поэта Константиноса Кавафиса (1863 - 1933), автора стихотворения «В ожидании варваров», написанного в 1904 году.

Несмотря на то, что Дж.М.Кутзее, по сути, написал роман о режиме, поддерживающем расизм, цвет кожи главных героев остается неизвестным. Данную задачу Кутзее решает с помощью аллегории: слово «варвары» обозначает и местное население Империи, где происходит действие романа, а также иносказательно обозначает черное и цветное население ЮАР, так как, очевидно, что Империя в произведении – это, прежде всего, Южноафриканская Республика, и только потом любая другая страна, где властвует тирания. Нежелание автора указать, кто на самом деле есть «варвары», обуславливается тем, что данная ситуация может быть спроецирована также на любую другую страну мира.

Ситуация, которую представил Кутзее в романе, на первый взгляд, несколько нелогична. Судья в городке на окраине Империи принимает высокопоставленных чиновников из Третьего отдела, которые пришли «навести порядок». Не отличающийся смелостью пожилой чиновник неожиданно выступил против «своих хозяев», за что был жестоко наказан – и морально, и физически.

Однако Кутзее не случайно выбрал именно судью, доживающего свой век в маленьком городке. И причины его бунта отнюдь не в том, что его тихая, спокойная жизнь оказалась под угрозой. Описывая методы двух крупных диктатур 20-ого века – фашизма и сталинизма, - в их приложении к апартеиду, писатель предлагает свое видение тирании и ее конца. Если при фашизме освобождение пришло «извне», а в случае со сталинизмом диктатура более или менее ослабла лишь со смертью самого диктатора, то в данном случае, при апартеиде Кутзее видит иное решение проблемы. Он отмечает пути, могущие привести к концу режима. Режим не может быть сломлен исключительно силами «снизу», силами «варваров». Дабы искоренить зло тирании, своеобразная революция должна начаться «сверху», представителями власти, т.е. белыми, вне зависимости от того, на каком уровне иерархической лестницы они находятся. Сам судья не занимает особо важного положения на иерархической лестнице. Однако, его непримиримость - уже знак того, что в настроениях белых в стране произошли изменения. Бунт этот может быть не столько физическим, сколько идеологическим и духовным, однако только осознание невозможности жизни в условиях тирании может привести к коренным переменам.

Как отмечает литературовед А.М.Зверев, «Кутзее отличало стремление вникнуть в механизм функционирования тирании, обнаруживая неочевидные сцепления и связи, логические скрепы и такие опоры, которые не назвать иначе как иррациональными».<sup>1</sup> Продолжая свою мысль, он отмечает, что в большинстве своем персонажи Кутзее почти лишены индивидуальных человеческих качеств – они выполняют ту или иную социальную роль, полностью с ней совпадая и в нее укладываясь, словно для них вообще невозможно частное, неказенное бытие.

Наиболее точным данное определение является в применении к чиновнику всемогущего Третьего отдела Гражданской Охраны полковнику Джоллу. Джолл является одним из ключевых лиц в романе, он олицетворяет сам режим. Об аналогии Третьего отдела с Третьим рейхом упоминают многие исследо-

---

<sup>1</sup> А. Зверев, «В сердце лабиринта», «Африка», литературный альманах, , выпуск 9, 1988, стр. 152-153

ватели творчества Кутзее. Действительно, она явно проглядывается, здесь автор объединяет все возможные виды тирании в одно безличное целое. Будь то фашизм, апартеид, сталинизм или иной режим, подавляющий человеческую индивидуальность в той или иной степени, он одинаково неприемлем и недопустим, вне зависимости от характера и используемых средств. Аналогии с фашизмом, а также с любым другим режимом присутствуют на протяжении всего романа, Кутзее в образе Джолла обобщает и показывает понятие тирании, подчеркивая абсурдность подобной социальной организации.

Характер тирании и представителя режима предельно ясен с первых же глав романа. Более сложный персонаж – это главный герой произведения. Судья, в город которого приезжает с инспекцией Джолл, по своей сути является конформистом. Всю жизнь он прожил в спокойной обстановке, на период начала романа он готовился доживать свой век в той же провинциальной глуши. Его состояние идеально характеризует следующий монолог: «Я нисколько не собирался во все это влезать. Городской судья, ответственный чиновник на службе у Империи, я дорабатываю оставшийся до пенсии срок на тихой границе и мечтаю скорее уйти на покой. Я собираю церковную десятину и налоги, распоряжаюсь общинными землями, слежу, чтобы наш гарнизон был обеспечен самым необходимым, руковожу младшими офицерами – других у нас здесь и нет, - надзираю над торговлей и дважды в неделю председательствую на судебных заседаниях. А еще люблю восходы и закаты, ем, сплю и живу в свое удовольствие. Когда я умру в «Новостях Империи», надеюсь, появятся заслуженные мною три строчки мелкого шрифта. Спокойная жизнь в спокойное время – ничего большего я для себя не ищу»<sup>1</sup>.

Однако, слухи о появлениях варваров привели в город Джолла. Безмятежную жизнь судья мог бы продлить, передав все дела полковнику, подчинившись ему, однако это не произошло. Именно причины сопротивления судьи, сопротивления

---

<sup>1</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, М., 1988, стр. 166



не физического, а морального, и составляют одну из основных проблем романа «В ожидании варваров».

Изменение конформистского отношения судьи происходит постепенно. После убийства невинно осужденного человека он уже холоден с Джоллом, однако все еще подотчетен режиму. Он задается вопросом, - может быть, в наши дни палачей и экзекуторов продолжают считать нечистью только в провинции. Однако в то же время он уже постепенно освобождает свой дух от тотального влияния тирании.

Временный отъезд Джолла воспринимается судьей с радостью. Однако он уже не прежний судья; эволюция главного героя продолжается, она неразрывно связана с событиями, которые произошли в его городе. Автору данная эволюция представляется как бы неким воплощением духовного роста, он не считает судью героем, его изменившееся отношение к жизни воспринимается как нормальное, само собой разумеющееся явление. Упрек конформизму любого типа здесь очевиден, человек «просыпается» только тогда, когда события непосредственно затрагивают его самого. Основную движущую силу любого вида тирании автор видит не только в продвижении и воплощении своих идей лидерами различных движений, а конформизмом людей понимающих – в данном случае «белых». Длительность любой тирании зависит от людей, живущих в той или иной стране. То, что она не вечна, судья осознает очень быстро. Диктатуре невозможно помочь, потому как невозможно «жить в истории, покушаясь на ее законы»<sup>1</sup>. Именно историческая правда помогает судье быть уверенным в своей правоте. Он знает, что законы истории доказывают, - ни одна диктатура, держащаяся на страхе, не может быть вечной. «История подтвердит мою правоту»<sup>2</sup>, - восклицает он.

Предвидя конец апартеида, Кутзее развивает эту тему на протяжении всего произведения. По сути, он показывает борьбу маленького человека и системы, борьбу в корне неравную, но

---

<sup>1</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, 1988, стр. 313

<sup>2</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, 1988, стр. 219

неравную лишь в физическом плане. Морально и духовно судья одерживает победу, так как он является первопроходцем, человеком, который, будучи белым, понял ошибки своей системы. В этом смысле герой Дж. М. Кутзее несколько автобиографичен, сам он также нашел в себе силы понять истинный смысл происходящего в ЮАР.

Избрав путь сопротивления, судья в романе начинает духовное восхождение. Данный аспект чрезвычайно важен в контексте эстетических взглядов писателя. Здесь налицо получившая очень интересную трактовку в творчестве Кутзее эстетика Достоевского. Важен не просто факт сопротивления, а то духовное и нравственное очищение, которого судья достигает, проходя через страдание.

С появлением в романе девушки-варварки автор указывает на особый характер взаимоотношений главных героев. На двух разных полюсах стоят Джолл и девушка, представляющие диаметрально противоположные полюса конфликта между Империей и варварами. Между ними стоит судья, которому предстоит выбрать между одним или другим. При всем различии их характеров и социального положения Кутзее сравнивает девушку и Джолла, иногда придавая им похожие черты. Основным средством аллегорического сравнения служат глаза двух героев. В начале романа судью удивили очки Джолла, которые он постоянно носит и которые ему удобны. Девушка также имеет проблемы со зрением, при встрече с ней судья чувствует ее странное поведение. Привратник объясняет судье, что девушка из тех варваров, которых пригнал полковник Джолл, она слепая. Как отмечает исследователь творчества Дж. М. Кутзее Кшиштоф Ковальчик-Тваровски, данный факт является крайне важным в понимании видения автором ситуации в его стране. Очки Джолла – это свидетельство моральной слепоты, в то время как слепота девушки имеет две взаимосвязанные причины. Первая – прямая, это результат издевательств и пыток, которым подверг ее полковник, вторая причина – косвенная, результат того, что она попала под пресс политической доктрины, которая царит в Империи.

В результате взаимоотношений с варваркой судья окончательно меняется. Перевоплощение судьи ведет его к бунту, но к

бунту не физическому, реальному, а – к бунту духовному. Он осознает, что не может жить так дальше и решается на губительный для себя шаг. Он желает возратить девушку варварам, видя в этом шаге свой долг по отношению к коренным обитателям этой земли. Свой долг судья решает выполнить до конца, даже несмотря на то, что он уверен, что будет наказан.

Проблему долга судья решает двояко. Во-первых, это возврат того, что принадлежит варварам, во-вторых, самопожертвование человека, который готов ко всему. Судья осознает, что потерял все, а приобрел пытки, и, возможно, смерть, однако кроме этого он приобрел еще и осознание сути гуманности.

Двенадцать тяжелых дней пути к горам, где обитают варвары, – это путь начального очищения. За это время судье открывается простая истина, что за двенадцать дней пути он духовно сблизился с девушкой больше, чем за несколько месяцев, прожитых под одной крышей. Кутзее опять же поднимает вопрос о взаимопонимании различных рас и культур, возводя в главенствующую степень духовное взаимопонимание. Двенадцать дней пути – это слияние, сгущение многих десятков лет, в течение которых народы, живущие на этой земле, так и не нашли духовного взаимопонимания.

Отметим, что весь путь морального очищения судьи состоит из потерь. Сначала он потерял веру в Империю, где он жил многие годы, не имея проблем, затем он потерял свое положение в Империи, решив проделать длинный путь ради возвращения девушки варварам. В последний момент он дает ей право выбора – уйти с варварами или вернуться в город. Тем самым он показывает не свойственную Империи демократичность и гуманистическую направленность своих действий. Девушка не решается вернуться; и это очередная его потеря. Судья теряет практически все, под угрозой его жизнь, он превратился в изгоя, которого не принимают ни свои, ни чужие. Взамен он приобретает на первый взгляд эфемерную внутреннюю свободу.

С возвращением в город судья становится другим человеком. Прозрение заставляет его называть все своими именами. Он встретил нового человека в городе – унтер-офицера Третьего Отдела Гражданской Охраны. «Что такое унтер-офицер Третьего Отдела, - задает себя вопрос судья, и сам же отвечает, – при-

близительно пять лет издевательств над людьми; презрительное отношение к обычной полиции и установленному судопроизводству; отвращение к непринужденно-учливой манере разговора, вроде той, что присуща мне»<sup>1</sup>. Судья подсознательно уже выделяет себя из числа других чиновников, он уже не представитель Империи, а, возможно, ее жертва. Его решают заключить в тюрьму; судья следует в тюрьму пружинистой походкой.

«Я прекрасно понимаю, откуда во мне этот душевный подъем: мой союз со стражами Империи разорван, я взбунтовался, оковы сброшены, я – вольный человек. Как же тут не возликовать? Но сколь опасен подвох, таящийся в этой радости! Не слишком ли легко далось мне это избавление? И стоят ли за моим протестом какие-то твердые принципы?»<sup>2</sup>.

Судья чувствует себя вольным человеком в то время, когда его ведут в тюрьму. Автор в очередной раз подчеркивает первостепенность духовной свободы человека. Несмотря на то, что он становится жертвой, важнее другое – он отважился на сопротивление. В дальнейшем, во время пыток, он является нам обычным человеком, способным испытывать боль и страх, в нем даже нет героики, но есть в нем уверенность в своей правоте и логическая последовательность в поступках, которая отсутствует в действиях его мучителей. Кутзее показывает, что факт самого бунта не является героизмом, сложнее перебороть самого себя, искоренить врожденный страх, который годами накапливался у любого человека, живущего в стране, где царит диктатура. Таким образом, Кутзее отстаивает правильность выбора своего героя, считая, что лишь свобода внутренняя, духовная может затем привести к свободе физической. До своего заключения судья проделал путь «прозрения», в тюрьме же он философски осмысляет все то, что происходит в его время.

Описывая процесс пыток и размышления судьи в перерывах между ними, Кутзее пытается разобраться в причинах воз-

---

<sup>1</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, 1988, стр. 246

<sup>2</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, 1988, стр. 247

никновения подобных видов власти, в причинах становления тираний и диктатур.

Судья во время пыток понимает, на чем может держаться любая диктатура.

«Их задача наглядно объяснить мне, что значит ощущать себя просто телом, телом, которое живет только самим собой, телом, которое способно иметь собственные понятия о справедливости лишь до тех пор, пока оно цело и здорово, и которое очень быстро забывает о всякой философии, когда ему прижимают голову к полу, запихивают в горло трубку и кувшин за кувшином вливают соленую воду, пока кашель, спазмы и конвульсии не извергают ее обратно. Они пришли в мою камеру совсем не для того, чтобы выжать из меня все, что я говорил варварам, и все, что варвары говорили мне... Они пришли, чтобы показать мне, что на самом деле стоит за словом Человек, и всего за час сумели растолковать очень многое»<sup>1</sup>.

Кутзее пишет о новом виде «человековедения», которое развилось именно в наши дни. Отмечая первостепенность свободы духовной, автор также отмечает, каким образом диктатура может манипулировать сознанием человека.

«Он занимается моей душой: каждый день он препарирует мою плоть, извлекает оттуда душу и выносит ее на свет; за годы своей работы он наверняка перевидал множество душ, но их врачевание, по-моему, не оставило на нем существенного отпечатка, как врачевание сердец не оставляет заметного отпечатка на лекаре»<sup>2</sup>.

Тоталитарный строй, действительно, может повлиять на сознание или душу человека, выхолостить сущность каждого. Давно уже известно, что тирания держится не только на репрессиях и пытках, но и на многих других факторах. Огромную роль играют психологические факторы, прекрасно использовавшиеся, в частности, руководителями нацистского режима. По сути, в концлагерях происходило разложение личности, что и помо-

---

<sup>1</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, 1988, стр. 292

<sup>2</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, 1988, стр. 295

гало фашистам держать в заключении тысячи людей. Известны также многие другие методы влияния на сознание и психику индивидуума. Следует отметить, что практически все механизмы функционирования тоталитарных режимов давно уже выявлены, однако искоренить их не представляется возможным.

Почему примеры из истории двадцатого века не могли научить людей иному поведению? Несмотря на то, что за сорок лет до написания романа миллионы немцев постигали уроки истории, несмотря на то, что почти четыре десятка лет диктатуры в Советском Союзе унесли жизнь миллионов людей. Все эти вопросы на протяжении повествования поднимаются писателем. Скрытое обвинение самому обществу также присутствует; если есть люди, руководящие такими режимами, то значит, в обществе есть предпосылки для подобного развития.

В романе Кутзее размышляет о новой *истории*, которую создают для себя любые виды диктатур, и в данном случае Империя. Но любая тирания не может быть вечной, даже несмотря на то, что ее новые виды появляются то здесь, то там.

«Почему мы утратили способность жить во времени, как рыбы живут в воде, а птицы – в воздухе; почему мы разучились жить, как дети? В этом повинна Империя! Потому что она создала особое время – *историю*. Тому времени, что плавно течет по кругу неизменной чередой весны, лета, осени и зимы, Империя предпочла историю, время, мечущееся зигзагами, состоящее из взлетов и падений, из начала и конца, из противоречий и катастроф. Жить в истории, покушаясь на ее же законы, – вот судьба, которую избрала для себя Империя. И ее незримый разум поглощен лишь одной мыслью: как не допустить конца, как не умереть, как продлить свою эру»<sup>1</sup>.

В своеобразной исповеди главного героя произведения, часть, посвященная роли истории и времени в жизни диктатуры, – одна из ключевых. Автор, показывая механизмы функционирования тирании, выдвигает одновременно два тезиса – ни одна тирания не может быть вечной, но она может повторяться, если человечество будет оставаться на том же уровне духовного раз-

---

<sup>1</sup> Дж. М. Кутзее, «В ожидании варваров», «Африка», литературный альманах, выпуск 9, 1988, стр. 313

вития. Для каждого человека важно осознание не просто собственного благополучия, а благополучия всех людей, что и составляет квинтэссенцию гуманизма. Вместе с тем автор пишет не просто о социальном зле, а еще и ставит перед нами этические вопросы, на которые всем предстоит искать ответы.

Свои взгляды на исторический процесс, тиранию и многие этические вопросы автор выражает посредством эволюции образа главного героя романа «В ожидании варваров».

## КОНЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ТОРНТОНА УАЙЛДЕРА «МАРТОВСКИЕ ИДЫ».

Процесс формирования американской культуры, его специфические особенности предполагают, что изучение и усвоение опыта античности должно было занять в нем определенное место. Изучение античной культуры и литературы по сей день является неотъемлемой частью американского образования. Об этом говорят сами американцы. Так, например, в своей книге, посвященной влиянию культуры древней Греции и древнего Рима на интеллектуальную жизнь США, Кэролин Уинтерер отмечает ту роль, которую сыграла античность в становлении американской ментальности.

«Другие угаснувшие цивилизации, даже менее отдаленные по времени, кажутся чуждыми и непонятными; а римлян легко представить нашими современниками»<sup>1</sup>. Именно от римлян к нам перешли главные общественные институты, политика, право. Интересен тот факт, что даже стандарт США для железнодорожного полотна – 4 фута и 8,5 дюймов – произошел от римского стандарта для боевых колесниц.<sup>2</sup>

Как известно, американская литература прошла особый путь развития. Процесс соотношения между национальной традицией и усвоением чужого опыта носил особо сложный характер. В связи с этим особое значение в ней получила античная тема. Тема античности занимает достаточно видное место в американской литературе уже с XIX века (Г.Джеймс, Н.Готорн, С.Л.Гринаф и др.) – века зарождения национальной литературы – и становится фактором ее развития. «Ни один писатель, кроме как на своем опыте, не поймет всю трудность создания романов

---

<sup>1</sup> В.Сонькин - Поэт и царь. <http://new.russ.ru/obzory/fiction/909/>.

<sup>2</sup> Этот стандарт был в ходу в Англии, а, как известно, американские железные дороги были построены эмигрантами-англичанами. В самой же Англии первые междугородние дороги были построены римскими легионерами.



о стране, где нет ни теней, ни древности, ни тайны <...> Роману и поэзии, точно так же, как плющу, лишайнику и другим вьющимся растениям, необходимы руины для произрастания»<sup>1</sup>, - пишет Готорн в предисловии к роману «Мраморный фавн». Этими «руинами» и стала для американоамериканской литературы античность.

В XX веке античная тема получает еще более многостороннее воплощение в творчестве различных писателей: появляются исторические романы на античную тему («Юлиан» (1964) Г.Видала; «Заговор» (1972) Дж.Херси и др.), античные сюжеты, образы античных героев, как исторических, так и мифологических («Кентавр» (1963) Дж.Апдайка), цитаты («Прощай, оружие» (1929) Э.Хемингуэя, «Выше стропила, плотники» (1955) Дж.Сэлинджера), отдельные детали и т.д..

Среди писателей, нередко обращавшихся к античной теме, особое место занимает Торнтон Уайлдер (1897-1975). Т.Уайлдера – признанного классика XX века, обладателя многих престижных литературных премий, называют “безнадежным романтиком”, так как все его творчество проникнуто верой в высшее предназначение человека и в его нравственное совершенство. Однако в настоящее время, когда назрела необходимость в переоценке духовных ценностей, творчество Уайлдера приобретает все большее значение. Неслучайно во время траурной церемонии по поводу трагических событий 11 сентября 2001 года премьер-министр Великобритании Тони Блэр процитировал строки из романа Уайлдера «Мост Короля Людовика Святого».<sup>2</sup>

Действительно, в своем творчестве Уайлдер нередко обращается к минувшим эпохам («Мост Короля Людовика Святого» (*The Bridge of San Luis Rey*, 1927), «День Восьмой» (*The Eighth Day*, 1967). Достаточный интерес, на наш взгляд, представляют романы Уайлдера как с античными элементами в своей структуре (образ Трои в основе романа «Теофил Норт»

---

<sup>1</sup> Nathaniel Hawthorne. Novels. The Library of America. N.Y.. 1983, p. 855.

<sup>2</sup> “Есть земля живых и земля мертвых, и мост между ними – любовь, единственный смысл, единственное спасение”

(*Theophilus North*, 1973), так и романы на античную тематику («Женщина с Андроса» (*The Woman of Andros*, 1930), «Мартовские иды» (*The Ides of March*, 1948).

Одним из самых «запутанных» и сложных по обилию метафор произведений Уайлдера является его эпистолярный роман «Мартовские иды», в котором “воскресают люди, давно умершие, страсти, давно потухшие, страдания, давно искупленные”.<sup>1</sup> Роман этот по праву считается одним из лучших произведений послевоенного периода. Благодаря фиктивным письмам и документам перед читателем предстает один из самых драматических периодов не только римской, но и мировой истории и одна из самых ярких и противоречивых исторических личностей – личность Юлия Цезаря.

Роман Уайлдера, написанный спустя три года после окончания Второй мировой войны, вызвал ряд споров и дискуссий (впрочем, без этого не обошлось ни одно произведение писателя).<sup>2</sup>

Замысел романа, судя по всему, возник задолго до начала войны. Еще в 1929 году в письме к сэру Э.Х.Маршу Уайлдер сообщал о желании когда-нибудь написать роман-дискуссию об осквернении Таинств Доброй Богини с Клодием в главной роли<sup>3</sup>, однако Уайлдер еще тогда не мог, вероятно, предположить, во что выльется эта идея. Немецкий писатель Г.Брох, рассказывая об истории создания своего романа «Смерть Вергилия», как-то отметил, что “великих духов прошлого не вызывают намеренно: если уж они приходят, то приходят бесшумно, с черного хода”<sup>4</sup>. Можно сказать, что точно так же пришел к Уайлде-

---

<sup>1</sup> Ю.Фридштейн. В кн. Th. Wilder. *The Cabala. Heaven`s My Destination. Our Town.* Moscow. Raduga Publishers. 1988, p.20.

<sup>2</sup> На одном из Интернет-сайтов была помещена статья Питера Кристенсена “Защита гомосексуализма в “Мартовских идах” Т.Уайлдера”, в которой ее автор приходит к выводам о том, что роман Уайлдера является произведением в защиту прав сексуальных меньшинств (имеются в виду отношения между Цезарем и Катуллом).

<sup>3</sup> Gilbert A.Harrison. *The Enthusiast: A Life of Thornton Wilder.* Fromm International Publishing Corporation. New-York. 1986, p.250.

<sup>4</sup> Карельский А.В.. *От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы.* М..Сов. писатель. 1990. С.338.

ру “дух” Цезаря. Как известно, сюжет о Юлии Цезаре был достаточно популярен уже в эпоху Возрождения. Как отмечает А.Аникст, две пьесы о Цезаре появились в английской литературе еще задолго до трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (1599) – в 1582 году, а после Шекспира их возникло еще четыре. Кроме того, отношения Цезаря и Клеопатры легли в основу пьес П.Корнеля «Смерть Помпея» (1641) и английского драматурга Б.Шоу «Цезарь и Клеопатра» (1901). В XX веке к образу Цезаря, помимо Уайлдера, обращался немецкий драматург Б.Брехт (роман «Дела господина Юлия Цезаря» (начат в 40-х гг., не окончен). Однако Уайлдер, благодаря строго продуманной и оригинальной композиции и замыслу романа, совершенно по-иному раскрывает образ Цезаря-философа, и это заведомо исключает опасность повтора. Источниками для романа Уайлдера послужили произведения Плутарха и Светония.<sup>1</sup> Однако Уайлдера не столько интересуют общественно-политическая обстановка и дипломатическая деятельность Цезаря, сколько его внутренний мир, духовное содержание его личности, и именно поэтому Уайлдер ближе Плутарху, чем Светонию. Цезарь как государственный деятель в романе Уайлдера уступает место Цезарю-человеку, со всеми его достоинствами и недостатками. «Я человек со всеми его слабостями, ибо нет большей слабости, чем пытаться внушить другим, будто бы ты Бог».<sup>2</sup>

Во многом раскрытию образа Цезаря способствует, как уже отмечалось выше, композиция романа. Во-первых, Уайлдер отказывается от линейного повествования. В романе использована, с одной стороны, структура фрагментарных записок самого Цезаря (от точного цитирования (о проблемах латинской грамматики, о религии, о политике, об основах банковского дела и т.д.)) вплоть до исторически точного воспроизведения ситуации не только политической (события в Сенате), но и семейной жизни (смерть дочери Юлии, развод, женитьба на Кальпурнии и т.д.). Однако роман Уайлдера трудно однозначно назвать

---

<sup>1</sup> Уайлдер завершает роман отрывком из «Жизни двенадцати Цезарей» Светония, и, хотя в романе нет ссылок на Плутарха, именно он, на наш взгляд, оказал большее влияние на писателя.

<sup>2</sup> Т.Уайлдер. Мартовские иды. Теофил Норт..М. Худ. лит.. 1981. С.146.

историческим. Так, например, в своей статье, посвященной исследованию соотношения реальности и вымысла и вообще особенностям композиции в историческом романе США XX века, Т.Комаровская<sup>1</sup> выделяет два типа исторического романа: традиционный исторический роман (скоттовский) и фиктивный исторический роман, в котором автор игнорирует достоверные исторические факты и, преследуя свою особую цель, часто заменяет реальные исторические факты псевдофактами. Если следовать определению Т.Комаровской, именно к этой, второй категории можно отнести «Мартовские иды». Роман Уайлдера резко отличается от традиционного исторического романа, в первую очередь, тем, что историческая точность, соответствие конкретным фактам, историческим событиям отступают на второй план, на первый же план выходит стремление спроецировать исторические события на любую другую (в том числе, современную) действительность. Уайлдер и не скрывает этого. В предисловии к роману автор предупреждает о том, что «воссоздание подлинной истории не было первостепенной задачей этого сочинения»<sup>2</sup> и называет свой роман «фантазией о некоторых событиях и персонажах последних дней Римской республики»<sup>3</sup>. Уайлдер меняет и хронологию происходящих событий. В свое время Шекспир, основываясь на «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, также отступил от точной хронологии, сблизив во времени события, сохранив, однако, их последовательность. Уайлдер же не просто хронологически сближает события, но и меняет их последовательность. Сам писатель объясняет это тем, что о многих событиях в жизни мы узнаем спустя много времени после того, как они произошли.

В предисловии к роману автор предупреждает читателя, что в 45-ом году до н.э., т.е. когда происходят события романа, многие из его персонажей были давно мертвы. Так, например, согласно хронике IV века Гай Валерий Катулл (один из персо-

---

<sup>1</sup> <http://newsletter.iatp.by/ctr.3-7/.htm>

<sup>2</sup> Т.Уайлдер. Мартовские иды. Теофил Норт..М. Худ. лит.. 1981. С.17.

<sup>3</sup> Там же. С.17.

нажей романа) родился в 87-ом году до н.э., а умер в 57-ом году до н.э., т.е. в 45-ом году Катулла уже двенадцать лет не было в живых. Однако тот факт, что Катулл действительно писал злые эпиграммы на Цезаря, является исторически достоверным. Как отмечает М.Гаспаров, Катулл впервые появился в Риме в 60-м году до н.э., когда Цезарь (еще не полководец, а только политикан) организовал союз между собой, Помпеем и Крассом (Первый триумвират), что вызвало большое недовольство. Среди ненавистников Цезаря оказался и Катулл, что нашло отражение в его стихах, где он называет Цезаря развратным подлецом и любовником:

Славно два подлеца развратных спелись, -  
Хлыщ Мамурра и любовник Цезарь!<sup>1</sup>

Однако после того, как выяснилось, что позиция Цезаря прочна, многие, в том числе и Катулл, резко изменили к нему отношение. «Хотя Катулл, - пишет М.Гаспаров, - по собственному признанию Цезаря, заклеил его вечным клеймом в своих стихах о Мамурре, но когда поэт принес извинения, Цезарь в тот же день пригласил его к обеду, а с отцом его продолжал поддерживать дружеские отношения»<sup>2</sup>. Самое позднее упоминание Катулла о Цезаре носит совершенно иной, «комплиментарный» характер:

<...> Или даже Альп одолел высоты,  
Где оставил память великий Цезарь...<sup>3</sup>

О том, что Цезарь в высшей степени благородно относился даже к своим врагам, говорят и Плутарх, и Светоний. Известно также, что Цезарю собирались посвятить храм Милосердия в знак благодарности за его человеколюбие<sup>4</sup>. Однако в романе

---

<sup>1</sup> Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. М. Наука. 1986. С.34.

<sup>2</sup> М.Гаспаров. Поэзия Катулла. Там же. С.171.

<sup>3</sup> Там же. С.11.

<sup>4</sup> Плутарх. Избранные жизнеописания. Т.2. М.. Правда. С.482.

Уайлдера отношение Цезаря к Катутллу нельзя объяснить одной лишь благородностью. На это есть и другие причины. Для этого необходимо рассмотреть роман в его связи с философией экзистенциализма. Писатель впервые познакомился с работами Сартра, Камю, Кьеркегора в годы Второй мировой войны и занялся их серьезным изучением. Уайлдер даже переводил Сартра. В 1948 году, когда были опубликованы «Мартовские иды», в Америке впервые была поставлена пьеса Сартра «Победители» в переводе самого Уайлдера.

Основной вопрос, волнующий Уайлдера на протяжении всего его творчества, был сформулирован еще в романе «Мост короля Людовика Святого»: «Либо наша жизнь случайна и наша смерть случайна, либо и в жизни, и в смерти нашей заложен План»<sup>1</sup>. На этот раз писатель пытается найти ответ на этот вопрос, обратившись к античности: «Человек – что это такое? Что мы о нем знаем? Его Боги, свобода, разум, любовь, судьба и смерть – что они означают?»<sup>2</sup>.

События Второй мировой, служба в разведке ВВС США в Северной Африке и Италии заставили Уайлдера столкнуться с реальностью и вновь задуматься над вопросом человеческого существования. Для анализа современных проблем подобный роман оказался эффективным средством. При этом нельзя утверждать, что в романе Уайлдера прямо выявляются параллели с современностью. Параллель эта выдерживается лишь в философии романа. Нужно отметить, что роман Уайлдера был написан под сильным влиянием книги Сартра «Экзистенциализм и гуманизм». Основная идея работы Сартра заключается в том, что в человеке существование предшествует сущности. Согласно Сартру, нет никаких норм, указывающих на то, что человек должен делать в жизни. Человек, следовательно, свободен. Он подобен актеру, который внезапно обнаружил себя на театральной сцене в середине представления.<sup>3</sup> При этом он

---

<sup>1</sup> Th.Wilder. The Bridge of San Luis Rey. Washington Square Press, INC. New York. 1967, p.5. (пер. В.Гольшева)

<sup>2</sup> Т.Уайлдер. Мартовские иды. Теофил Норт..М. Худ. лит.. 1981. С.23.

<sup>3</sup> См. Г.Скирбекк, Н.Гилье. История философии. М.. Владос. 2000. С.736.

не знаком со сценарием, не знает названия пьесы и роли, которую играет. Актер должен сам решить, кем ему быть. Подобным образом люди «вбрасываются» в существование. Человек существует, он находит себя свободным, так как нет никаких предписаний, и он сам должен принять решение, определить, кем он хочет быть. Казалось бы, именно это имеет в виду Цезарь, когда пишет в дневнике о том, что жизнь не имеет другого смысла, кроме того, какой мы в нее вкладываем и что «человек – один в этом мире, где не слышно никаких голосов, кроме его собственного, в мире, не благоприятствующем ему и не враждебном, а таком, каким человек сотворил его»<sup>1</sup>. И все же Цезарь-философ, каким он предстает в романе, полон противоречий. Если Сартр уверен в отсутствии всякой потусторонней силы, то Цезарь колеблется. Не зря он уничтожает написанный им же эдикт об отмене коллегии авгуров, и делает он это не потому, что “отсутствие государственной религии может загнать суеверие в подполье и придать верованиям тайный и низменный характер” и не потому, что это может подорвать общественный строй. Делает он это по другой причине – что-то в нем самом, его внутреннее существо препятствует этому: “Уверен ли я, что нашим существованием не правит некий разум и что во вселенной нет тайны?”<sup>2</sup> Цезарь – стойкий, уверенный в себе – начинает колебаться, когда речь заходит о человеческом бытии. И на это есть ряд причин.

В первую очередь, это видения, которые посещают Цезаря во время припадков эпилепсии. “В мире нет знамений”, – утверждает Сартр. Герой Уайлдера не уверен в этом, поскольку именно в момент припадка ему открывается “прекрасная гармония мира”. «Меня наполняет невыразимое счастье и уверенность в своих силах. Мне хочется крикнуть всем живым и всем мертвым, что нет такого места в мире, где не царит блаженство»<sup>3</sup>. И это, по мнению Цезаря, не есть следствие патологического состояния, как это называет Сартр.

---

<sup>1</sup> Т. Уайлдер. Мартовские иды. Теофил Норт. М. Худ. лит.. 1981. С.47.

<sup>2</sup> Там же. С.47.

<sup>3</sup> Там же. С.194.

Вторая причина, по которой Цезарь колеблется, - неуверенность в том, что его нынешнее положение не предопределено. Казалось бы, Цезарь следует экзистенциальным канонам, пытаясь воссоздать Рим таким, каким он его себе представляет. В то же время, Цезарь сомневается в том, что он не есть всего лишь инструмент в руках судьбы, некой “внешней мудрости”: “<...> не могу отрицать, что временами я ощущаю, будто и моя жизнь, и мое служение Риму определяется какой-то внешней силой”<sup>1</sup>.

Еще одна сфера, где может таиться, по Цезарю, “таинственная сила”, - любовь и высокая поэзия. Этим и объясняются отношения между Цезарем и поэтом Катуллом. Ключом к их пониманию может служить письмо Азиния Поллиона, адресованное Вергилию и Горацию. На протяжении всего романа Цезарь словно пытается сам себя убедить в том, что никакого потустороннего разума нет, что человек сам выбирает свою судьбу, однако его поведение, о котором повествует письмо Азиния Поллиона, свидетельствует об обратном. На обеде в доме Клодии, о котором рассказывает Поллион, гости (в том числе Цезарь и Катулл) обсуждают роль поэтов: являются ли они божьими дарованиями или же ничем не отличаются от всех остальных. По мере того, как Катулл рассказывал легенду об Алкесте и о природе богов, Цезарь направился к выходу, однако, не дойдя до двери, упал в конвульсиях. Припадок эпилепсии именно в этот момент случился у Цезаря неслучайно. И именно это стало, по Уайлдеру, причиной резкого изменения отношения к нему Катулла (а не политические причины), который впервые увидел в нем Человека: «Поэт, который увидел величие, униженное безумием, больше не писал на Цезаря едких эпиграмм»<sup>2</sup>.

Роман Уайлдера, как мы могли убедиться, представляет собой полемику с Сартром. Античность же в данном случае служит средством, с помощью которого она осуществляется. Уайлдер ставит перед Цезарем проблемы, стоящие перед экзистенциалистами, в частности, Сартром, однако решает их с иных позиций. Устами своего героя Уайлдер, фактически, отри-

---

<sup>1</sup> Там же. С.49.

<sup>2</sup> Там же. С.87.



дает основные положения работы Сартра «Экзистенциализм и гуманизм».

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕЙ  
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ В РОМАНЕ  
Н.КАЗАНДЗАКИСА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ  
АЛЕКСИСА ЗОРБАСА».**

Творчество греческого писателя Никоса Казандзакиса (1883-1957) в силу некоторых обстоятельств не очень хорошо известно русскоязычному читателю. В связи с этим любое исследование его произведений представляет для литературоведов достаточный интерес, и, в частности, воплощение в его прозе идей древнегреческой философии. В то же время, не менее интересна и сама история его жизни, история становления этой неординарной личности и талантливого художника слова. Именно поэтому некоторые мысли, возникающие при знакомстве с романом « Жизнь и приключения Алексиса Зорбаса», нам хотелось бы предварить небольшим обзором творческого наследия этого автора.

Никос Казандзакис родился на Крите, в Гераклеоне, высшее юридическое образование получил в Афинах и Париже (1907-1909), в 1918 и 1919 гг. в качестве государственного чиновника посетил Россию и Швейцарию, затем жил в Вене и Берлине. В 1925-29г.г. предпринял три поездки в Россию и пересёк её всю от Тифлиса до Сибири. Впечатления от этой поездки легли в основу романа «Toda Raba». В 1932-33г.г. с короткими визитами посетил Францию, Испанию, в 1935г.-Китай и Японию, в 1936г. работал в качестве военного корреспондента в республиканской Испании. В сентябре 1946г. назначен советником по вопросам литературы в « ЮНЕСКО». С 1948г. постоянно жил в Антибах, на юге Франции, где много работал и следил за следующими один за другим переводами и изданиями своих произведений. По приглашению китайского правительства летом 1957г. предпринял поездку в Китай, в дороге заболел и умер 26 октября в университетской клинике Фрайбурга.

Появление первого значительного произведения Н.Казандзакиса приходится на конец первого десятилетия два-

дцатого столетия, после завершения учёбы в Париже. Его трагедия «Прораб» написана по мотивам народной песни, но содержит и явные элементы эстетизма. Также он пишет научное исследование творчества Ф.Ницше. Вообще, влияние этого философа ощущается и в трагедии и будет сопровождать всё творчество Казандзакиса, равно как и философия А.Бергсона и его теория о жизненной силе (*élan vital*). Но беспокойный ум и мучающаяся глобальными проблемами душа Казандзакиса жаждет спасения в познании, путешествиях, в общении с людьми, в любого рода практике. Может поэтому, после долгих поисков и сомнений, его героем, его подобием станет Одиссей.

Годы, проведённые в Германии (1922-23), наполненной революционными и коммунистическими идеями, оказали большое влияние на дальнейшее формирование мировоззрения писателя. В то же время его интересует теория О.Шпенглера о гибели культур (теория, которая в период между двумя мировыми войнами произвела огромное впечатление на широкие круги образованной публики), а также малоазиатские события и те последствия, которые они вызвали. В эти же годы в Германии пишется «Аскетика», один из значительных трудов Н.Казандзакиса, впервые опубликованный в 1927г.

«Аскетика»- довольно сжатое произведение, очень насыщенное, которое сам автор считал «зерном, из которого росло всё его творчество: что бы и когда бы он ни писал, всё это иллюстрации к «Аскетике». Это книга мистическая, в которой описывается способ, как “душе подниматься с круга на круг, до тех пор, пока она не достигнет высшего уровня. Кругов всего пять: Я, Человечность, Земля, Вселенная, Бог”<sup>1</sup>.

Если сам Н.Казандзакис считал «Аскетикой» началом своего творчества, то своим самым значительным произведением он считал «Одиссею». Основу этого эпического произведения он наметил ещё на Крите в 1924г., после возвращения из Германии. Впоследствии работал над ним очень напряжённо и до издания в 1938г. создал семь(!) его вариантов. Это действительно «сверхчеловеческий труд, в котором использован и системати-

---

<sup>1</sup> П. Преβελάκης « Ο ποιητής και το ποίημα της Οδυσσεΐας», Αθήνα, 1958,σελ.309

зирован безграничный духовный опыт Казандзакиса».<sup>1</sup> Произведение состоит из 33 333 семнадцатисложных ямбических стихов (число для Казандзакиса символическое). Содержание очень трудно передать; краткое содержание приводится в книге П.Превелакиса<sup>2</sup>, другое, более подробное, в переводе К.Фрайар. Поэма начинается после возвращения Одиссея на Итаку и представляет собой новое путешествие беспокойного героя. Сначала он идёт в Спарту, где похищает Елену, потом – на Крит и в Египет; затем, прожив в горах отшельником, строит своё Государство (Утопию), которое в конце концов разрушается, а сам герой достигает «абсолютной свободы». Он встречается с Манаги (персонификация Будды), капитаном Эна (Дон-Кихот), девственным рыбаком (Христос); в конце плывёт на Северный полюс, где его находит смерть.

Действительно, «Одиссея» преобразовывает в своеобразную форму всё мировоззрение и все метафизические искания её автора, а также все черты его характера: героический пессимизм, неприятие государства, одиночество, а в конце – нигилизм. Автор хотел создать эпическое произведение и поэтому рассматривал «Одиссею» прежде всего в таком смысле. Но и самые верные его поклонники вряд ли согласятся с тем, что это произведение представляет собой именно эпос (в том значении, как его знал грек по «Илиаде» или «Одиссее» или римлянин эпохи Империи по произведениям Вергилия или человек конца эпохи Возрождения по произведениям Торквато Тассо). Но независимо от того, удалось или нет писателю достигнуть своей цели, следует отметить явную предназначенность этого произведения для образованной, избранной читательской публики. И дело не только в объёме (тридцать с лишним тысяч строк), который представляет известную трудность для читателя; это и язык, тяжёлый, вычурный, с множеством идиом и неизвестных слов, а также и содержание: этот новый Одиссей, immoralный и лишённый веры, настолько обособленный, что является созданием, которое не может вызвать симпатию. Айсберг, на котором

---

<sup>1</sup> П.Πρεβελάκης «Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας », Αθήνα, 1958, σελ.310

<sup>2</sup> ibidem

он умирает совершенно одинокий, конечно же, опосредованно выражает авторское отношение к своему герою.

Но, несмотря на всё сказанное, «Одиссея» всё-таки представляет собой образец высокой поэзии. Это – творение, и в этом прав её автор.

Параллельно с работой над «Одиссеей» (прим. с 1933 по 1939 г.г.), Казандзакис пишет серию стихотворений в стиле Данте, вероятно, это его единственный лирический цикл. Они обращены к людям, которые сыграли важную роль в формировании личности писателя, от Данте и Эль-Греко до его родителей и ближайших друзей. По замыслу писателя их должно было быть 24, как и песен в «Одиссее». Они были напечатаны после смерти Казандзакиса под названием «Трёхстишия».

Десятилетие после опубликования «Одиссеи» (1938 г.) большей частью приходится на тяжёлые годы войны и оккупации, которые Казандзакис провёл в Греции, в основном на Эгине. Ещё до войны он написал две новые трагедии «Пчела» (1937) и «Юлиан» (1939). Но и после войны, в период написания романов, он пишет ряд драматических произведений, которые, по мнению критиков, в большей степени, чем романы, отражают метания последних лет жизни писателя.

Темы их самые разнообразные, от античности до современной истории, но поражает схожесть в художественной системе этих произведений. В центре всегда фигура одинокого человека, который противопоставляется другим; который знает, что борьба напрасна, но нужно сражаться до конца; знает «великую тайну», независимо от того, зовётся ли этот человек Юлианом, Прометеем, Константином Палеологом или Христом Колумбом.

В последние годы жизни писатель обратился к роману, жанру, которым он до тех пор не занимался. Мотивом этого обращения было желание писателя стать доступным для широкого круга читателей. Сам Казандзакис в одной из своих статей косвенно упоминает о том, что романы для него – это отдых и увлечение, после того, как он завершил свой «труд».

Первый его роман - «Жизнь и приключения Алексиса Зорбаса» (1946 г.). Писатель рассказывает о реальном человеке, с которым ему довелось работать в Мане в 1916-17 г.г. Действие

переносится на Крит, и главной темой является противопоставление двух человеческих типов: одного, простого человека, наделённого беспредельной, бьющей фонтаном жизненной силой, и другого, цивилизованного, с какой-то завистью наблюдающего за ним. Без сомнения, образ Зорбаса является одним из самых правдивых образов Казандзакиса, и этот первый его роман является и самым цельным с точки зрения структуры художественного мира. В других на первый план выходят проблемы этические и метафизические, что “замутняет” структуру произведения.

Число его романов велико. Наиболее значимые, после Зорбаса, это «Второе распятие Христа» (1948) и «Капитан Михалис» (1950). Из других «Последнее искушение Христа» (1950-51), где главная тема – Христос (роман этот вызвал множество дискуссий); «Божий бедняк» (1952-53), написанная в жанре романа биография Франциска Ассизского, и роман «Примирённые» (1954), повествующий о времени гражданской войны в Греции.

Надо отметить, что Казандзакис писал или дорабатывал свои романы, кроме “Зорбаса”, живя уже постоянно за границей. Там он познал мировую славу, широкую и ошеломляющую. Его романы один за другим переводились на европейские языки, распространялись по миру, изучались, переламывались для театра и кино.

Чтобы завершить разговор об обширном и многогранном творчестве Н.Казандзакиса, мы должны упомянуть его переводы и путевые заметки. Его переводы шедевров мировой литературы (Данте, Гомер) не просто переводы, они снабжены подробнейшими комментариями. Свои впечатления от многочисленных поездок и путешествий Казандзакис творчески перерабатывает и издаёт. При жизни писателя были изданы путевые заметки о поездках в Испанию, Италию, Египет, Синай, Японию, Китай, Англию. Уже после смерти Казандзакиса вышли в свет заметки о России, Иерусалиме, Кипре, Пелопоннесе.

Из огромного творческого наследия этого писателя для исследования мы выбрали его роман «Жизнь и приключения Алексиса Зорбаса» и потому, что, по мнению большинства критиков, он является самым совершенным в художественном от-

ношении из романов Казандзакиса, и потому, что проблемы, которые в нём ставятся, до сих пор сохраняют свою актуальность .

Действие романа происходит на острове Крит в двадцатых годах прошлого века. Рассказчик (повествование ведётся от первого лица) встречается нам в тот момент, когда, вероятно, он стоит перед самым главным выбором своей жизни: его, уставшего от жизненных разочарований «книжного червя», которого всё сильнее тянет в пучину бездеятельности, апатии, сознания абсурдности бытия, - пытается вернуть к живой и естественной жизни простой неграмотный человек, Алексис Зорбас, которого судьба посылает нашему герою, давая последний шанс оживить душу и вернуться в реальную жизнь. По сути, весь роман –это попытка нашего героя возродиться для создающей, наполненной смыслом жизни, попытка, которая не удаётся - «слишком поздно».

На данном этапе исследования нам показалось интересным проследить нити, связывающие мировоззрение современного греческого писателя с философией его далёких великих предков, т.е. отражение в образах героев философских учений Древней Греции.

В романе два главных героя, которые, по идее писателя, по своему социальному положению, по образу мышления, по отношению к жизни противопоставлены друг другу. С одной стороны – рассказчик, начитанный и образованный человек, интеллеktуал, много путешествовавший и много повидавший, почитатель Гомера, приверженец философии Бергсона и Ницше и в соответствии с их философскими воззрениями, не активный участник жизни, а её созерцатель. Человек, глубоко разочаровавшийся в реальной жизни, но в силу своих интеллектуальных способностей сумевший приспособить своё существование к особой, возвышающей его над окружающими людьми, философии. Ведь это так прекрасно – созерцать людей, события, природу и рефлексировать, предаваться разбору своих чувств, ощущений, впечатлений от этого спокойного, невозмутимого созерцания, наслаждаться ими, лелеять их в душе и убеждать себя (и в конце концов убедить), что именно в этом заключается высший смысл жизни и предназначение; отчаянно скрываться

от реальной жизни за исписанными листами бумаги, не совершать необдуманных поступков вызванных велением духа или плоти.

Только отъезд на Кавказ его друга (он уезжает «помогать своим братьям по крови» сражаться за свободу), их тяжёлое расставание, обидное «бумажный червь», обронённое другом и задевшее его за живое, что-то перевернули в душе нашего героя. Поэтому он принимает решение поехать на Крит, собрать рабочих, взять в разработку рудник по добыче бурого угля, и таким, до сих пор не свойственным ему поступком, попытаться доказать, что он в состоянии жить реальной жизнью.

И вот, дожидаясь, пока стихнет непогода и он сможет двинуться в дорогу, в портовой таверне, он встречает человека, которому суждено было, по признанию самого героя, оставить глубокий след в его душе: «В моей жизни... из людей, живых и мёртвых, очень немногие помогли мне. Однако, если бы я захотел выделить людей, которые оставили более глубокий след в моей душе, наверное, я бы выделил трёх-четырёх: Гомера, Бергсона, Ницше и Зорбаса. Первый стал для меня спокойным светлым окном, которое, подобно солнечному диску, освещает освобождающим сиянием всё вокруг; Бергсон освободил мою душу от неразрешимых философских терзаний, которые владели мной в ранней молодости; Ницше обогатил меня новыми терзаниями и научил изменять несчастье, горечь, неуверенность в гордость и высокомерие; Зорбас научил меня любить жизнь и не бояться смерти».<sup>1</sup> Именно Зорбас, «первобытный», «дикий», доверяющий инстинктам, заложенным самой природой, научил нашего героя любоваться восходом и закатом солнца, наслаждаться запахом хлеба и цветка, вкусом вина, восхищаться красотой и неповторимостью женщины. Когда мы вслушиваемся в монологи Зорбаса, следим за полётом его мысли, наблюдаем за проявлениями порывов его души, в нас крепнет ощущение, что первобытность, первозданность, свойственная этому герою, это ещё и своеобразное отражение учений великих греческих философов.

---

<sup>1</sup> Ν.Καζαντζάκης, «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζόρβα», Αθήναι, 1973, σελ.20



Именно воплощение их идей, а в связи с этим - значение элементов музыкального творчества в раскрытии характера главного героя романа является темой настоящего исследования.

Как раз этой способностью: играть, чувствовать музыку, выражать с её помощью и посредством танца любое настроение, - наделяет автор Алексиса Зорбаса.

При первой встрече с ним, наш герой, от имени которого ведётся повествование, спрашивает у него, что он носит в своём мешке.

- Сандури, - отвечает тот.

- Сандури? Ты играешь на сандури? А как выучился играть?

- Мне было тогда двадцать лет. Как-то на одном празднике в моей деревне, у подножия Олимпа, я услышал его в первый раз и у меня перехватило дыхание. Три дня кусок не шёл в горло.

- Что с тобой? – спросил отец, упокой, Господи, его душу.

- Хочу научиться играть на сандури.

- Тебе не стыдно? Что ты, цыган, чтоб играть на инструментах?

- Хочу играть на сандури!..

У меня была припрятана кубышка к женитьбе, когда придёт время. Всё, что мог и что не мог отдал, и купил сандури. Вот эту, что ты видишь. Уехал с этим Салонники, нашёл одного учителя, турка. Бросился к нему в ноги.

- Чего ты хочешь, грек? – спрашивает он меня.

- Хочу научиться играть на сандури.

- Зачем тогда падаешь в ноги?

- Потому что не могу тебе платить.

- Очень хочешь научиться?

- Да!

- Тогда садись рядом, не надо платы.

Я сидел рядом с ним год и выучился-таки. С тех пор я стал другим человеком. Когда мне грустно или доводит бедность, играю на сандури, и мне становится легче. Если я играю, а со мной говорят, я не слышу, и если даже слышу, не могу от-

ветить. Хочу, но не могу... Сандури хочет, чтоб ты думал только о нём.»<sup>1</sup>

Изучая текст, мы видим, что всякий раз обращение к сандури, к музыке происходит, когда герой грустит или размышляет о чём-то важном для него. В такие моменты Зорбас не хочет и не может разговаривать, он ничего не слышит, он полностью погружён в себя, и только его рука сама тянется к инструменту. Он играет, играет, и кажется, что душа его вместе с музыкой поднимается в заоблачные дали, чтобы там найти ответ на мучающий её вопрос. Умолкает музыка, и Зорбас возвращается, он уже в состоянии разговаривать, шутить, он снова живёт. Соприкосновение с музыкой приводит к катарсису, «облегчению, связанному с наслаждением» по определению Аристотеля. Именно этой цели, по нашему мнению, служит и танец. В минуты огромной, не вмещающейся в груди радости и такого же непереносимого горя, Зорбас «бросается» в танец: «Прыгнул, выскочил из барака, сбросил ботинки, пиджак, жилет, засучил брюки до колен и начал танцевать, Его лицо, испачканное углём, было черным-черно, глаза ярко блестели. Он бросался в танец, хлопал в ладоши, прыгал, поворачивался в воздухе, падал вниз, поджав ноги, и снова, как резиновый, вытянувшись, отскакивал в воздух. Неожиданно бросался высоко в небо, как будто ему было необходимо победить высшие законы, обрести крылья и улететь. Чувствовалось, что в этом ...теле душа старается захватить плоть и броситься вместе с ней, подобно падающей звезде, в темноту. Душа подбрасывает тело, но оно падает, недолго продержавшись в воздухе; снова она, безжалостная, подбрасывает его ещё выше, и снова оно, несчастное, падает на землю, задыхаясь».<sup>2</sup> Не случайно после окончания танца лицо его светилось счастьем: «Мне стало легко, как будто у меня взяли кровь. Теперь могу разговаривать».<sup>3</sup> А вот как Зорбас сам объясняет, почему он танцует: «Какой-то дьявол сидит внутри меня и кричит, и я делаю, что он мне говорит. Каждый раз, когда я

---

<sup>1</sup> Ν.Καζαντζάκης, «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζόρβα», Αθήναι, 1973, σελ.26

<sup>2</sup> ibidem, σελ.95, 96

<sup>3</sup> ibidem, σελ.95, 96

сильно переживаю (глагол «πλαντάζω» означает «сильно расстраиваться, мучиться, изнемогать»), он кричит мне: танцуй! И я танцую. Однажды, когда умер мой сын..я также вскочил и танцевал. Родственники и друзья, когда увидели, что я танцую у гроба, рванулись, чтоб меня удержать: «Зорбас сошёл с ума.» - кричали они. Но в тот момент я сошёл бы с ума, если бы не танцевал. Потому что это был мой первый сын, и ему было всего три года, и я не мог пережить эту потерю».<sup>1</sup>

Но этот эпизод имеет значение не только для раскрытия характера героя, но и для глубинного, философского содержания всего романа. Казандзакис связывает музыкальность Зорбаса и, вообще, мотив музыки с её концепцией в древнегреческой философии.

Как известно, музыкальное творчество было известно уже в первобытном обществе (об этом свидетельствуют музыкальные инструменты, найденные на территории современной Дании. Они сделаны из бивня мамонта и напоминают свирели.). Благодаря археологическим раскопкам, литературным памятникам, изображениям на рельефах, печатях и т.д., мы имеем представление о существовании развитой музыкальной культуры в древних государствах. Так, крито-микенская культура третьего тысячелетия до н.э. вместе с роскошными гробницами, золотыми и серебряными украшениями, глиняными сосудами с многоцветной росписью, оставила нам рисунки на стенах с изображением хороводных танцев, сопровождаемых пением и игрой на музыкальных инструментах.

Более подробные сведения сохранились от последующего, так называемого гомеровского периода Древней Греции XII-VIII в.в. до н.э. Именно в это время появляется героический эпос, созданный на основе победных песен (эпиникий), сказаний о доблестных героях, погребальных песен-плачей. Вместе с тем, в поэмах Гомера встречаются и песни ткачей, пастухов, жнецов, моряков, брачные песни, песни и пляски, связанные со сбором винограда.

Дальнейшее развитие отдельных музыкально-поэтических жанров в VIII-V в.в. связано с организацией «общественных

---

<sup>1</sup> ibidem, σελ.95, 96

игр». В самые крупные, Олимпийские игры музыкальные состязания ещё не включались, а заняли ведущую роль лишь в т.н. пифийских играх в честь Аполлона, победившего, согласно легенде, дракона Пифона. Пифийские игры происходили в г. Дельфы примерно с 590 года до н.э. Они заключались в пении с инструментальным сопровождением, а позднее - в исполнении произведений на кифаре и авлосе.

В VII-V в.в. музыкально-поэтическое искусство достигло значительного развития в Спарте. Здесь музыка была включена в систему воспитания юношества, и, естественно, самыми популярными были победные песни, воинственные элегии, легендарные повествования. Отражение в музыкально-поэтическом искусстве индивидуальных переживаний приводит к формированию (вначале в Малой Азии и примыкающих к Балканскому по-ву островах) сольной лирики (Алкей, Сапфо, Анакреон).

Естественно, что древнегреческие философы, разрабатывая учение о государстве, и вообще, об обществе, не могли не обратить внимания и самым тщательным образом не исследовать вопросы воспитания и образования юношества. Так, Платон в своём диалоге «Республика», наряду с необходимостью изучения мифов, которые должны пробуждать в ребёнке эстетическое чувство и воображение, гимнастики (не упражнений, которые имеют в виду подготовку атлетов с целью побеждать на публичных играх, а военную выправку, ловкость, стойкость и выносливость, как это было в Спарте), чтения и письма, всё же главными факторами нравственного воспитания считает музыку и поэзию. Они возбуждают сильные и возвышенные чувства, они дают воображению высокие образцы, вызывая вместе с тем жажду подражания, и, наконец, развивают то чувство гармонии и уравновешенности, которое было так драгоценно для грека. Музыка может стать общественной силой, «цитаделью и оплотом государства».

Аристотель в своей «Политике» считает музыкальное образование и, особенно, владение музыкальным инструментом одним из учебных предметов, назначение которого – «облагораживать настроение». В его время музыкой занимались большей частью для удовольствия, но сперва она употреблялась как предмет воспитания, чтобы люди могли вести жизнь, достой-

ную свободного человека: Аристотель ссылается на Одиссея, рисующего картину наилучшего препровождения времени, представляющую тесный кружок людей, сидящих у стола и слушающих певца. Музыка не является предметом полезным и необходимым в том смысле, как необходимы и полезны грамота и гимнастика, но искать всюду пользу, по мнению Аристотеля, неприлично для людей свободных и с возвышенной душой.

Ещё большую ценность музыка имеет сама по себе: она изменяет настроение нашего духа и способна облагораживать последний. В ритмах и мелодиях есть подражание гневу, кротости, мужеству, благоразумию и всем другим состояниям нашей души. Слушая ритмы и мелодии, мы изменяемся душой. А от привычки испытывать то или иное чувство оно может развиться и окрепнуть. Таким образом, только музыка может воспитать в нас то или иное чувство.

И танец, и музыка помогают Зорбасу облегчить и успокоить душу от чего-то чрезмерного (будь то радость или горе), вернуть ей состояние уравновешенности (что является одним из составляющих элементов античной «калокагатии») и способности продолжать жизнь дальше, принимая и любя её такой, какой она предстаёт перед ним. В противоположность этому, другого героя этого романа, рассказчика, писатель не наделяет ни умением играть, ни способностью танцевать, тем самым давая нам понять, что терзающие и не дающие ему покоя мысли и сомнения, не находя себе выхода, так и будут продолжать мучить его, не позволяя освободиться от них и вернуться к реальной жизни.

Кроме того, присутствие или отсутствие этих качеств, по мысли автора, является неким признаком принадлежности людей к «книжным червям» или живым людям. Не случайно в тот момент, когда, с точки зрения разумного человека, всё рушится в жизни рассказчика (вместе с разрушением подвесной дороги, бегством рабочих, потерей денег) он, наоборот, испытывает чувство освобождения от условных жизненных благ, и ему кажется, что настал миг, когда он может перемениться.

« Я вскочил с песка и закричал Зорбасу:

- Эй, Зорбас, научи меня танцевать!

Зорбас метнулся, лицо его просияло:

- Танцевать? Да, танцевать? Ну, давай, хозяин!

- Начинай, Зорбас, измени мою жизнь! Вира!

- Ну, здравствуй, сокол мой, - кричал Зорбас и бил в ладоши, чтоб держать ритм для меня.-Здравствуй, молодец! К чёрту бумагу и чернила! К чёрту благодетель и пользу! Эх, до-рогой, когда ты танцуешь и учишь мой язык, что ещё сказать...

Хозяин, у меня есть много чего сказать тебе, никого я не любил, как тебя, но язык не поворачивается. Лучше я станцюю. Стань подальше, чтоб я тебя не задел. Вира!<sup>1</sup>

В тот же день рассказчик получает добрую весть от далёкого друга. Кажется, все обстоятельства способствуют тому, что душевный подъём, переживаемый героем, поможет свершиться перерождению его души. Но, неожиданно, вызванная странным сновидением, откуда-то из глубины возвращается логика и всё ставит на свои места: «Логика снова привела в порядок взбудораженное сердце, обрезала крылья, исправила сумасбродную летучую мышь, превратив её в знакомую мышку и успокоилась».<sup>2</sup>

Таким образом, характер рассказчика представляется нам достаточно сложным. С одной стороны, он принимает Зорбаса с его музыкальностью, необразованностью и простотой (при этом он явно знаком и с философским значением музыки, и с её трактовкой у Платона и Аристотеля), но в то же время следует своему внутреннему голосу и, в конечном счёте, логике. Музыка уступает место рассудку, древнее природное естество – регламентированному поведению современного человека. Элементы вакханалии и комедии уступают место кризису, и рассказчик возвращается к своему первоначальному состоянию. Они расходятся с Зорбасом, чтобы больше никогда не встретиться. Таким образом, автор, показав воплощение философских идей в своём романе, завершает его подобием эксода – в финале театрального действия обе половины хора покидают оркестру с разных сторон и расходятся в разные стороны.

---

<sup>1</sup> N.Καζαντζάκης, «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζόρβα», Αθήναι, 1973.σελ. 342.

<sup>2</sup> сел.346.

## ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Х.Л.БОРХЕСА

На протяжении всей истории философской мысли величайшие мыслители пытались определить сущность такого явления человеческой жизни, каким является «время». Естественно, что время, как одна из центральных проблем метафизики, не могла оставить равнодушным Хорхе Луиса Борхеса – одного из интереснейших мыслителей нашей современности, в художественном творчестве которого переосмысление и воплощение философского понятия времени является одной из магистральных проблем.

Свой творческий путь Борхес начал с журнальных публикаций, которые воспринимались современниками писателя как свежая газетная сенсация или книжная новинка. Однако автор был противником того, чтобы его первые пробы переиздавались, лишь в первой половине 90-х годов вдовой Борхеса Марией Кодомой были опубликованы и переизданы его ранние произведения. Это были три книжки – «Расследования» (1925), «Земля моей надежды» (1926), «Язык аргентинцев» (1928), помимо этих сборников большая часть произведений, опубликованных Борхесом в первые десятилетия его литературной жизни, составила том – «Возвращенный» (1997).

Исследуя ранние произведения писателя, можно заметить, что он не выходит за пределы своего пространства и времени. Поэзия Борхеса, которая, по мнению Б.Дубина, напоминает «эссе»<sup>1</sup>, полна автобиографических мотивов и, конечно, не только поэзия, но и проза. Это могут быть воспоминания детства, описания дома, квартала, города, пампы.

После буэнос-айресовского периода в жизни писателя наступают годы учения в Швейцарии, Италии, Испании. Нельзя утверждать, что в европейский период резко меняется мировоз-

---

<sup>1</sup> Б.Дубин. Хорхе Луиса Борхес. Страсть к Буэнос-Айресу. СПб. 2001, с.9.

зрение Борхеса, однако становится ясным, почему он отказывается от своих ранних произведений. Он развивается, ему становится тесно в этом пространстве и времени, ему необходимо вырваться. Однако, он не уходит далеко от Буэнос-Айреса, он просто смотрит на это другими глазами, придавая всему вселенские масштабы. Ведь здесь, на его малой родине, все и начиналось.

По возвращении из Европы происходит самая значимая встреча в жизни Борхеса. Он познакомился с Маседонио Фернандесом. Каждую субботу в кафе «Жемчужина» на площади Онсе Маседонио организовывал встречи. Борхес считает, что его первые книги зародились именно там, среди «дружеских разговоров о литературе и метафизике», и главным среди них был, конечно, «метафизический юморист» Маседонио Фернандес. В этот период он пишет рецензию на немецкоязычный сборник «Туркестанские сказки». Ее можно назвать эссе на тему «о множественности пространства и времени». Он пишет, что сказки «наводят на мысль о метафизике»<sup>1</sup>.

В дальнейшем почти все его произведения будут посвящены именно этой проблеме. В своих эссе и очерках Борхес анализирует все, что было сказано о времени философами разных течений и направлений, начиная с античного периода до современности. Однако Борхес не пытается найти единственно правильное определение сущности времени, считая, что в этом нет никакой необходимости. Решив эту проблему, можно проникнуть во все тайники мироздания, а человечеству, к счастью, это не грозит. С помощью литературы Борхес демонстрирует свое видение этой проблемы. Порой его идеи совпадают или резко отличаются от идей того или иного философа, тогда он создает лабиринт и предлагает читателю самому найти выход.

Самым известным изречением, затрагивающим проблему времени, Борхес считает изречение Гераклита «Никто не войдет в одну и ту же реку дважды». В чем же заключается «прелесть» этого изречения, и почему Борхес считает, что оно как нельзя лучше характеризует проблему времени? Во-первых, потому что оно качественно характеризует время, отмечая его теку-

---

<sup>1</sup> J.L.Borges. "Tiempo". Obras completas. Madrid, 1976, p. 103.



честь, а во-вторых, характеризует человека как нечто непостоянное.

Глядеться в реки – времена и воды –  
И вспоминать, что времена, как реки,  
Знать, что и мы пройдем, как эти реки,  
И наши лица минут, словно воды.<sup>1</sup>

Решая проблему времени, некоторые философские течения объединяют понятия пространства и времени, считая их равнозначными. Однако Борхес считает, что этот подход не является вполне рациональным, полагая, что человек может абстрагироваться от пространства, но не от времени. Человек обладает пятью органами чувств; если отнять у него зрение, обоняние, вкус и осязание, то у него останется лишь слух. Мир, в котором существует только слух, - это мир без пространства, «мир индивидуальностей», как называет его Борхес. Люди, обладающие только слухом, могут общаться друг с другом даже при помощи музыки, тогда это будет мир отдельных сознаний и музыки. Но в этом мире, считает Борхес, всегда будет время, потому что время – последовательность. Все время что-то происходит. Человеческое сознание переходит из одного состояния в другое, и это есть время – последовательность. По мнению Борхеса, проблема времени заключается в его текучести. То, что секунду назад было для человека настоящим, через мгновение становится прошлым. Тем не менее, время не проходит полностью, оно остается в памяти. Для каждого человека память индивидуальна, и он во многом состоит из памяти, а память, в свою очередь, состоит из забвения. Таковую градацию предлагает нам Борхес.<sup>2</sup>

Борхес считает, что самое прекрасное изобретение в области метафизики – это вечность. Для него вечность – это все вчера всех разумных существ, настоящее, мгновение, охваты-

---

<sup>1</sup> «Искусство поэзии» из сборника «Создатель», с.8.

<sup>2</sup> J.L.Borges. Tiempo ciclico. Historia de la eternidad. Buenos-Aires. 1936, p. 351.

вающее все межпланетное пространство, и будущее, не сотворенное, но тоже существующее во времени.<sup>1</sup>

Теологи считают вечность мгновением, в котором объединены прошедшее, настоящее и будущее. В своем эссе «Tiempo» (Obras completas, Madrid, 1976) Борхес упоминает Плотина, который полагает, что существует три времени и все три настоящие. Одно непосредственно настоящее, затем – настоящее прошедшего, которое называется памятью, и третье – настоящее будущего, то, что видится в наших надеждах. В некотором роде произвольное решение предлагает Платон. Он утверждает, что время – это текущий образ вечности. Точкой отсчета для него является Вечное Существо, которое стремится отразиться в других существах. Борхес, выражая свое несогласие с Платоном, предлагает свое видение этой проблемы. Он полагает, что отражение должно осуществляться последовательно. Время – не текущий образ вечности. При этом Борхес цитирует английского мистика Уильяма Блэйка: “Время – дар вечности”. Если допустить возможность показа человечеству всего бытия, которое больше Вселенной, то люди будут сломлены, они погибнут. Вечность позволяет всему человечеству жить в последовательности. Дни, ночи, часы, минуты, память, мгновенные ощущения и даже будущее, которое человек лишь воображает и предчувствует, – все это дано в последовательности. В своей книге “Мир как воля и представление» Шопенгауэр говорит о том же. Он считает, что, к счастью для человека, эта жизнь делится на дни и ночи. Утром человек просыпается, проводит день, бодрствуя, прерываясь сном. И если бы сон отсутствовал, то жизнь человека стала бы невыносимой.

В новеллах, где затрагивается проблема времени, Борхес обязательно вводит мотивы зеноновских апорий. На самом деле Зенон относит их к пространству, однако Борхес чудесным образом применяет их ко времени. Возникает вопрос: каким образом он это делает?

Будучи сторонником идеализма, Борхес утверждает, что пространство и время – это две непроверяемые категории и их противопоставление – непростительная ошибка. Пространство –

---

<sup>1</sup> Ibid, p.206

это лишь событие во времени, и оно располагается во времени, а не наоборот. Материализм призывает человечество накапливать пространство, так как только пространство принадлежит человеку. Борхес в корне не согласен с подобной точкой зрения, считая, что пространство есть всеобщая форма интуиции, но ведь целые области бытия – сфера обоняния и вкуса – обходятся без пространства. Однако нельзя считать, что Борхес таким образом объединяет пространство и время, так как можно абстрагироваться от пространства, но не от времени. Если в пространстве существует финитная точка, то применительно ко времени этой финитной точкой служит настоящее мгновение, в котором есть и прошлое, и будущее. Далее Борхес рассуждает: на самом деле настоящего не существует, человек не успевает осознать его, так как настоящее не является непосредственным восприятием человеческого сознания. Если предположить, что пространство реально существует, то его можно разделить таким образом вплоть до финитной точки, хотя бы этот процесс и был бесконечным. А если решить, что время реально существует, то можно разделить его на мгновения, на мгновения мгновений и так далее. Рассмотрим пример, приведенный в эссе «Tiempo», где он прикладывает ко времени пространственную мерку. Он берет временной промежуток в пять минут. Для того, чтобы прошли пять минут, надо, чтобы прошла половина этих пяти минут, но для этого должна пройти и половина этих двух с половиной минут и так до бесконечности. Таким образом, пять минут никогда не кончатся, и с аналогичным результатом можно приложить апории Зенона ко времени. Ньютон утвердил идею о единстве времени – единого для всей Вселенной. Однако Борхес не согласен с подобной позицией, на что он приводит свои доводы. Предположим, что мир является созданием человеческого воображения, таком случае человек ощущает свои эмоции и свое воображение. Мышление движется от одной мысли к другой. Если учесть все выше сказанное, то можно придти к выводу, что существует не одна единственная временная последовательность, а их может быть множество. Существует множество времен, и эти временные последовательности не соотносятся друг с другом, хотя порой их компоненты следуют друг за другом и одновременно друг с другом, но это, ра-

зумеется, разные последовательности. Таким образом, жизнь каждого индивида не что иное, как последовательность событий, и эти разные последовательности могут быть параллельны или могут пересекаться. Вот такую теорию о разных временах предлагает нам Борхес.

«Вечность – мир архетипов, а время – образ вечности», - говорит Борхес. Если вечность – это мир архетипов, то любого индивида можно считать копией архетипа человека, и у каждого человека есть свой платоновский архетип. Тогда можно объяснить, почему время последовательно. Время последовательно, считает Борхес, потому что, выйдя из вечности, оно стремится вернуться к ней. Вот почему время постоянно движется, и человек не может уловить миг настоящего, и, говоря о настоящем времени, Борхес предполагает некую абстрактную сущность. Таким образом, как ни парадоксально, настоящее не может непосредственно восприниматься человеческим сознанием.

Человеку не дано остановить настоящее. В настоящем есть немного от прошлого и немного от будущего, и это необходимо для того, чтобы время не потеряло свойство текучести. Требование человека ко времени остается загадкой. Человек располагает памятью, это – его прошлое. «Наша память во многом состоит из хлама, но в ней суть человека», - такого мнения Борхес.<sup>1</sup> Он выдвигает еще одну проблему – проблему извечно-го тождества, решение которой можно найти в его рассказах, в частности, его новелле «Отро» («Другой») из цикла «El libro de arena» («Книга песка»). Рассуждая об изменчивом тождестве, мы невольно вспоминаем о гераклитовом изречении «Никто не войдет в одну и ту же реку дважды», которым так восхищался Борхес. Когда человек говорит об изменении чего-то, это вовсе не значит, что оно было заменено другим. Если Гераклит приводит в пример реку, в которой видит свое отражение, и думает о том, что и вода в реке изменилась, и он не тот Гераклит, которого он видел в прошлый раз, то Борхес пытается объяснить это на растении. Когда говорят, что растение растет, то не имеется в виду, что вместо данного растения выросло другое, которое

---

<sup>1</sup> El escritor argentino y la tradición.. Discusión, Madrid, 1932, p.104

больше, шире и выше его. Это и есть идея постоянства в изменчивом.

«Если время – образ вечности, то будущее должно быть движением души к грядущему. Грядущее, в свою очередь, будет возвращением к вечности. Наша жизнь становится тогда каждодневной агонией. Когда Святой Павел говорил: «Я умираю каждый день», это не было поэтическим образом. Истина в том, что мы каждый день умираем и вновь рождаемся. Этот фрагмент из эссе «Тiemро» исчерпывающе передает нам борхесовское понимание будущего.

Борхес располагает события своих новелл таким образом, чтобы они сосуществовали в одном мгновении, и делает это в некоем зашифрованном виде. Он создает лабиринты пространства и времени, часто не указывая пути к выходу из этих лабиринтов.

Можно исследовать хронотоп произведений Борхеса, взяв за основу любую его новеллу. Художественное время у Борхеса наделено ценностным значением, не свойственным грамматическому времени. Художественную концепцию рассматриваемой проблемы Борхес подает прямо в названии или в эпиграфе. Организация художественного времени – задача рассказчика, повествователя. Кроме того, художественное время рассказчик строит так, чтобы повествование протекало с некоторой временной дистанцией по отношению к настоящему. Действие может с одинаковой степенью свободы развиваться как в прошедшем, так и в будущем времени, но при обязательном отсутствии настоящего. Настоящее принадлежит рассказчику. В результате возникает ощущение непрерывного временного потока, и только в этих эпизодах, где будущее и прошедшее совмещены в одной фразе, можно заметить временной скачок. Представляется очевидным, что такая игра – двойная дистанция в прошедшее и будущее – позволяет рассказчику не вмешиваться в ход событий. С помощью подобной дистанции он достигает максимальной объективности и во временном сдвиге скрывает свое присутствие. Естественно, потому как только в тексте появится настоящее время, произойдет разоблачение и называние рассказчика. И наоборот, называние рассказчика неминуемо влечет за

собой появление настоящего времени. Это настоящее лишь косвенно связано с грамматическим временем.

События новелл и очерков Борхеса провоцируют критиков на их прочтение во внешних по отношению к произведениям исторических контекстах. Однако, события расположены таким образом, что идея внешнего по отношению ко времени кажется попросту невозможной: события опираются на самих себя и от самих себя отталкиваются. Для любителей последовательности и точной хронологии Борхес рассыпает по тексту и “темпоральные указатели”. Все это, конечно, иллюзия. Время не является художественной перифразой календаря и циферблата.

Собственно художественное творчество Борхеса начинается с серии очерков под названием «Historia universal de la infamia» (“Всемирная история бесславия”), которые он послал в журнал “Критика” в 1933 и 1934 годах. Это были произведения в духе мистификаций и псевдоочерков. Он не придумывал биографии известных людей, как это делал Швоб в своих “Вымышленных жинзях”, а, тщательно изучив биографии этих реальных персонажей, он умышленно менял и переворачивал их по своему усмотрению. Эти очерки и привели Борхеса к новеллам. Создавая свои новеллы, Борхес не перестает вставлять какие-то даты, называя имена из истории, что придает повествованию внешне документальный характер.

Новеллы Борхеса могут прочитываться как воспоминание, как попытка вырвать у забвения осколок прошлого, истории, памяти. Трагическая игра прошедшего и будущего, из которой хотят, но не могут вырваться персонажи, - организующее начало творчества Борхеса и основная черта его Хроноса.

Настоящее время в творчестве Борхеса можно встретить лишь в финале произведения – это время познания. Выясняется реальная сущность героя, раскрывается его характер. Прошедшее и будущее в основном укладываются в рамках косвенной речи рассказчика и почти никогда не вторгаются в речь персонажей. Неподвижному и циклически замкнутому времени прошедшего и будущего противопоставлено его настоящее – время познания. На самом деле противопоставление двух времен у Хорхе Луиса Борхеса обусловлено не только темпоральными особенностями повествования. Время – вполне осязаемая форма

борхесовского мироустройства. Сюжет строится как борьба и преодоление конструкции мира. В своем творчестве Борхес излагает все когда-либо существующие идеи по вопросу времени, выражая свое согласие или, напротив, несогласие с ними, однако он всегда, цитируя Святого Августина, говорил: «Что такое время? Пока меня не спрашивают, я знаю, а если спросят, я теряюсь».<sup>1</sup>

На протяжении всего своего творчества Борхес не раз обдумывал или воображал некое опровержение времени. В любой его книге, начиная с первого опубликованного сборника «Страсть к Буэнос-Айресу» («Fervor de Buenos Aires», 1923), можно встретить подобное опровержение времени. Но собственные произведения часто не удовлетворяли автора. Он считал, что в них слишком мало ясности и отчетливости, зато предостаточно загадок и пафоса.

Что же подталкивало Борхеса к опровержению времени? Во-первых, идеализм Беркли, а во-вторых, принцип незаметных восприятий Лейбница. Беркли утверждает, что без нашего сознания не было бы ни наших мыслей, ни страстей, ни созданных воображением картин. Материальный мир, то есть запечатленные чувствами образы существуют только потому, что мы создаем, воспринимаем их нашим сознанием. Их бытие есть их восприятость, и существовать вне воспринимающего сознания для них невозможно.

Как отмечает Беркли в шестой главе своей книги «Принципы человеческого познания» («Principles of Human Knowledge»), есть совершенно очевидные истины, достаточно только раскрыть глаза, и одна из важнейших в том, что весь хор небес и убранство земли, одним словом, все, входящее в царственный строй Вселенной, не существует вне сознания, их бытие – это их восприятие, и вне мысли они либо не существуют, либо существуют в сознании Превечного Духа. В той же книге Беркли отрицает существование первичных качеств – веса и протяженности, так же, как и абсолютного пространства. В полемике между Беркли и Юмом Борхес придерживается точки зрения Юма. В чем же заключается их полемика? Оба утверждают наличие

---

<sup>1</sup> J.L.Borges. “Tiempo”. Obras completas. Madrid, 1976, p.19

времени, но для Борхеса оно – «последовательность мыслей, единообразная для всех и соприродная всем», для Юма же – «чередa неразрывных мгновений». В своих эссе Борхес часто упоминает философов-идеалистов для того, чтобы, по его словам, читатель почувствовал, как зыбок мир мысли.

«Мир мимолетных впечатлений, мир вне духа и плоти, ни объективный, ни субъективный, мир без непогрешимо выстроенного пространства, мир, сотканный из времени, абсолютного и единого времени «Первоначал», неисчерпаемый лабиринт, хаос, сон»<sup>1</sup>, - вот что такое время для Борхеса, и только в таком мире существует время.

Однако, опираясь на доводы идеалистов, Борхес отрицает тот бесконечный временной ряд, который подразумевает идеализм.

“Юм отрицает абсолютное пространство, где каждому предмету отведено свое место, я – единое время, связывающее все события в одну цепь. Но, отрицая последовательность, трудно отстаивать одновременность».<sup>2</sup> Фактически, исходя из слов Борхеса, можно предположить, что он отрицает и последовательность, и одновременность, но это не совсем так.

Если представить себе два любых реальных события из истории, которые происходили в одно и то же время, но в разных местах: для нас они сегодня кажутся одновременными, но для участников этих событий они вовсе не являются таковыми. “Каждый миг – сам по себе”, - говорит Борхес. Настоящее, считает Борхес, длится секунду, а то и доли секунды. Такова протяженность мировой истории. Существует каждый прожитый миг, а не воображаемая связь между ними.

Вне каждого отдельного мига не существует времени. Отрицается последовательность в одном временном ряду, но также отрицается одновременность мгновений в двух разных рядах, каждый миг связан только с сознанием, и только в сознании он и существует.

---

<sup>1</sup> Ibid, 193

<sup>2</sup> Ibid, 193



Согласно восприятию Борхеса, одно состояние предшествует другому, если мы его так воспринимаем, и одно состояние одновременно с другим, если мы признаем его одновременным.

Тогда возникает вопрос. Если время – это процесс, протекающий в сознании отдельного индивида, то как оно может быть общим для тысяч людей или просто для двоих? Борхес объясняет это следующим образом. Жизнь каждого индивида состоит из повторений: человек, пережив какие-то события в своей жизни, каждый раз вспоминая о них, испытывает те же чувства. Конечно, ничего не повторяется полностью, всегда есть разница в общем самоощущении. Однако, представим себе, что два человека переживают одно и то же. И тогда складывается мнение, что достаточно хотя бы одного неповторяющегося звена, чтобы смешать и разрушить весь временной ряд.

Борхес задается вопросом о том, не являются ли пылкие читатели, отдающиеся строке Шекспира, самим Шекспиром?

Рассказ “Чувство смерти” наиболее полно раскрывает концепцию вечности у Борхеса. В этом рассказе нет действующих лиц, нет динамики действий, лишь пространство и время служат своеобразной сценой. Можно сказать, - это некий монолог Борхеса. Здесь он вспоминает, что как-то оказался в одном из отдаленных районов Буэнос-Айреса. Выйдя после ужина, он решает прогуляться, освободиться от ненужных мыслей. Выбирать заранее маршрут ему не хотелось, и он не преследовал никакой цели. Чувствуя что-то вроде сердечной тяги, он, избегая широкие проспекты и многолюдные улицы, бредет к далеким от центра районам. Ноги сами выносят его к какому-то переулку. Он оказывается в весьма бедном, но красивом районе. Обстановка вокруг сводится к самому простому. Неброскость делает окружающее почти призрачным. Свет нигде не горит. Над этой смутной и неуклюжей землей розовела стена ограды. Для этой розоватости Борхес подбирает слово “нежность”. И, смотря на этот безыскусный мир, Борхес вслух произносит: «Точно как тридцать лет назад». Мысль “Я в 19-м веке” перестает быть для него призрачной. Она воплотилась наяву. Он чувствует себя умершим, безличным сознанием мира, ощущает смутный, питающий знание страх, последнюю истину метафизики. Он на себе ощущает смысл непостижимости слова “вечность”.

В заключении Борхес пишет: «Теперь я бы сказал так: все, окружающее меня тогда, – безмятежная ночь, брезжащая ограда, деревенский запах жимолости, голая земля – было не просто похоже на этот закоулок тридцать лет назад, – нет, оно без всяких сходств или совпадений, попросту, было тем же самым. Стоит однажды почувствовать это единство и то, что время всего лишь сон: ведь если бы хотя бы один вчерашний и один сегодняшний призрачный миг неразрывны и неотличимы, то единого и необратимого времени больше нет. Беда, однако, в том, что опровергнуть время чувствами легко, а разумом, в котором идея последовательности неистребима, куда труднее».<sup>1</sup>

На самом деле, в отрицании времени Борхес скрывает двойной смысл. С одной стороны, он отрицает последовательность мгновений в одном временном ряду, а с другой стороны, – одновременность мгновений в двух разных рядах. Если каждый миг абсолютен, то его восприятие сводится только к сознанию, в котором он может существовать. Ни один отрезок времени не охватывает всего пространства. Время, по Борхесу, не вездесуще.

Философы-идеалисты отрицают наличие частей времени (прошлое, настоящее, будущее), чтобы затем опровергнуть целое.

Борхес поступает иначе: он отрицает целое, чтобы принять существование каждой из частей, связав их с сознанием.

Борхес пишет: «Отрицание временной протяженности, отрицание “Я”, отрицание Вселенной астрономов может показаться отчаянием, но таит в себе утешение. Наша жизнь (в отличие от преисподней Сведенборга и ада тибетской мифологии) ужасна не тем, что призрачна: она ужасна тем, что необратима и непреложна. Мы сотканы из вещества времени. Время – река, которая уносит нас, но эта река – я сам; тигр, который пожирает меня, но этот тигр – я сам; огонь, который меня пепелит, но этот огонь снова я. Мир, увы, остается явью, я, увы, Борхесом».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J.L.Borges. Otras inquisiciones. Buenos-Aires. 1952, p.105.

<sup>2</sup> Ibid, p.193.

**Айрапетян Н.М.  
ЕГЛУ им. В.Я. Брюсова**

**ТЕМА ГЕНОЦИДА В КОНТЕКСТЕ  
ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОГО РОМАНА В. КАЧА  
«КИНЖАЛ В САДУ»**

Известный французский писатель-экзистенциалист В. В. Кача посвятил свой роман «Кинжал в саду» (1981) описанию трагических событий геноцида армян 1896-1915гг. Воспроизводя семейную хронику рода Дурянов, автор переносит читателя из одной области Анатолийской Армении в другую, создавая широкий исторический фон, показывая неисчислимые страдания своего народа как во временном, так и в территориальном пространстве. Но вся художественная система романа выдержана в духе эстетики экзистенциализма с его основной проблемой ответственности интеллигенции за все то, что совершается в истории. Тема нравственного выбора сочетается с темой свободы личности, между бытием и смертью создаются так называемые «пограничные ситуации», в преодолении которых и выявляется внутренняя сущность человека. В романе происходит сближение главного героя-интеллигента Азата Дуряна с представителями той части армянского народа, которая борется за жизнь и свободу всей нации. Тот же процесс описан в первом романе о геноциде «Сорок дней Муса-дага» (1933г.) Ф. Верфеля, представителя экспрессионизма, течения, возникшего сразу после начала первой мировой войны.

Роману В. Кача присущи черты эпопеи. Он состоит из четырех частей, объединенных историей духовного становления главного героя Азата Дуряна, юного константинопольского поэта. В 1896г. он был одним из защитников Зейтуна. Вернувшись в Константинополь, Азат становится редактором армянской газеты «Арагат». В 1915г. Азат был схвачен и послан на смерть вместе с другими представителями армянской интеллигенции, по дороге бежал и стал народным мстителем, спасавшим жизни угоняемых по этапу соотечественников.

А. Топчян в послесловии к журнальной публикации романа (1991г.) пишет, что «автор допускает лишь одно отклонение

от подлинной и трагической истории»<sup>1</sup>, поскольку никто не спасся из поезда смерти, следующего из Константинополя в Алеппо. Слова А. Топчяна свидетельствуют о том, что В. Кача почти с документальной достоверностью воспроизводит трагические события геноцида. Более того, он регулярно вводит в текст художественного повествования лаконичные сообщения о тех исторических событиях, на фоне которых развивается семейная хроника его героев. В отличие от Л. Толстого, который в эпосе «Война и мир» обязательно дает свою собственную интерпретацию и моральную оценку исторических событий и личностей, В. Кача предпочитает воспроизводить выверенный слог документальной прозы, что помогает читателю ни на йоту не отклоняться от основной нити повествования.

В композиции романа, части которого разбиты на отдельные главы, нетрудно уловить близость замысла В. Кача к замыслу «Человеческой комедии» О. Бальзака. Роман состоит из отдельных сцен константинопольской, провинциальной, частной, политической, дворцовой, военной жизни. Но здесь присутствуют также сцены, исполненные предельного трагизма, которые, на наш взгляд, являются характерными элементами художественной системы романов о геноциде армян.

В романе постоянно упоминается Париж как центр европейской цивилизации и культуры, куда стремятся многие герои повествования и который выступает как антитеза Константинополю и, в конечном счете, как символ жизни. В. Кача начинает свой роман с описания Константинополя (который ни разу не называется Стамбулом), его красочной экзотики, где царит «смешение цивилизаций и варварства» и социальных контрастов. С первых страниц романа В. Кача выступает как мастер урбанистического пейзажа, описывая переплетение западной и восточной культур. В одном здании вместе с редакцией газеты «Арарат» на разных этажах помещаются маклер-еврей и стряпчий-турок. Старший брат Азата Тигран влюбляется в красавицу-вдову, гречанку Софию Кариопулос, прекрасно владеющую

---

<sup>1</sup> «Литературная Армения», 1991, № 10, с. 54.

армянским языком. Их взаимоотношения впоследствии как бы повторяют сюжет повести «Покинутая женщина» О. Бальзака. В то же время София, после неудачной попытки самоубийства, проявляет мудрость (как бы соответствуя своему имени), не отрекаясь от отношений с семьей Тиграна и приютив её у себя в дни резни 1915 года.

Картины патриархального быта армянских семей, овеянные добротой и лиризмом, переплетаются с комическими сценами, играющими важную роль в характеристике отдельных персонажей. Но как писатель-экзистенциалист В. Кача должен был создать героя, чьи поиски своего призвания велись прежде всего во имя обретения внутренней свободы. Азат (чьё имя означает «свободный») в двадцатилетнем возрасте сделал свой выбор, которому не изменил до конца своей жизни. При первом же описании Азата меняется стилистика романа, вокруг его образа создаётся аура возвышенности и чистоты. Символично смотрится озарённый солнечным лучом «графин с водой, сверкавший, как волшебный кристалл»<sup>1</sup>. Но целью В.Кача не является создание мистического образа юного поэта–романтика, к чему, казалось бы, нас готовит предыдущее сравнение – символ. Скорее личность Азата создана автором под влиянием образа библейского пророка. «Он был создан для борьбы. Рождён с пылающим углем в груди. Тигран его боготворил».<sup>2</sup>

Кинжал как символ борьбы и как лейтмотив всего романа впервые появляется в повествовании, когда наборщик газеты «Арагат» начинает набирать статью Азата, направленную против запрета осовремененной постановки «Скупого» Мольера, где высмеивался султан Абдул-Гамид. «На миг ему показалось, что Арам извлекает не литеры из ячеек, а разящие кинжалы из ножен»<sup>3</sup>.

Подлинным воплощением идеи свободы становится в романе образ Варужа, который впервые появляется на его страницах при описании резни в Ангоре. Народный мститель Варуж, которого потрясенные армяне вначале принимают за курда,

---

<sup>1</sup> «Литературная Армения», 1991, № 3, с. 14.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, № 4, с. 56

живет, по его словам, свободно, не так, как все, и держит путь повсюду и никуда, мстя за свой народ.

Идея свободы обыгрывается В. Кача и с другой стороны, когда он описывает нападение курдских кочевников во главе с предводителем Жамалем на караван Тиграна Дуряна, перевозивший ковры из Трабзона в Константинополь. Учтивые манеры Жамала, импозантная внешность, атмосфера таинственности, которая его окружает, на первый взгляд соответствуют образу благородного романтического разбойника, который ставит себя выше самого султана, забирая все предназначавшиеся ему ковры. Но одновременно В. Кача сообщает, что султан сформировал из курдов особые иррегулярные войска «гамидие», лично присвоив им это лестное прозвище. Кажущиеся абсолютно свободными кочевники, бывшие как бы вне закона, стали верно служить султану, который высоко ценил их отвагу. Время показало, что не нужно было особой отваги при нападении на беззащитных женщин и детей, в то время как мужчины–армяне не могли их защитить, т.к. были обязаны сдать оружие по приказу Высокой Порты. Используя курдов в качестве наёмных убийц, турецкие власти развратили их сознание, как и сознание своих собственных солдат, ощущением полной бенаказанности. Султана Абдул-Гамида В.Кача назвал Красным султаном в Золотой клетке - из-за его страха перед покушениями, т. е. Абдул-Гамид также был лишен подлинной свободы.

И, наконец, - проблема свободы человека перед лицом Божиим.. Поскольку Господь предоставил людям свободу воли, свободу выбора в своих действиях, вожди армянских повстанцев не уповают лишь на его помощь. В некоторых главах В. Кача с тонкой иронией пародирует библейские сцены. В Зейтуне армяне вынуждены больше надеяться на своих естественных союзников («скалы, холмы, горные вершины, хребты...») и уже потом на Бога, при упоминании о котором «энтузиазм священника несколько поукас».<sup>1</sup> Когда Варужан обучает Азата стрельбе, он целится в колокол, а затем в язык – сердце колокола, со-

---

<sup>1</sup> Там же, № 6, с. 38

вершая это на глазах у ошеломленного священника, который затем все же благословляет ружьё Азата.

Если экзистенциалисты делились на религиозные и атеистические группировки, возникает вопрос, к какой из них принадлежал В. Кача. Очевидно, он занимал срединную позицию между ними, не будучи ортодоксальным атеистом. Тема смерти, характерная для экзистенциалистского романа, раскрывается в данном произведении не столько в плане ее философского осмысления, сколько в констатации подлинных исторических фактов геноцида армян. Противопоставляя мирное весеннее цветение природы невыносимым людским страданиям, когда жизнь человека обрывается во мгновение ока, или, наоборот, подвергается изощрённым духовным и физическим пыткам, В. Кача заставляет читателя задуматься над тем, почему становится возможным повторение этих трагических событий. Этому способствуют также повторы имён Забел и Гаро на страницах романа, разных персонажей, которые относятся к различным моментам развития сюжета произведения. В первом эпизоде юная Забел, как и вся её семья, погибает от руки курда в Ангоре (1896г.). Во втором эпизоде (1915г.) появляется ещё одна Забел, юная красавица, которая неоднократно подвергается насилию и сходит с ума, проклиная свою красоту. Интересно, что от руки насильников спасается в первом эпизоде человек по имени Гаро, а в конце романа - мальчик Гаро, который становится своеобразным одухотворённым символом спасшихся от резни представителей младшего поколения армян и надежды на будущее возрождение народа.

Как и Ф. Верфель, В. Кача то противопоставляет, то сочетает религиозные символы и жестокие реалии жизни. Это особенно ярко проявляется в сцене, когда зейтунский священник в осаждённой церкви призывает паству не сомневаться во Всевышнем, который в нужный миг придёт на помощь. Но оба автора отдают предпочтение людям действия, которые берут на себя ответственность за окружающих. В этом плане этические основы экспрессионизма предваряют основы экзистенциализма. Так же, как и Г. Багратян, герой романа Ф. Верфеля, который, вначале находясь «над схваткой», взялся потом за оружие в защиту своего народа, Азат Дурян уже в юные годы стал защит-

ником Зейтуна. Если до этого он писал стихи и поэмы, чтобы избавиться от тревоги, «обрести опьянение некоей благодатной ясностью»,<sup>1</sup> то после увиденных им зверств в Ангоре он, не колеблясь, полностью перешёл на сторону сражающегося народа.

Азат никогда не ощущал себя безвольной игрушкой в руках судьбы, он всегда совершал свой личный выбор - как во время своего первого ареста в Константинополе, так и в трагические апрельские дни 1915 года. В отличие от Зограба, поэта и депутата меджлиса, который в романе до последней минуты надеется на объективность Талаата по отношению к армянам, Азат предложил бегство с поезда смерти, везущего их в Алеппо. Не дождавшись согласия Зограба, Азат прыгает из вагона один, а затем узнает о трагической гибели всех своих спутников. После этого Азат принимает самое главное решение в своей жизни. Его лицо «совершенно преобразилось. Теперь оно выглядело совершенно счастливым, как бы осененным благодатью»<sup>2</sup>. Использование христианского символа благодати по отношению к Азату повторяется в романе дважды и сочетается с призыванием и нравственным выбором главного героя романа. Азат ощутил себя призванным не только к творчеству, но и к спасению своих соотечественников-армян. Даже после своей героической гибели Азат привиделся умирающему другу Отелло скачущим к нему на помощь в безлюдной пустыне. Идея всеармянского братства становится ведущей на последних страницах романа. Именно это чувство испытал в свое время сам Азат, когда в Ангоре перед домом трагически погибшей от руки курдов армянской семьи появился Варуж и поклялся отомстить за кровь убитых. Образ Варужа восходит к мифологическим образам армянских богатырей, преданных своей родине и наделенных огромной физической силой (от Айка до Мгера младшего).

С глубокой скорбью повествует В. Кача о судьбах армянских юношей и девушек, подчеркивая их особую внешнюю и внутреннюю красоту. Рассказывая в начале романа о гибели семьи Забел, автор несколько раз повторяет отрицание «не», относя его к каждому из членов семьи, которые никогда не смогут

---

<sup>1</sup> «Литературная Армения», № 4, с. 52

<sup>2</sup> Там же, № 10, с. 21



осуществить своего жизненного предназначения. Позже В. Кача рассказывает о гибели Завена, сына Ануш Дурян, который единственным спасся из числа мужчин и подростков, вывезенных турками в море для уничтожения, но, когда он, совершенно обнаженный, как юный бог, выбрался из воды на берег, пуля подкараулившего его турецкого солдата попала ему прямо в лоб. В. Кача в этом трагическом эпизоде с таким глубоким лиризмом смог воссоздать атмосферу гибели единичного прекрасного человеческого существа, что невольно приходят на ум античные мифы о прекрасных юношах, безвинно погибших в результате слепой ярости разгневанных богов (Актеон, Гиацинт, Ипполит). Ценность отдельной человеческой жизни противостоит в романе В. Кача кровавой деятельности существ, окончательно потерявших свои нравственные ориентиры и человеческий облик. В то же время Кача противопоставляет трагические сцены геноцида армян мирным идиллическим картинам жизни турецких крестьян, мимо которых движутся колонны женщин и детей, угоняемых на смерть. Этот контраст достигает своего апогея в конце романа, где пасторальная сцена с пастухом, который спокойно мастерит себе дудку, предшествует картинам дикой расправы турок над старухами и детьми, которых сбрасывают в пропасть. Пасторальная картина в данном контексте обретает иронический оттенок.

Название романа «Кинжал в саду» многозначно. Кинжал прежде всего символизирует борьбу, как уже отмечалось ранее в эпизоде типографского набора статьи Азата в защиту постановки «Скупого» Мольера. В романе указывается на то, что вначале армян предпочитали уничтожать бесшумным оружием, которым оказался кинжал в руках курдов. Именно кинжалом был убит в Ангоре Ара, брат Забел, в саду соседа-турка, тщетно пытавшегося его спасти. Эта сцена наиболее тесно связана с названием романа. Ануш Дурян сравнивает голос турецкого глашатая, объявляющего о выселении армян, с кинжалом, пронзившим ей слух. Сравнение повторяется, когда следующим утром она слышит приказ об отделении женщин от мужчин с детьми старше 10 лет: «Ануш как в грудь кинжалом ударили»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Литературная Армения», № 9, с. 25

В конце романа Азат, узнавший о гибели всех представителей армянской элиты константинопольского общества во главе с Зограбом, просит у встретившихся ему в горах соотечественников только кинжал, чтобы отомстить врагам. Но вскоре Азат приходит к мысли, что главное для него сейчас не только месть, но и спасение армян, угоняемых на смерть.

Алеппо, куда якобы угоняют женщин с маленькими детьми, кажется Ануш чуть ли не землей обетованной. Ореол мученичества окружает незащитных женщин, отказавшихся принять ислам, на глазах у которых убивают их детей (что сопоставимо с библейскими сценами избияния младенцев). Свой нравственный выбор перед угрозой уничтожения совершили не отдельные личности, а целый народ. Кача снова употребляет символ небесной благодати, на сей раз по отношению к красавице Забел, которая, несмотря на перенесенные муки, продолжает верить в грядущее спасение. Сцены насилия в романе приравниваются к библейской сцене распятия («стальные руки пригвоздили к земле слабые тела»<sup>1</sup>), а в конце пути, попав в лагерь беженцев, Ануш встречает сестру милосердия, которая говорит ей: «Ваш крестный путь закончен».<sup>2</sup> Эти библейские мотивы и символы свидетельствуют об осознанном стремлении Кача воздать глубокую дань уважения вере своих отцов, которая помогла армянской нации сохраниться и выжить, не растеряв своих нравственных ценностей.

Влюбленный в свой народ, В. Кача ещё в начале романа отмечает его трудолюбие, его умение создавать хлеба из камня, что в сознании читателя приравнивается к библейским чудесам. В. Кача отмечает также то, что европейцы в начале двадцатого века почти не имели представления об армянах как об отдельном народе, обладающим своей многовековой историей и культурой, включая их вместе с турками в общий конгломерат восточных народов. Это и послужило одной из причин равнодушия великих держав по отношению к трагедии армянского народа. Роман «Кинжал в саду» был давно ожидаемым произведением для его соотечественников-армян. Воспроизводя то, что про-

---

<sup>1</sup> Там же, № 10, с. 37

<sup>2</sup> Там же, с. 41.

изошло с армянами на рубеже XIX-XX столетий, В. Кача, писатель с мировым именем, создал глубоко драматическое повествование, ставшее в один ряд с произведениями, вышедшими из-под пера Нансена, Верфеля, Вегнера, Сурмеляна. Тема геноцида армян обретает особое звучание в контексте экзистенциалистского романа, потому что диалог понятий жизни и смерти получает у Кача предельно обостренную выразительность.

## ТЕМАТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА АВСТРИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-ЭМИГРАНТОВ

Когда в 1933 году к власти в Германии пришёл Гитлер, не только австрийские писатели вернулись оттуда в Германию, такие как Роберт Музиль, но и некоторые немецкие писатели впервые эмигрировали в Австрию и обосновались здесь, как Карл Цукмайер. Позже, в 1939 году, Австрия пала жертвой Гитлера, австрийская литература стала более ярким примером сопротивления насилию над духовной жизнью, чем Германия. Отказ от ставшего немцем австрийца Адольфа Гитлера означал признание Австрии, которую он ненавидел и которую хотел разрушить и уничтожить.

После прихода Гитлера к власти в Австрии в 1938 году некоторые писатели покончили жизнь самоубийством, как например, Хуго Майер, Курт Зонненфельд, Эгон Фридель.

За семь лет господства нацистов многие австрийские писатели были убиты и казнены - Феликс Графе, Елена Кафка, Франц Закс, Роман Карл Шольц, Рихард Цах.

Ещё больше писателей погибло в гитлеровских концлагерях - Отто Айбеншютц, Макс Фляйшер, Лили Грюн, Альфред Грюневальд, Фритц Грюнбаум, Альфред Клар, Артур Крафт, Евгения Финк.

Почти все австрийские писатели, которые в 1938 году эмигрировали - всего четыреста человек - были сознательными носителями и последователями австрийской культурной традиции.

Истории жизни многих из них увлекательны как приключенческий роман, а трудности и опасности, которые их подстерегали, были порой так велики, что пережить их и выжить можно было только благодаря чуду. В своей автобиографической "Антологии жизни" Пауль Эльбоген описал семнадцать чудесных событий, которые помогли ему бежать из Франции в США. Эрнст Лотар так и назвал свою автобиографию - "Чудо выживания". Возросшее за годы эмиграции религиозное самосознание

привело к тому, что многие авторы, такие как Сома Моргенштерн, Йозеф Рот, Фридрих Торберг и Франц Верфель, даже обратились к поэтическому изображению чуда.

Тяжесть испытаний, выпавших на долю эмигрантов, привела к тому, что авторы часто прибегали к проблематике Одиссея и Робинзона. Столкновение с хитростью, преодоление страха являются темами многих произведений, созданных в эмиграции. Один исследователь метко назвал свою статью о жизни эмигрантских писателей "Одиссея продолжается".

Большая часть писателей прожила в эмиграции всю оставшуюся жизнь. Но и на тех из них, кто вернулся на родину, эмиграция оставила такой неизгладимый след, что все их последующие произведения были написаны под прямым или косвенным влиянием эмиграции.

Существует множество причин, по которым писатели оставались в эмиграции, даже если теоретически и существовала возможность вернуться; существует также множество причин, по которым они возвращались. Некоторые из них, как Фридрих Торберг, вернулись, так как желали участвовать в духовной жизни своей страны и не из эмигрантского "далёка", а непосредственно в Австрии. Некоторых вернула в первую очередь настоящая тоска по родине. Некоторые вернулись просто потому, что не смогли прижиться на чужой земле. Некоторые, как Эрнст Политцер, тосковали по родине, но не вернулись, хотя и возможность для этого была. И, наконец, некоторые, как Альфред Гонг вернулись в Австрию полные ожиданий и надежд, однако вскоре снова покинули её.

Страной, которая приютила большую часть австрийских писателей-эмигрантов и предложила наиболее приемлемые условия жизни, являются США. В такой стране, которая является классической страной эмигрантов со дня её основания, стало возможным название книги Энтони Хайльбута "Сосланный в рай" (1939).

Существовало две группы писателей, эмигрировавших в США. одна из них так называемые "отсутствующие" - не хотела жить в этой стране, в то время как другие - так называемые "скорые американцы" - приспособились особенно быстро и с восторгом.

Хотя жизнь писателей, эмигрировавших в Америку и в другие западные страны, и была зачастую тяжёлой, их судьба была, как правило, намного благоприятнее судьбы тех, кто эмигрировал в страны восточнее или южнее Австрии.

Для целого ряда австрийских писателей Чехословакия являлась многообещающим местом эмиграции. Она была надёжным демократическим государством. Кроме того, было удобно эмигрировать в соседнюю страну, многие жители которой были в близких отношениях с Австрией. К тому же, многие австрийские писатели не принимали Гитлера всерьёз и думали, что через два или три года эмиграция закончится. Писатель Фриц Штернфельд окрестил пражское кафе литераторов "Континенталь" "залом ожидаемая эмиграции".

Для некоторых писателей-эмигрантов было ещё одно обстоятельство, побудившее их выбрать Чехословакию местом эмиграции. Это были старые австрийцы, которые во времена первой мировой войны и после падения династии Габсбургов уехали в Германию. С приходом Гитлера к власти они решили вернуться на свою старую родину, которая теперь называлась Чехословакией. Так, Чехословакия стала на три года страной эмиграции для Бруно Адлера, на четыре года для Макс Цвайга, который затем обосновался в Палестине, для Фрица Брюгеля, одиссея которого заканчивается в Англии.

Фриц Брюгель эмигрировал в Прагу в 1934 году. Там возникли его стихотворения, которые вышли в свет под названием "Февральские баллады" (1935). О своём бездомном существовании, о жизни беженца он пишет в стихотворении "Мой дом". Но это не настоящий прочный дом, построенный из камня и дерева:

Мой дом построен  
Из смеха и плача,  
Из стальных звуков  
И кровавых камней.

Кто стонет здесь, кто плачет?  
Кого темнота здесь прячет,

Кто в подвале сидит и молчит?  
Это я.

(Перевод автора статьи)

Тяжелее всех складывалась судьба тех австрийских писателей, которые эмигрировали в Советский Союз и, таким образом, попали из одного диктаторского режима в другой.

Австрийка Берта Ласк, которой во время падения Габсбургской монархии было сорок лет, уехала в Германию и в 1933 году вернулась на свою первоначальную родину в Чехословакию и затем эмигрировала в СССР. После войны в 1953 году она уехала в ГДР. В рассказе "Восстание деревни" (1935) она описывает выдуманное восстание села против режима нацистов в июне 1934 года. Эсэсовская часть, не сумев сломить сопротивление, пустилась в бегство. В тяжёлых условиях эмиграции подобные рассказы были продиктованы психологической необходимостью, ситуацией, когда друзья и товарищи по борьбе вдруг могут стать врагами.

Многие австрийские писатели-эмигранты, которые в тридцатые годы как иностранцы были в большей опасности, чем русские, были осуждены, сосланы. Из-за страха за жизнь некоторые становились доносчиками НКВД. Одним из них был австрийский писатель, эмигрировавший в СССР, Эрнст Фабри.

Хуго Хупперт, который эмигрировал в СССР в 1938 году, женился на русской, по личному поручению Сталина переводил грузинский национальный эпос и занимал два редакторских поста, был неожиданно арестован. Он был уверен, что это было всего лишь следствием чьей-то зависти. Его перу принадлежат сборники стихов "Отечество" (1940), "Времена года" (1941), а также переводы Маяковского и Тихонова.

Наиболее выдающимся из всех писателей эмигрировавших в СССР, был Эрнст Фишер. В 1934 году, будучи редактором "Рабочей газеты", он разочаровался в социалистических вождях и в том же 1934 году через Чехословакию эмигрировал в СССР. Здесь он участвовал во всех делах коммунистической партии, боролся против троцкистов. В 1945 году по возвращении в Австрию он стал министром образования в первом новом правительстве. Когда в 1968 году советские войска вошли в Че-

хословакию, он пережил второе глубокое разочарование, ушёл из коммунистической партии и стал её критиком. Из его книг, написанных в эмиграции, наиболее достойной внимания считается книга "Австрийский национальный характер" (1944).

В связи с Эрнстом Фишером необходимо упомянуть имя его жены Руфь Фишер. После развода с ним она вышла замуж за К. Дихтеля и писала под своим девичьим именем Руфь фон Майебург, а также под псевдонимами Руфь Фишер, Руфь Дихтель, Руфь Виден и Модеста. Она изучала архитектуру в Дрездене, затем - мировую торговлю в Вене. Вместе с группой членов социалистического объединения в 1934 году она эмигрировала в СССР. Здесь она быстро сделала карьеру, стала членом Генерального штаба Красной армии и работала пропагандисткой для Западной Европы. С 1938 по 1941 под партийным псевдонимом Руфь Виден она проживала в московской гостинице вместе с Георгием Димитровым, Эрнстом Фишером, Хо Ши Мином, Вильгельмом Пиком, Рихардом Зорге, Брозом Тито, Пальмиро Тольятти и Вальтером Ульбрихтом. С началом войны с Германией Руфь Фишер работала в журналистском отделе Коминтерна. После войны она вернулась в Австрию и до 1950 года была генеральным секретарём общества австрийско-советской дружбы. Кроме переводов примечательны её книги воспоминаний "Голубая кровь и красные знамёна" (1969) и "Отель "Люкс""(1978), в которых изображается жизнь эмигрантов в Москве.

Эрнст Вайс эмигрировал в СССР из Чехословакии, где он уже написал один из лучших своих романов "Расточитель". Герой романа - врач, как и сам Вайс,- оглядывается на свою жизнь. Он прожил её под девизом - дарить всё, что только можно: "А если это приносит радость? Бог любит такого рода расточителей". Бедный расточитель любит всё, что встречается ему на жизненном пути, не заботясь совершенно о накоплении имущества. Он не только не способен сделать карьеру, хотя обладает необыкновенной способностью к врачеванию, но он становится добровольной жертвой для всех, с кем он общается. Он видит, что его отец - тоже врач- бессовестный вымогатель. Несмотря на это сын уважает отца не меньше, даже любит его. Он любит также свою уступчивую мать. Когда отец разоряет семью в фи-



нансовом отношении, сын охотно берётся за любую работу, чтобы прокормить семью. И к своей жене, "злой женщине", и к своему слабоумному сыну он относится с любовью. Так же как и все, его любовница использует его, а после её смерти он заботится о её сыне, не являясь его отцом. Люди вокруг смеются над ним, называют его заменителем Христа (Эрзац-Христос). Это человек сверхчеловеческой порядочности, который должен погибнуть в том жадном мире, в котором он жил. С другой стороны Вайс создал образ, который был особенно необходим в то время.

Наконец, Борис Брайнин, по происхождению австриец, родился в городе Николаеве. Ещё до первой мировой войны семья переехала в Вену, где Борис учился в школе, а затем изучал германистику в Венском университете. В 1927 году он вступил в Коммунистическую партию. Уже в 1934 году он покинул Австрию и через Польшу эмигрировал в СССР. Он преподавал языковедение в педагогическом институте, затем был арестован и осуждён на двадцать лет тюрьмы, лагерей и ссылки. После освобождения в 1955 году и до 1963 года Брайнин преподавал в Томском университете, затем переехал в Москву и работал в редакции "Neues Leben" и "Литературная газета". В 1997 году он скончался в Вене.

Брайнин писал как по-русски, так и по-немецки, часто под псевдонимами Натали Зиннен, Бертольд Бранди и Клара Петерс. Он является автором переводов поэзии Анны Ахматовой. С коммунистами до конца жизни он так и не порвал.

Таким образом, творчество австрийских писателей-эмигрантов состоит из двух частей - эмигрировавших на Запад и в Россию. Беглого сравнения эмиграции в СССР с эмиграцией на Западе достаточно, чтобы убедиться, что по сравнению с эмиграцией в западных странах, жизнь их соплеменников в СССР была более тяжёлой, а творчество менее продуктивным, как в качественном, так и в количественном отношении.

## ОБРАЗЫ И ИМЕНА ГЕРОИНЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖ. Р.Р.ТОЛКИЕНА

Произведения Толкиена представляют собой по своей жанровой природе синтез разных жанров, и в соответствии с этим и строится их образная система, которая восходит как к мифологической и эпической, так и к романной структурам и включает в себя большое количество персонажей, многие из которых являются также и своеобразными символами, восходящими к разным жанровым системам.

Считая себя защитником древней британской традиции, Толкиен, как в жизни, так и в творчестве делил мир на мужчин и женщин. Хотя Толкиена не без основания считали женоненавистником, в его произведениях появляется немало образов благородных и прекрасных героинь, которые играют важную роль как для создания и поддержания гармонии и красоты волшебного мира, так и для общей концепции романов и повестей. Так при создании образов Лутиэнь и Эовин он воссоединил этот мир благодаря их ратным подвигам (ср.: 1,56-64). С другой стороны любовные союзы у Толкиена часто смешанные, объединяющие эльфов с людьми, а любовь у Толкиена в большинстве своем является движущей силой, решающей судьбы целых народов.

Целью данной статьи является характеристика образов героинь (в том числе – и аспекте семантики их имён) в произведениях Толкиена. С учетом глубокого знания Толкиеном-медиевистом скандинавских мифов и эпоса, наиболее приемлемым методом для выявления образов героинь представляется прежде всего так называемый метод свободных ассоциаций, когда один художественный образ ассоциируется с другим, ранее уже появлявшимся в других его произведениях (2,111), а также анализ значения их имен. Известно, что будучи лингвистом, Толкин придумал для созданных им народов языки, которые занимают одно из центральных мест в его творчестве: для валар

и майар<sup>1</sup> - валарин, который по версии Толкиена создали сами валары и майар, когда, ещё до появления эльфов, облачились в телесные облики; для эльфов Толкиен создал квенья и синдарин, эльфийские языки, которые произошли от «праквэндийского» языка, на котором говорили эльфы вскоре после своего пробуждения; для гномов – кхуздул, тайный общий язык гномов, который создал для них по версии Толкиена валар Ауле; для энтов, живых говорящих деревьев, – медлительный и певучий язык энтов; из языков людей под влиянием эльфийских языков образовался язык адунаик, а из него, смешавшегося с языками людей Средиземья, во вторую эпоху образовался всеобщий язык вестрон; орки говорили на многочисленных орочьих наречиях, кроме того, согласно Толкиену, Саурон во вторую эпоху создал черную речь, которая должна была служить средством общения всех его подданных.

У Толкиена в “Сильмариллионе” образ Йаванны, супруги валара, кузнеца и ремесленника Ауле, напоминает образ Фригг<sup>2</sup>, которая олицетворяет плодородие, величие и грозную силу. Ведь Йаванна, как и Фригг, связана со всем, что произрастает на земле, это статная женщина в зеленых одеяниях, и эльфы называют ее Кементари, что означает “земная королева” (от эльфийского корня *кемен* “земля, почва”). Однако в имени Фригг акцент поставлен на том, что она была любимой женой Одина (др.-исл. *Frigg*, древневерхненем. *Frija* – „возлюбленная»).

Более или менее подробно раскрыты Толкиеном образы Галадриэль<sup>3</sup> и Мириэль<sup>4</sup>, а легенда о Лутиэни очень романтична. На первый взгляд кажется, что в истории Галадриэль и Келеборна образ Галадриэль лишь намечен. Толкиен пишет, что

---

<sup>1</sup> Валары - «...мыслящие, но не воплощенные духи или разумы, сотворенные *прежде* физического мира.» (1); майар и майи – тоже духи, однако ступенью ниже валаров.

<sup>2</sup> Фригг - одна из жен верховного бога Одина в скандинавских мифах.

<sup>3</sup> Галадриэль – женщина-эльф, правительница Лотлоризна, обиталища эльфов в Средиземье, где она правила вместе со своим супругом Келеборном, хранительница кольца Нэнья (кольца Воды).

<sup>4</sup> Мириэль – первая жена вождя эльфов Финве, мать Феанора, создателя Сильмарилл.

Галадриэль встретила Келеборна «в его собственной земле Лориэне», куда она одна пришла через горы из Белерианда, и потом так «прожила с ним бесчисленные годы». Кажется удивительным то, что Толкиен ничего не говорит о любви Галадриэль и Келеборна, проживших бок о бок долгие годы. Однако, если принять во внимание, что при создании этих образов Толкиен ориентировался на то, как венчание и брак истолковывались в мифах, то становится возможным глубже понять образ Галадриэли. Ведь в мифах «венчание не представляет собой какого-либо подчеркивания полового соединения, напротив его совсем не видно в системе брачных обрядов... Центральный момент исчезновения-появления света-солнца – борьба – является основой в браке; при этом производительный акт семантизируется как поединок, поэтому у древних германцев молодая получала в день брака, среди других подарков, военное оружие. В земледельческий период в связи с переосмыслением подвергается изменениям оформление образа: невеста начинает выделяться больше чем жених» (3, 73-74).). В соответствии с этим Толкиен выделяет в брачной паре Галадриэль-Келеборн именно Галадриэль. Кроме того, что оба обладают величественной красотой и внутренней силой, Галадриэль обладает еще и даром провидения, она является обладательницей кольца Нэнъя, одного из девяти волшебных колец, ей открываются замыслы Врага и она умеет их вовремя обезвредить и сохранить мир в Лотлориэне. Она обладает также несгибаемой волей, которая помогает ей отказаться от искушения власти и обладания Кольцом Всевластия, которым предлагает ей владеть Фродо.

Брак Финвэ и Мириэль в «Сильмариллионе» не столь счастлив, потому что после рождения их сына Феанора Мириэль решила уйти из жизни, поскольку силы ее иссякли. Но Финве хотел иметь еще детей и женился снова, на этот раз на Индис, сестре Ингвэ, верховного короля эльфов. Феанор, недовольный женитьбой отца, оставил отцовский дом и поселился отдельно, посвятив себя овладению знаниями и мастерством. Из света Двух Древ, Тэлперииона и Лаурелина, растущих в Валиноре<sup>1</sup>, Феанору удалось создать Сильмарилли, три алмаза, которые

---

<sup>1</sup> Валинор – край валар.

затем были похищены Мелькором, прародителем Зла. В связи с потерей Сильмарилл и гибелью Деревьев часть бессмертия и света Валинора, обители богов-асов, ушла вместе с Мелькором в Средиземье. Феанор поклялся отомстить Мелькору, и началась борьба эльфов с Мелькором за возвращение Сильмариллей. В этой истории имя Мириэль, означающее в переводе с эльфийского (квенья) «алмаз», который является символом верности и постоянства, невольно связывается с Сильмариллами, созданными ее сыном как бы в память о матери, причем потеря Сильмариллей, так же как уход из жизни матери Феанора Мириэль, послужили началом больших несчастий. Эльфы считали, что на землю не пришло бы столько несчастий, если бы Финвэ не женился вторично. И Толкиен пишет, что, возможно, именно из-за этой истории среди эльфов впоследствии редко случались повторные браки. Имя Мириэль состоит из двух частей: корень *мир-* (на эльфийском *мире* означает «алмаз, драгоценность»), невольно связывается с Сильмариллами; *-эль* означает «бог», связывая ее имя с замыслом бога, Единого Эру, о том, что она родит сына, который сыграет судьбоносную роль в истории эльфов. Образ Мириэль ассоциируется с героинями скандинавских мифов, которые «оказавшись в предельных ситуациях, предаются саморазрушению»(4,49). Можно выявить параллели между самосожжением Брюнхильд и Сигию из «Саги о Вэльсунгах» и добровольным уходом Мириэль из жизни. При этом А.Я.Гуревич считает, что самосожжение Брюнхильд и Сигию не следует понимать как кару за свершенные ими злодеяния, поскольку «мысль о раскаянии, грехе и искуплении им бесконечно чужда. Они выполнили то, что должно было быть сделано для отмщения.... И они удовлетворены утолением мести.» (4,50). Осуществлению мести они отдают себя целиком без остатка, и дальнейшее их существование невозможно, поскольку дальнейшая жизнь не имеет уже цели, а новую цель ставить уже поздно. Образ Мириэль связывается с образами Брюнхильд и Сигию, поскольку она уходит из жизни по сходной причине: она также всю себя отдала одной цели: рождению сына Феанора, будущего создателя Сильмарилл.

В «Сильмариллионе» у Толкиена есть красивая легенда о Берене и Лутиэни, в основе архетипа которой лежит широко

распространенный обычай похищения невесты, претерпевший в интерпретации Толкиена некоторые вариации. Прекрасная Лутиэнь Тинувиэль, дочь эльфийского короля Тингола<sup>1</sup> и майи Мелиан<sup>2</sup>, любила гулять со своим братом в лесу, при этом она часто танцевала и пела. Лутиэнь означает по-эльфийски “волшебница”, а Тинувиэль - “соловей”. Однажды она встретила там Берена, сына лесника, и полюбила его. Берен решил просить руки Тинувиэль, но для того чтобы отделаться от непростого жениха низкого происхождения, король велел принести ему Сильмарилл из короны Мелькора. Позднее Лутиэнь ушла из отцовского дома и помогла Берену достать Сильмарилл, но огромный волк Каркарас откусил Берену руку вместе с сильмариллом. Позже во время охоты на волка Берен погиб. После возвращения из чертогов Мандоса, владетеля Палат Мертвых, Берен и Лутиэнь стали жить на острове Тол-Галэн, который с тех пор называют Дор Фирн-и-Гвинар, что по-эльфийски означает “край живущих мертвых”, за возвращение Берена к жизни Лутиэнь заплатила своим бессмертием. А. и Б. Рис утверждают, что герои ирландских саг, отправляющиеся в «плаванья», «бежали, увидев иные острова»..., поскольку «в ‘плаваньях’ сохранились фрагменты устной кельтской «Книги мертвых», которая рассказывала о тайнах мира по ту сторону смерти», а острова были «остановками на пути странствия души» (5,372). Остров Дор Фирн-и-Гвинар стал местом, которое на какое-то время вновь соединило две родственные души, потому что Лутиэнь стала смертной и и через определенный срок умерла вместе с Береном.

В Древней Греции в случае бракосочетания богини и смертного родившийся от них сын становился впоследствии великим героем. «Свадьба (в мифах) являет собой не соединяющуюся по любви или рассудку пару: это действие победы над смертью, в котором жених и невеста – царствующие боги, и действие, происходящее в день поединка солнца и ночи, или

---

<sup>1</sup> Тингол – владыка эльфийского племени синдар, супруг Мелиан и отец Лутиэнь.

<sup>2</sup> Мелиан – майя, покинувшая Валинор ради Средиземья, супруга Тингола и мать Лутиэнь.

жизни и смерти» (3,75). Такой смысл имеет свадьба Арагорна и Арвен в конце трилогии Толкиена «Властелин Колец» только отчасти, потому что в истории их взаимоотношений Толкиен использовал, кроме сюжетов мифов, также мотивы и традиции западноевропейского эпоса и рыцарских романов XI-XII веков.

После гибели отца Арагорн, ставший Наследником Исилдура, был принят с матерью в дом Элронда в Раздоле, однако дочь Элронда Арвен Арагорн встретил гораздо позже - в двадцать лет, поскольку Арвен жила до этого у родни своей матери в Лотлориэне. Однажды Арагорн, гуляя в лесу в час заката, пел балладу о Лутиэнь, и вдруг увидел прекрасное как эльфийские сумерки видение, то была девушка в серебряно-голубой мантии, идущая по траве меж белых стволов берез. Представляет интерес, что и здесь Толкиен использовал мотивы скандинавских мифов, поскольку береза является священным деревом германских богов Тора и Фрейи /Фригг/ (6,24), при этом читатель проводит параллель между образами Фригг, имя которой обозначает «возлюбленная», и Арвен, возлюбленной Арагорна. Арвен была дочерью полуэльфа Элронда. Описывая Арвен, Толкиен пишет, что ее «темные волосы летели по ветру, в них, как звезды, мерцали алмазы», что перекликается с традициями средневековых трубадуров, в которых женщина, которой поклоняется рыцарь, является возвышенным, неземным, идеальным существом. Арагорн поступает так же, как рыцарь, который становится на путь служения даме сердца, являющейся для него идеалом красоты, добра и совершенства. Увидев Арвен, представившись ей и перечислив всю свою родословную, которой он так гордился, Арагорн вдруг понимает, насколько она ничтожна перед ее красотой и величием. Единственное, что осталось у Арагорна после гибели его знаменитого отца Исилдура, отнявшего в бою кольцо Всевластия у Моргота, были великая слава и реликвии его предков, а это оставляло ему мало надежды завоевать руку и сердце любимой женщины, так как для рыцарского романа социальное неравенство является непреодолимым препятствием. В подобном случае рыцарь не имеет шансов, и ему остается лишь продолжать трепетно обожать свою даму в надежде на приветливую улыбку, брошенный на него благосклонный взгляд, или в лучшем случае, в надежде на поцелуй. Подобно

герою рыцарских романов, Арагорн совершает свои подвиги, чтобы стать достойным Арвен. А Арвен ждет от Арагорна само-совершенствования, которое позволит ему претендовать на ее руку, поскольку она, дочь короля эльфов Элронда, не может стать женой простого смертного. Чтобы удостоиться чести сочетаться с ней браком, Арагорну необходимо стать королем. И здесь традиции рыцарского романа позднего Средневековья переплетаются у Толкиена с традициями западноевропейского эпоса и античной литературы. Арагорн выполняет свою миссию и женится на Арвен, что соответствует традиции рыцарского романа, но он получает королевство и принцессу уже в соответствии с традициями волшебной сказки. Однако, используя наследие прошлого, Толкиен идет собственным путем: счастье героев недолговечно, потому что после естественной человеческой смерти Арагорна эльфийке Арвен суждено пережить всех, кто был ей дорог в этой жизни. И все же любовь Арагорна и Арвен глубоко мифологична по той причине, что «происходит слияние двух божественных рас, эльфийская духовность и красота соединяются с отвагой и мощью человека. По замыслу автора, Арагорн призван воскресить память о великом прошлом мира в его настоящем, воскресить связь времён» (7).

Интересно сравнить отношения Арагорна к двум девушкам, Арвен и Эовин, описанным в романе, через призму рассмотрения их имен. Конечно, такого рода рассмотрение и этимологизацию можно в некоторой степени расценивать как игру, однако вся трилогия построена именно на такой филологической игре, вполне естественной для характера и склонностей автора. Прежде, чем рассматривать их имена, отметим, что если между Арагорном и Арвен была взаимная любовь, то любовь Эовин к Арагорну была скорее безответной, хотя влечение к ней он все-таки, видимо, испытывал. Анализ имен Арвен, Эовин и Арагорна позволяет глубже проникнуть в суть того, чем были эти две женщины для Арагорна. Первый слог имени Арвен (Arwen), ar-, совпадает с первым слогом имени Арагорна (Aragorn), где *aran-* в эльфийском языке означает «король», причем есть варианты, в которых корневое *-n-* фонетически утрачивается. Второй слог ее имени, *-wen*, связан со вторым слогом в имени Эовин, *-wun* "радость". Если исходить из того, что имя есть



свернутое название и характеристика, то при рассмотрении имени Арвен (Arwen) выясняется, что оно означает "радость для "ar", "радость для короля", и поскольку в имени Арагорна также заложен корень ag-, означающий "король", то имя Арвен расшифровывается как "радость для Арагорна". Но форма wen в имени Arwen (в противоположность wun в Eowyn), хотя связана со значением "радость" имеет также значения "перспектива(быть перспективной)", "убеждение", "вера, и "ожидаемый результат". Она также используется в смысле "вера в Провидение"(8,112). В имени же Эовин (Eowyn) первый слог означает "Вы, ты", а второй - "радость", и в итоге возникает чувственная трактовка любви Эовин к Арагорну, которую он должен сдерживать ради Арвен. Эта чувственная трактовка любви Эовин может интерпретироваться через сравнение значения их имен. Если Арвен это "радость для Арагорна", то Эовин - женщина, которая может быть желанна вообще (8,114).

Таким образом, при рассмотрении женских образов у Толкиена, мы установили, что отражение этой проблемы в прозе Толкиена дается многогранно и всегда по-разному. Образ Йаванны и Галадриэль, например, дается Толкиеном довольно схематично. Образ Мириэль описан в духе скандинавских мифов, в основе которых лежит мотив выполненного долга, при этом вполне реалистично описана «проблема отцов и детей», возникшая после вторичной женитьбы отца Феанора. Любовь описывается Толкиеном в романтической тональности, когда он рассказывает «о делах давно минувших дней»: для Лутиэнь социальный статус ее избранника не играл роли, а вот в истории Арагорна и Арвен этот фактор имеет важное значение, хотя и подается под предлогом необходимости самосовершенствования героя. При этом имена, данные Толкиеном своим героиням позволяют глубже вникнуть в их внутренний мир и в суть взаимоотношений героев.

## Литература

1. Толкиен Дж.Р.Р. Письма. М., 2004.
2. Воеводина Л.Н. Мифология и культура: Учебное пособие. М., 2002.
3. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра, М., 1977
4. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М., 1979.
5. Рис А.и Б. Наследие кельтов. М., 1999.
6. Трессидер, Дж. Словарь символов. М. 2001.
7. Кабаков Р.И. "Повелитель Колец" Дж.Р.Р.Толкиена и проблема современного литературного мифотворчества. Автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Ленинград, 1989.
8. Jeffrey, David L. "Name in *The Lord of the Rings*" in: Tolkien. New critical perspectives. The University press of Kentucky, 1972.

**ЛИТЕРАТУРНАЯ АЛЛЮЗИЯ КАК СРЕДСТВО  
ОТРАЖЕНИЯ ДИАЛОГА СОВРЕМЕННОСТИ И  
ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ Д.ФАУЛЗА “ПОДРУГА  
ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА”.**

Одним из наиболее крупных представителей послевоенной британской прозы является Дж. Фаулз, перу которого принадлежат такие известные романы как "Коллекционер" ("Collector" 1963), "Волхв" ("Magus" 1966), "Подруга французского лейтенанта" ("French Lieutenant's Woman" 1969) и многие другие. Почти все его произведения становились бестселлерами по мере их выхода в свет. Одним из наиболее действенных художественных средств в построении структуры его романов являются аллюзии на различные произведения литературы и искусства.

Действие романа "Подруга французского лейтенанта" точно датировано и отнесено ровно на 100 лет назад от времени работы над ним – в 1867–1869 годы. Это роман о духовном становлении личности, о постепенном перерождении главного героя из типичного представителя викторианского общества в молодого человека уже новой эпохи. И это происходит под влиянием таинственной, загадочной женщины - Сары Вудраф. В статье "Заметки по поводу неоконченного романа" Фаулз пишет о том, как у него зародилась идея романа. Случайно рано утром ему привиделся образ молодой женщины, стоящей на старинном причале и смотрящей на море. "У женщины не было лица, не было и особой сексуальной привлекательности, но она явно принадлежала викторианской эпохе и была <...> упреком этой эпохе. Отверженной"(1).

Местами "Подруга французского лейтенанта" напоминает исторический роман В.Скотта, в котором действие, как правило, происходит на рубеже двух эпох. Причем викторианская Англия выступает здесь не просто как эффектный фон, но как своего рода "персонаж" книги. Фаулз подчеркивает это сходст-

во, воспользовавшись некоторыми типично вальтер-скоттовскими приемами: стихотворными эпиграфами к главам, достаточно подробными авторскими примечаниями и комментариями к тексту. Однако эта переключка с классическими образцами жанра исторического романа представляет собой тонкую игру, обнаруживающую принципиально новый подход Фаулза к исторической теме.

Описывая викторианское общество, Фаулз в первую очередь говорит о раздвоенности жизни и сознания викторианцев. С одной стороны - это жесткий контроль общества над истинными чувствами и стремлениями людей, страх перед всем открытым и обнаженным. Писатель ставит диагноз клаустрофобии (боязнь открытого пространства) всему викторианскому обществу. Это было время, когда после просветительской вольности вновь началось усиление влияния церковных догматов о семье и брак стал особенно почитаем, когда в Англии было построено больше церквей, чем за всю ее предыдущую историю, "когда ни одно значительное литературное произведение не позволяло себе по части чувственности заходить дальше поцелуя – и когда порнографическая литература издавалась в количествах, не превзойденных по сию пору"(2). В то же время чопорности и закрытости верхних классов общества в романе противопоставлена сельская Англия с ее здоровой свободой. Фаулз испытывает большое уважение к естественным человеческим отношениям. Он писал, что викторианские писатели потерпели жесточайшее поражение потому, что ханжески умалчивали об одном из важнейших аспектов человеческой жизни – физической любви, о том, что очень важно для любого, будь то мужчина или женщина.

Фаулз ставил себе целью создать характер, одновременно принадлежащий викторианской эпохе и противостоящий ей. Для этого он использовал образы, созданные до него различными писателями. Почти за каждым героем произведений Джона Фаулза стоит один, а то и несколько литературных прототипов. "Подруга французского лейтенанта" не исключение. Роман изобилует аллюзиями на произведения Гомера, Ленгленда, Дж.Г.Байрона, У.М.Теккерея, Т.Гарди, Ч.Диккенса, Дж.Элиот, Н.Готорна, Генри Джеймса и т. д. Мы попытаемся вскрыть ме-

ханизм аллюзии на хотя бы некоторые из этих произведений, их мотивы, образы и эпиграфы.

А.Долинин во вступительной статье "Паломничество Чарльза Смитсона"(3) справедливо считает, что крепкие нити связывают главного героя с Христианином Д.Беньяна и Чайльд Гарольдом Дж.Г.Байрона и великой метафорой пути, на котором произойдет становление личности героя, и где он подвергнется ряду испытаний. Подобно паломнику Беньяна, он испытывает искушение Градом Мирской Суеты - Лондоном торгашей и пьяного разврата; подобно Чайльд Гарольду, потеряв надежду найти любимую женщину, бежит в экзотические страны. Еще один образ, который преследует Чарльза во время общения с Сарой и размышлений о ней и о Эрнестине, – образ Иисуса во время искушения Сатаной в пустыне. Сатана предлагает Сыну Божьему богатство, удовольствия и власть над людьми. Для Чарльза искушительницами становятся попеременно то Сара, то Эрнестина. Первая искушает его, побуждая нарушить свой "долг джентльмена", а вторая – предать его человеческую сущность. Хотя надо отдать должное Ч.Смитсону – от мирской власти и богатства он отказался. А встречи Чарльза и Сары происходят во время их прогулок по окрестностям Лайма, на фоне природы, которая подается как символ бытия, не зависящего от воли людей. Чарльз же – палеонтолог-любитель. Он изучает материальные памятники древней, уже мертвой природы. Тем самым автор иронически сопоставляет Сару, органически вовлеченную в круговорот бытия, и Чарльза с его оторванностью от настоящих ценностей жизни. Сара помогает ему почувствовать эту жизнь, проникнуться ею. С другой стороны, имя Сара в то же время библейское. Но гордая и беспокойная Сара Вудраф противопоставляется верной жене Авраама.

Тема неустанного поиска своего пути и обретения веры в себя и свободы, воплощенная так же и в выборе между двумя женщинами, связывает образ Чарльза с Одиссеем. Он и сам сравнивает себя с ним: "Но он не двигался; он словно прирос к месту<...>под стать Одиссею с внешностью завсегда одного из лучших клубов. На террасах не было греческих храмов, но перед ним была Калипсо ". (с. 148) Но постепенно в сознании

Чарльза образ Сары изменяется, и из Калипсо она превращается в Пенелопу, единственно желанную супругу. Именно поэтому столь велико было горе Чарльза, когда все его надежды рухнули. Аллюзия на миф об Одиссее очень важна как для Фаулза, так и для всей английской литературы в целом. Как известно, Англия – страна мореплавателей, и тема моря, путешествия и завоевания всегда была интересна англичанам. Английский джентльмен не считался окончившим образование, пока не принимал участия в путешествии. В своем исследовании "Острова" ("Islands" 1978) Фаулз подробно анализирует "Одиссею" и приходит к выводу, что Одиссей является олицетворением бессознательного, чисто мужского, захватнического начала, а различные острова, которые он посещает, чаще всего населены женщинами, влияющими на него в той или иной степени. Пройдя все испытания, Одиссей становится мудрее и опытнее. Так же и Чарльз взрослеет после знакомства с Сарой. Слово "Калипсо" значит "та, что скрывает". В какой-то мере она является олицетворением мира теней, и возвращение с острова Калипсо значит перерождение и победу над смертью. Встреча с Сарой изменила отношение Чарльза к жизни, но с той лишь разницей, что у него не было своей Пенелопы, ему не к кому было вернуться.

Одним из действенных средств аллюзии является эпиграф. Среди эпиграфов к различным главам романа "Подруга французского лейтенанта" часто попадаются отрывки из романа Джейн Остин "Убеждение" (1816). Как мы помним, роман этот, как и все творчество Остин, чрезвычайно популярен в Великобритании, о чем свидетельствуют многочисленные публикации и экранизации ее произведений. Нам кажется, что Фаулз использовал отрывки из этого романа не только потому, что место действия его романа – тоже Лайм. Главная героиня "Убеждения" также потеряла надежду на счастье из-за собственной нерешительности и зависимости от светских условностей. Но затем, после долгих лет страданий и одиночества, она вернула расположение любимого человека только тогда, когда, как и Чарльз, поняла, что "божественного вмешательства не существует", и человек должен сам править своей судьбой, принимать решения и отвечать за них. Все это ей помогает постичь ее возлюбленный так же, как Чарльзу помогает Сара.

Сара Вудраф - это единственный образ в романе, показанный только извне. Это загадка, которую необходимо разгадать Чарльзу, да и читателю тоже. Она посланница из другого времени. Сара как будто живет одновременно в двух мирах: реальном и мире своих фантазий. Но мы ни разу не узнаем, что творится в ее душе. Этот авторский ход напоминает "Сагу о Форсайтах" Дж.Голсуорси, главная героиня которой, Ирэн Форсайт, являющаяся олицетворением чистой женственности, красоты и искусства, тоже показана только в восприятии других персонажей и автора. По своему социальному статусу Сара напоминает героиню американского романтика Н.Готорна Эстер Прин из "Алой буквы", а по характеру - героинь Т.Гарди: Тэсс ("Тэсс из рода д' Эрбервилей") и Юстасию Вэй ("Возвращение на родину").

Если по положению в обществе Сара Вудраф и Эстер Прин примерно равны, то отношение их к своему положению совершенно различно. Следует отметить также, что и социумы, в которых они живут, тоже различны. Сара живет в Англии, в викторанском обществе, где за падение, хотя оно и мнимо, все осуждают ее. Но на ее свободу никто не покушается, и ее изоляция совершенно добровольна. Эстер живет в Америке, в Бостоне XVII века, в маленькой пуританской общине, и ее положение гораздо более опасно. Она действительно согрешила (родила внебрачного ребенка), как по мнению соседей-пуритан, так и по своему собственному. Но у нее хватило мужества стойко перенести наказание за свой грех и не выдать соучастника. Инстинктивно Эстер чувствует свою правоту, свое право на любовь и счастье, которое "всем окружающим представляется позорным нарушением нравственности"(4). Гордая и независимая Эстер искусно вышивает алую букву "А" - первую букву позорного слова *Adulteress* (прелюбодейка), которую ее приговорили носить как знак своего грехопадения так, что она выглядит украшением ее платья. Она гордо выдерживает публичное наказание и остается несломленной. Но когда после этого страшного испытания текут годы презрения и изгнания, Эстер чувствует, как тяжело быть изгоем, удаленным от общества. Она ощущает свое изгнание как величайшую трагедию. Но страдания и одиночество закаляют Эстер, и она приходит к зрелым самостоятельным

выводам об иных нормах справедливости. И тогда к ней приходит осознание того, что надо помогать людям и лечить не только их тела (Эстер стала терпеливой сиделкой для больных), но и души. Она делает добро тем самым людям, которые так свирепо расправились с ней и которые, даже принимая ее помощь, презирают ее. В романе Н.Готорна много фантастических элементов, и алая буква на груди грешницы Эстер оживает и своим трепетанием помогает ей распознавать скрытых грешников. Подвижнически праведная жизнь Эстер меняет отношение к ней горожан. "Соответственно и буква меняет свой первоначальный смысл Adulteress (прелюбодейка) на новый Able (сильная)." (5)

Сара Вудраф тоже наделена магической властью сразу распознавать истинные характеры людей. Фаулз пишет, что у нее был "компьютер в сердце." Этой метафорой писатель подчеркивает ту роль, которую она играет в романе, - посланницы из будущего. Он пишет, что женщины, подобные Саре, существовали всегда, и в истории можно встретить имена женщин, похожих на Сару характерами, женщин, которые всегда намного опережали свое время.

В отличие от Эстер Прин Сара, как выяснится впоследствии, вовсе не была прелюбодейкой или грешницей до встречи с Чарльзом. Просто эта неординарная и независимая натура не захотела скрывать свое горе и именно таким образом отреагировала на измену любимого человека. Ее гордость и женственность были уязвлены поступками и столь короткой памятью Варгенна, который на тот момент олицетворял для нее весь мир и в какой-то степени был единственной нитью, связывающей ее с жизнью, единственным средством спасения от скучного и однообразного существования. И когда эта нить оборвалась, Сара не захотела вернуться к прежней жизни. Возможно, доктор Гроган был прав, называя ее болезнью истерией. Ведь давно известно, что незаурядная личность, наделенная творческими способностями и мучающаяся от сознания бессмысленности собственного существования, когда ей негде приложить свои силы, попытается противостоять бездушному прессу условностей. Подобным протестом, напоминанием людям о том, что они живые существа, а не заведенные машины, и была та форма, в которой выражалось обнаженное горе Сары.



Все существо Сары, вся ее женская суть бунтуют против несправедливости существующего порядка жизни, как бунтовала против монотонного провинциального существования Юстасия Вэй (Т.Гарди, "Возвращение на родину"). В Юстасии горит скрытый огонь, она рвется в далекий мир, мельком ею увиденный и навсегда ее покоривший. Конечно, она ослеплена мишурным блеском внешнего мира, но она говорит следующее: "Но неужели я слишком многого требую, когда хочу прикоснуться ко всему, что вмещается в слово "жизнь" – музыке, поэзии, страсти, войне, ко всему, что бьется и пульсирует в великих артериях мира?"(6) Образ Сары, конечно, сложнее и принципиально загадочнее, но страстность и желание добиваться поставленных целей всеми доступными средствами сближает обеих героинь.

Сара играет по отношению к Чарльзу роль, подобную той, что сыграло явление Христа гонителю христиан Савлу, после которого он превратился в ярого приверженца новой религии и принял имя Павел. Кстати, Иисус явился Павлу тоже на дороге, в огненном столпе. Таким образом, метафора пути становится ведущим символом романа. В своем воображении Чарльз постоянно сравнивает себя с различными мифологическими или литературными персонажами. Подобным способом Фаулз создает у своих читателей представление о том мире, в котором жили викторианцы.

Для поэтики постмодернизма вообще характерна ироничная игра между автором и читателем. Писатель моделирует некую систему, "виртуальный мир" образов, который живет по своим собственным законам. В романе Сара играет с Чарльзом, испытывая его, подталкивая к осознанию правды жизни, свободы и любви, так же, как Фаулз играет со своими читателями, предлагая им на выбор три варианта финала, и дает возможность выбрать истинный.

В первом Чарльз возвращается к Эрнестине, и они живут долго и счастливо. Но уже через несколько страниц выясняется, что автор вовсе не считает себя вправе решать за героя его судьбу и смеется над теми, кто не заметил откровенной насмешки в этой главе. Исходя из их характеров, он дает следующие два варианта. Во втором финале Чарльз Смитсон, подобно Одиссею, добравшемуся до Итаки, возвращается из путешест-

вия по Америке и обретает семью, в которой он будет счастлив. Жизнь Сары складывается тоже не легко и опять-таки напоминает судьбу Пенелопы, в отсутствие мужа отбивавшейся от многочисленных женихов. Сара отказывает умному и хорошему человеку, предлагавшему ей обеспеченное существование. Она мужественно воспитывает ребенка, которого родила от Чарльза, ибо не желает никого утруждать своими проблемами. Маленькое прерафаэлитское братство дает ей не только работу, но и ощущение востребованности, нужности в этой жизни. Глава завершается идиллической картиной, показывающей счастливых молодых родителей, Чарльза и Сару, восхищенно наблюдающих за своей дочерью.

Конечно, автор, который отказывается от вмешательства в личную жизнь своих героев, - это условность, над которой Фаулз открыто смеется, литературная игра. За ней скрыт реальный творец собственного художественного мира. Среди коротких записок, которые Фаулз писал сам для себя во время работы над романом, есть следующая: "Ты не вламываешься в иллюзию, ты – ее часть."(7) В начале следующей главы внезапно появившийся из современности автор переводит часы на пятнадцать минут назад и дает нам последний, окончательный вариант романа.

Хотя Фаулз специально предупреждает, что последовательность этих финалов совершенно случайна, но если бы Чарльз обрел Сару, он обрел бы конечную цель пути. Здесь писатель следует известной библейской традиции, по которой цель пути – это сам путь, непрерывное самосовершенствование личности. Поэтому единственно правильным концом романа становится последняя глава, в которой рушатся последние надежды Чарльза на любовь, семью и мирное существование. В конце романа явно напрашивается аллюзия на миф о Вечном жиде, Агасфере, который обречен на вечное скитание за то, что отказал Иисусу в кратком отдыхе на крестном пути к Голгофе. Агасфер оскорбил Сына Бога, ибо не верил в его божественную сущность. Чарльз тоже сначала не разглядел в Саре сильную и незаурядную личность, не поверил ее любви. Подобно Агасферу, он раскаялся слишком поздно, но взамен "он обрел наконец-то частицу веры в себя, обнаружил в себе что-то истинно неповторимое, на чем можно строить <...>, понял, что жить нужно по

мере сил, с пустой душой, входя без надежды в железное сердце города, претерпевать. И снова выходить – в слепой, соленый, темный океан" (с. 465). Так опять возникает аллюзия на "Одиссею".

В романе "Подруга французского лейтенанта" содержится весь "комплекс проблем, позволяющих судить об основных компонентах современного постмодернизма: интертекстуальность, открытость и множественность интерпретаций, ирония и игра с читателем.(8) Таким образом, писатель использует все доступные ему средства для более широкого раскрытия широкой панорамы художественного мира. Роман чрезвычайно богат аллюзиями и авторскими находками, на которых построена вся его образная система. Они создают дополнительный фон, уже знакомый читателю и поэтому более понятный. Подводя итоги, следует отметить, что аллюзия в данном романе становится одним из наиболее продуктивных средств художественного воплощения всего богатства тем, мотивов и образов романа. Дж.Фаулз, обращаясь к эрудиции читателя, воскрешает в его памяти уже знакомые образы с тем, чтобы навести его на нужные ассоциации. Фаулз не просто играет со своим читателем, он беседует и спорит с ним, высвечивая знакомые мотивы, и тут же дает свою, отличную от общепринятой, точку зрения. Именно посредством аллюзии наиболее остро и многообразно показано авторское отношение к персонажу, повествованию в целом, к роли и значению традиций в современном романе и к читателю.

## Литература

1. J.Fowles. Notes on an Unfinished Novel. // J.Fowles. "Wormholes". Vintage. London. 1999. p. 15
2. Дж. Фаулз. Подруга французского лейтенанта., М.,1990, с. 262. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте после цитаты.
3. А.Долинин. "Паломничество Чарльза Смитсона".// Д.Фаулз. "Подруга французского лейтенанта", М., 1990, с.8.

4. А. Левинтон. Натаниель Готорн и его роман "Алая буква". // Н. Готорн " Алая буква ", М., 1957,с. XX
5. Там же, с. XXIII
6. Т. Гарди Возвращение на родину. М. 1970, с.139
7. J.Fowles. Notes on an Unfinished Novel. // J.Fowles. "Wormholes". Vintage. London. 1999. p. 17
8. Н.Соловьева. вызов романтизму в постмодернистском британском романе. //Вестник Московского университета. Сер 9. Филология 2000, N1., с.57.

**ՏԱՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ**  
**Ջ. ԼԵՈՊԱՐԴԻԻ ՊՈՆԶԻԱՅՈՒՄ**

Տարածության ռոմանտիկական կառուցվածքի առանձնահատկությունը պայմանավորված է XIX դարի սկզբին ձևավորված հեղինակային վերլուծական գիտակցությամբ, որը հնարավորություն տվեց ռոմանտիկ հեղինակին ներկայացնելու աշխարհի՝ իր անկրկնելի ընկալումը: Ռոմանտիկական անհատական փիլիսոփայական և պոետիկ աշխարհընկալման հետազոտությունն առավել կարևոր է նրանով, որ թույլ է տալիս ավելի խոր պատկերացում ստեղծել մի ամբողջ սերնդի գեղարվեստական մեթոդի մասին: Այս հոդվածում մենք կփորձենք վերլուծել տարածության կառուցվածքը իտալացի մեծ ռոմանտիկ Ջ. Լեոպարդիի (1798-1837թթ.) պոեզիայում և ընդգծել դրա իմաստային առանձնահատկությունները:

Վաղամեռիկ պոետը ստեղծել է միայն երեսուն բանաստեղծություն, որոնցում, սակայն, ներկայացված է աշխարհի տիեզերական պատկերը: Աշխարհի գաղտնիքները բանականությամբ ըմբռնելու մարդու հնարավորությանը չհավատալով՝ ռոմանտիկ պոետը ձգտում է դրանք հասկանալ հոգով, որը սավառնում է ցածրադիր հովիտներից մինչև տիեզերական անվերջություն:

Արտացոլելով ռոմանտիկական դրույթներից մեկը՝ «<ունիվերսալ անտիթեզը>>, որի հիմնավորումը տվել է Վ. Յյուզոն իր «<Կրոնվելի>> նախաբանում, Լեոպարդիի մոտ տարածության կառուցվածքը նույնպես հիմնված է *շարժում* և *հանգիստ*, *վեհ* և *ստոր*, *հիասքանչ* և *սարսափելի*, *արարում* և *կործանում*, *կյանք* և *մահ*, *լույս* և *խավար* հակադրությունների վրա:

Ջ. Լեոպարդիի մոտ *շարժում* և *հանգիստ* հակադրությամբ յուրովի է արտահայտված, տարածության նրա կառուցվածքում շարժումը կարծես բացակայում է, սակայն այդ տպավորությունը թյուր է. պարզապես նկարագրությունը հիմնականում կատարվում է այն պահին, երբ շարժումն արդեն ավարտված է, և աշխարհի անդորրը այդ շարժման հետևանքն է:

Ռոմանտիկ Լեոպարդիի ընկալմամբ աշխարհը ներկայանում է որպես ներդաշնակ համակարգ, «<վիթխարի, հպարտ կառույց>>, որը գտնվում է անդադար շարժման մեջ: Պոետը խորհում է «<տարբեր անթիվ մարմինների, երկրի վրա և երկնքում դրանց այնքան բազում տվայտանքների և շարժումների մասին>>: Եվ փնտրելով այդ մարմինների պտույտների սահմանը՝ ազնուստիկ

Լեոպարդին հանգում է այն մտքին, որ այդ հանելուկային երևույթը անմեկնելի է:

Շարժման հասկացության հետ առաջին հերթին զուգորդվում է քամին, որը շանթերի և ամպրոպների հետ իշխում է Սարդու և Աշխարհի ճակատագրի վրա: Քամին և ամպրոպը ռոմանտիկների հոգեվիճակի ընդունված արտահայտումներ են, կրքերի, ավյունի և խանդավառության խորհրդանիշ: «Չովվի գիշերային երգում» Լեոպարդին խոստովանում է, որ կուզեր ամպերից վեր ճախրել, ամպրոպի նման թափառել սարերում, որտեղ նա ավելի երջանիկ կլիներ, քան անգիտակից երանության մեջ ապրող հասարակ մահկանացուները:

Եթե Բայրոնի պոեզիայում նկարագրվում է բնության բուռն հուզմունքը, ապա Լեոպարդիի մոտ այդ նկարագրությունը կրում է ավելի հայեցողական և փիլիսոփայական բնույթ:

...թռչուններն ուրախ մրցույթի բռնված,  
Ազատ երկնքում հազար պտույտներ են անում՝  
Այպես տոնելով իրենց լավագույն ժամանակը.  
Դու՝ մտածկոտ մի կողմում, ամենն ես զննում.  
Ո՛չ ընկերներ, ոչ էլ՝ թռիչքներ...  
Չետաքրքիր չեն քեզ զվարճանքներն այդ,  
Խուսափում ես հաճույքներից.  
Երգում ես, և այդպես անցնում է տարվանից  
Եվ քո կյանքից ծաղիկն ամենագեղեցիկ:  
Չին աշտարակի վերևից, դու միայնակ ճնճողով,  
Դեպի զանգակատուն ես երգելով ճախրում,  
Մինչև չմեռնի օրը ծաղկուն.  
Երգդ ներդաշնակ տարածվում է այս հովտում:<sup>1</sup>

Լեոպարդիի քամին, փոթորիկը, <<մրրկածուփ ծովի հախումն հառաչը>> ներկայանում են որպես մարդկանց երկրի երեսից չքացնելու սպառնալիք: Նույնիսկ նրա բանաստեղծություններում ավելի հաճախ հանդիպող քամու շրշուունը հնչում է որպես <<չարագուշակ և համր խռխռոց>>:

Ռոմանտիզմի՝ <<ազատության փիլիսոփայության և արվեստի>> համար, քամին նաև ազատության խորհրդանիշ է: Ազատության քամին անհարժեստ է ռոմանտիկի հոգուն, բայց Լեոպարդին ավելի հաճախ ողբում է նրա բացակայությունը. առանց քամու

---

<sup>1</sup> Leopardi G. “Il passero solitario”, p. 157, Pagine Vive.Vol. 3 Anna Maestri Rugarli e Donatella Tartara Tessi, Milano. 1966,  
(Բոլոր թարգմանությունները կատարված են հեղինակի կողմից):

կյանքը միալար է և անվրդով՝ ընկղմված երջանիկ անգիտության կամ անվերջանալի լռության մեջ:

...և երբ

այս ծառերի մեջ լսում եմ խշշոցը գեփյուռի,

ես այդ շշուկի հետ

այն անսահման լռությունն եմ համենատուն.

Եվ իմ մտքով եմ անցնում

Ե՛վ հավերժությունը, և՛ տարվա եղանակները մեռյալ...

Այսպիսով, այս անհունության մեջ խորտակվում է միտքն իմ.

Եվ հաճելի է ինձ խորտակումն այս ծովում:<sup>1</sup>

Լեոպարդիի համար շարժումը կապված է ժամանակի կատեգորիայի հետ: Ժամանակը քայքայիչ ուժ է, այն չի խնայում ո՛չ մարդուն, ոչ էլ նրա ձեռքի կերտածը: Ամբողջ Եվրոպայի և աշխարհի ավերակներն, անցնելով հերոսի առջևով և համապատասխանելով նրա հոգեվիճակին, մոտիվացնում են այդ վիճակը, հասցնելով այն համաշխարհային թախիծի իրական մասշտաբի:

Պոետը ցավով է նկարագրում ավերված քաղաքների տեսարանները: Լեոպարդիի ամենափայլուն էջերից է <<Որոճը, կամ անապատի ծաղիկը>> պոեմում տեղ գտած Պոմպեի նկարագրությունը:

Դարեր են անցել այն օրվանից, երբ

Մեկ գիշերում մեռած քաղաքներն ու գյուղերը խղճուկ

Հազարավոր մարդկանց հետ կորել են անհետ,

Եվ հին երագի պես մոռացվել են առհավետ:<sup>2</sup>

Ընթերցողը կարծես տեսնում է երբեմնի շքեղ քաղաքի սյունազարդ թատրոններն և դրյակները, մարդաշատ փողոցներն ու այգիները և հանկարծ սթափվելով՝ հասկանում է, որ այդ քաղաքը միայն <<հողից դուրս նետված մի կմախք է>> և իր շվարած հայացքը հառնում է դեպի Վեզուվիի ծխացող գագաթը, որը դեռ սպառնում է <<հնամենի փառքի անկեղծան բեկորներին>>: Որոճը՝ կյանքի այս վերջին վկայությունը, թեպետ դեռ գոյատևում է, սակայն նույնպես դատապարտված է մահվան: Կգա ժամանակ, որ կմեռնի նաև <<որոճը, անապատի հաչելի հյուրը...>>, ստորերկրյա տապը կայրի տերևները, և կրակե հեղեղն ազահորեն կուլ կտա մերկ տափաստանի վերջին գեղեցկությունը:

<sup>1</sup> Leopardi G. “L’Infinito”, Ibid, p. 140

<sup>2</sup> Леопарди Дж., “Дрок или цветок пустыни”. В кн. Леопарди Дж. Нравственные очерки. Дневник размышлений..Мысли. М. 2000. с.401

Անցյալը ներկայանում է որպես վեհության և ազնվության մարմնավորում, նրանից մնացած մոխիրը միայն ընդգծում է ներկայի ճղճիմ վիճակը: Այսպես ժամանակի հասկացությունը կապվում է *վեհի* և *ստորի* հակադրության հետ: <<Վարդերով և խաղողի որթերով պսակված>> փառավոր անցյալը երջանիկ և ազատ էր՝ հզորությամբ և փառքով տոգորված: Իսկ ներկան, որը Լեոպարդին անվանում է <<պարծենկոտ և դատարկ>>, արժանի է միայն արգահատանքի: Դիմելով իր դարին՝ Լեոպարդին ասում է.

Ի՞նչ արեցիր դու՝ երազելով ազատության մասին,  
Դու ստրակցոիր միտքը՝ նրա գրավը սուրբ:  
Դու շղթայեցիր այն, ինչը միակն էր,  
Որ կարող էր փրկել երկիրն իմ հարազատ  
բարբարոսության և ստրկության խավարից ...<sup>1</sup>

Ժամանակի քայքայիչ ազդեցությունը Լեոպարդիի մոտ սերտորեն կապված է մարդկային կյաքնի կարճատևության հետ: Պոետը հաճախ հակադրում է աշխարհի հավերժ ընթացքն իր կյանքի կարճ ճանապարհի հետ, որում նա միայն թախսիծ և ձանձրույթ է ապրում: <<Ինքս ինձ>> բանաստեղծության մեջ նա դիմում է իր սրտին. <<Լռի՛ր հավերժ: Շատ ես բարբախել: Քո պոռթկումները զուր են: Երկիրն արժանի չէ անգամ հառաչանքի: Քամահրում եմ այսուհետև քեզ, Բնություն՝ հրճվանքն այն առեղծվածային ուժերի, որոնք ամենին վախճան և հավերժ ունայնություն են առաջարկում>>:<sup>2</sup>

Տիեզերական շարժման մեջ *կյանքը* և *մահը* անքակտելի են, ծննդի մեջ արդեն առկա է վախճանի գաղափարը: Այսինքն, ըստ Լեոպարդիի, *արարումն* իր մեջ արդեն *կործանում* է պարունակում: Պոետի հոռետեսության վկայությունն է այն միտքը, որ կյանքը դժբախտություն է, իսկ մահը՝ երանություն: Այստեղից էլ նրա գրեթե բայրոնական բողոքը բնության դեմ, որը ծնում և սնում է իր որդիներին միայն սպանելու համար, որ մահվան է դատապարտում նույնիսկ անմեղներին: Բացահայտելով կյանքի այդ դաժան բանաձևը՝ երիտասարդ պոետը հասկանում է նաև երջանիկ սիրո դատապարտվածությունը: Ըստ ռոմանտիկական հայեցակարգի՝ պոետի գլխավոր նպատակը ոչ թե աշխարհի պատկերումն է, այլ՝ ինքնարտահայտումը: Իր ստեղծագործություններում կյանքը, աշխարհը ներկայանում է՝ անցնելով սեփական <<ես>>-ի միջոցով:

<sup>1</sup> Leopardi G. "L'Infinito", Ibid, p. 287

<sup>2</sup> Leopardi G., "A se' stesso" p. 307, Letteratura Italiana Vol. 3, Mario Pazzaglia, Bologna. 1986



Ինքնարտահայտման այդ պահանջը, զուտ անձնական խնդիրների վրա կենտրոնացումը ռոմանտիկի մոտ ստանում են համընդհանուր նշանակություն, նույնիսկ անհատի դժբախտ սերը հասնում է համաշխարհային չափերի, ինչպես, օրինակ, <<Երագ>> բանաստեղծության մեջ: Լուսնի շողերում հայտնվում է մահացած այն աղջնակի ստվերը, որն առաջինն էր սեր արթնացրել պոետի սրտում և արցունքոտ սալի թողել այնտեղ: Եթե անժամ մահը հավերժացրել էր սիրուհու երիտասարդ գեղեցկությունը, ապա պոետը դատապարտված է ապրելու՝ այսինքն տկար ծերության:

Ժամանակի զգացողությունը հանճարեղ պոետին հնարավորություն է տալիս ոչ միայն թափանցել անցյալի մեջ, այլև զուշակել ապագան: <<Պալինոդիա>> պոեմում, որը Լեոպարդիի ամենահակասական ստեղծագործությունն է, նա մե՛կ գովերգում, մե՛կ մռայլ գուշակումներ է անում մարդկության ապագայի մասին, ինչի պատճառով էլ բանաստեղծությունն անվանել է <<Պալինոդիա>> (հրաժարում նախկին հրաժարումից): Լեոպարդին նկարագրում է այն ժամանակները, երբ ապրողները երջանիկ կլինեն, երբ նույնիսկ գյուղացիները հարուստ զգեստներ կհագնեն, ավելի կգեղեցկանան մարդկանց կենցաղային իրերը՝ գորգերը, կահույքը, սպասքը և այլն: XIX դարի սկզբում ապրող պոետը կանխատեսում է հեռավոր քաղաքների միջև օդային կապի աներևակայելի արագությունը, թեմզայի ընդերքով անցկացված թունելով երթևեկությունը և զալիք ժամանակների իմացության միակ աղբյուրի՝ թերթերի միլիոնավոր տպաքանակը, նրանց անհրաժեշտությունն ու հասանելիությունը: Սակայն, Լեոպարդին անմիջապես հակասում է իրեն. <<...մարդը դժբախտ է եղել և կլինի բոլոր դարերում, և ոչ թե հասարակարգերի և հաստատությունների պատճառով, այլ համաձայն կյանքի անհաղթահարելի էության>>: Եվ շարունակելով <<Պալինոդիան>> կազմող հակադրությունները՝ նա պոեմն ավարտում է հետնորդներին իրեն ոչ հատուկ լավատեսական դիմումով.

Ցնծացե՛ք, սիրելի ժառանգներ...

Ձեզ վիճակված է տեսնել, թե

Ինչպես ամենուրեք կիշխի ուրախությունը:

Եվ պատանեկությունից երջանիկ կլինի ծերությունը...<sup>1</sup>

Լեոպարդիի մոտ տարածության կառուցվածքն ունի նաև մի կարևոր առանձնահատկություն, այն լուսավորված է, ընդգրկում է *լույս* և *խավար*, բայց համաձայն հեղինակի ռոմանտիկական հա-

<sup>1</sup> Leopardi G. “Palinodia”, Ibid, p. 291

յեցակարգի, աշխարհն առավել մութ է, քան լուսառատ: Մեկանխու-  
լիկ պոետի համար երկնային մարմիններից նախընտրելին է  
«լռակյաց», «անմեղ», «մտազբաղ», «հավերժ օտարական» Լուսի-  
նը, որը դանդաղ անցնելով հավերժ արահետով, չձանձրանալով  
նայել նույն անապատներն ու հովիտները, գալիս է լուսավորելու,  
ավելի շուտ ընդգծելու շրջապատող խավարը: Լուսնի շողքը խա-  
բուսիկ է դարձնում իրականությունը, և ռոմանտիզմին բնորոշ աղո-  
տություն հաղորդում պատկերվող աշխարհին:

...իջնում է լուսինը. գունագրկվում է մոլորակը,  
Անհետանում են ստվերները, և  
խավար հովիտն ու լեռն են մթագնում.  
Գիշերն է թաղվում անմնացորդ,  
Եվ երգելով թախծոտ մի մեղեդի  
Խուսափող լույսի վերջին շողին,  
Որը քիչ առաջ իրեն էր ուղեկցում,  
Ողջունում է կառապանն իր ճամփից...<sup>1</sup>

Մենք փորձեցինք ցույց տալ իտալական մեծ ռոմանտիկ Ջ.  
Լեոպարդիի պոեզիայում արտացոլված, ռոմանտիզմի համար տի-  
պիկ պատկերացումը դինամիկ և մշտնջենական, անկայուն և անե-  
րեր, լուսավոր և խավարաշատ, հրաշալի և դժնդակ, մեռնող և նո-  
րից վերակենդանացող աշխարհի մասին: Այդ աշխարհը նկայման  
դիալեկտիկ հակադրությունն ու միասնությունն արտահատված են  
հակաթեզերի միջոցով, որոնց վրա էլ հիմնված է մեծ ռոմանտիկի  
պոետիկ տարածության կառուցվածքը:

Այդ հակաթեզերը նաև այն հնարներն են հանդիսանում, ո-  
րոնց միջոցով ավելի խորն է արտահայտվում անձի ռոմանտիկա-  
կան հայեցակարգը, այսինքն՝ նրա հնարավորությունների և  
ձգտումների միջև խզումը, անգութ հասարակության մեջ նրա  
միայնակության ցավագին գիտակցումը, ասոսիացիայի անհասանե-  
լի երջանկության համար և խիզախական ըմբոստացումն ընդդեմ  
ճակատագրի...

---

<sup>1</sup> Leopardi G., “Alla luna”, Ibid, p. 155

Էթարյան Ե. Յ.  
Վ.Բրյուսովի անվ. երՊԼՅ

**ԳԵՐՄԱՆԻԱՅԻ ՎԵՐԱՄԻՎՈՐՄԱՆ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ  
ԳՅՈՒՆԹԵՐ ԳՐԱՍԻ «ԱՆԵՁՐ ԴԱՇՏԸ» ՎԵՊՈՒՄ /1995/**

Գյունթեր Գրասը ներկայիս խոշորագույն գերմանացի գրողներից է: Նա վայելում է բազմատաղանդ մարդու համբավ, այն է՝ վիպասանի, դրամատուրգի, քնարերգուի, գծանկարչի, քանդակագործի և քաղաքական գործչի, որը գրական ասպարեզ է մտել կերպարվեստի միջոցով: Նրա վեպերը հրապարակվել են ավելի քան քառասուն լեզուներով, նրա գծանկարները ցուցադրվել են ամբողջ աշխարհում: Քանի որ գրողի գրական հիմնադրույթները բխում են նրա ինքնակենսագրությունից, կարճ անդրադառնանք դրան:

Հեղինակը ծնվել է 1927 թվականի հոկտեմբերի 16-ին Դանցիգի Լանգֆուր արվարձանում: Դանցիգը, համաձայն վերսալյան պայամանագրի, իր տարածաշրջաններով և Մեծ Վերդերով հանդերձ այլևս չէր պատկանում Գերմանկան կայսրությանը: Չնայած գերմանական բնակչությունը դեմ էր, 1920 թվականի նոյեմբերի 15-ին այդ մարզից ազատ պետություն ստեղծվեց: 1939 թվականի սեպտեմբերի 1-ին այդ քաղաքի «տուն բերումով» Հիտլերը սկսեց երկրորդ համաշխարհային պատերազմը: Այդ ժամանակվանից սկսած Դանցիգ քաղաքի անունը Գրասի համար ուղղակիորեն կապվում է երկրորդ համաշխարհային պատերազմի հետ: 17-ամյա Գրասը լքում է իր հայրենի քաղաքը, ուր վերադառնում է միայն 14 տարի անց՝ իրադարձությունների վայրում իր «Երկաթե թմբուկ» վեպի բնագրի ավարտից առաջ նյութ հավաքելու նպատակով: Ամբողջովին փոխված քաղաքում լինելու զգացումը Գրասին այն ժամանակվանից չլքեց. ամբողջ գերմանական բնակչության արտաքսումից հետո այնտեղ լեհեր էին ապրում: Մի հարցազրույցում Գրասը խոստովանում է, որ իր հարազատ քաղաքի ամբողջական կորուստը լավ նախադրյալ է հանդիսացել գրականության համար: Նա «երբեք Դանցիգի մասին այդքան հաճախակի չէր գրի, եթե այն չկործանվեր»<sup>1</sup>:

Հոգևոր միջավայրը, ուր նա մեծացել է, Գրասը նկարագրում է իր «Զլեքերբուրգ» բանաստեղծությունում. «Եվ ես մեծացել եմ

---

<sup>1</sup> Roscher, A.: Aufhören, auf leere Hoffnungen zu setzten. Gespräch mit Günter Grass. In: Neue deutsche Literatur 9 (1992). Էջ. 2.

Սուրբ Հոգու և Հիտլերի նկարի միջև»:<sup>1</sup> Նշենք նաև, որ Գրասն իր մոր հավատքի համաձայն, կաթոլիկ ծեսերով էր կնքվել և մեծացել, չնայած, որ հայրը բողոքական դավանանքին էր պատկանում: 1937 թվականին նրան ուղարկում են գիմնազիա: Բայց կանոնավոր դասընթացը բավականին շուտ է ավարտվում նրա համար, այսինքն՝ 1943 թվականին: Դրան է հաջորդում քառորդ տարվա աշխատանքային ծառայությունը Ռայխում, որից հետո՝ գինակոչումը: Այս փորձը Գրասը կիսում է իր սերնդակիցներից շատերի հետ, որին նա հետագայում հաճախ էր անդրադառնում իր գործերում: Վիրավորվելուց հետո Գրասն ընկնում է ամերիկյան ռազմագերության մեջ, ինչը նրա կյանքի մեծ շրջադարձն էր: «Վերադաստիարակման» նպատակով նրան մյուս ռազմագերիների հետ միասին տանում են Դախաուի համակենտրոնացման ճամբար: Այս իրադարձությունից հետո գերմանական մեղքի զգացումը նա իր սեփականն էր համարում:

Իր նախապատերազմյան, պատերազմյան և հետպատերազմյան փորձից Գրասը երեք հետևություններ է անում: Ընդ որում, Աուշվից-Օսվենցիմը հանդես է գալիս որպես գերմանացիների կատարած հանցանքների կարգախոս: Առաջին երկու հետևություններն այն էին, որ նա 1945 թվականին կորցրել էր ոչ միայն իր աշխարհագրական, այլև բարոյական հայրենիքը, քանի որ սեփական պատկերացումները ամբողջովին սխալ էին դուրս եկել և կառուցված էին հրեշավոր բարոյականության վրա: Ըստ երրորդ հետևության, նրա ստեղծագործությունը այսուհետև պետք է լիներ «ստեղծագործություն Աուշվիցից հետո»:

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ մեղքի և դրա խոստովանման թեման կարմիր թելի պես ձգվում է Գրասի ողջ ստեղծագործությունով մեկ: Գերմանական մեղքի պատկերումը հետագա ստեղծագործություններում ընդլայնվում է մարդկային մեղքի ընդհանուր պատկերմամբ. կանանց նկատմամբ տղամարդկանց բռնությամբ /«Տափակածուկ», „Der Butt“ վեպում/, երրորդ աշխարհի դեմ բռնությամբ /«Գլխից ծնված», “Kopfgeburten և «Լեզուն հանել», „Zunge zeigen“ վեպերում/, ինչպես նաև երկրի դեմ մարդկանց բռնությամբ /«Առնետուհի», „Die Rättin“ և «Մեռած փայտ», „Totes Holz“ վեպերում/: «Ամեզր դաշտը» վեպում այս թեման վերածվում է գլխավոր թեգի:

---

<sup>1</sup> Grass, G.: Werkausgabe in zehn Bänden. Hg. V. Heuhaus. Darmstadt, Neuwied 1987. Bd. I. Gedichte und Kurzprosa. Էջ. 209.

Իմ հոդվածը սահմանափակվում է միայն վերամիավորման հանդեպ Գրասի դիրքորոշմամբ և «Ամեզր դաշտը» վեպում դրա գեղարվեստական մշակմամբ:

Բեռլինյան պատի 1989 թ. նոյեմբերի փլուզումը Գրասի համար ամենևին էլ անակնկալ չէր: Դեռ 70-ական թվականներին բազմաթիվ գրական ակնարկներում և քաղաքական ճառերում նա անդրադառնում էր գերմանական հարցին: 1989-1991թթ. արագորեն լույս տեսան հարցազրույցներ, ճառեր և հոդվածներ, որոնցում Գրասը իր կարծիքն էր հայտնում շրջադարձի վերաբերյալ: Նախկին ԳԴՀ-ի անարյուն հեղափոխությունը Գրասի վրա ուժեղ տպավորություն էր թողել, այնուհանդերձ նա նախազգուշացնում էր ազգային խանդավառության վտանգի մասին: Դեռևս 1980 թվականին նա «տնտեսական և ռազմական ուժերի կուտակումը կենտրոնական Եվրոպայում ... երկու համաշխարհային պատերազմների փորձից հետո, որոնք ծագել էին այդտեղ, բնորոշել էր որպես լուրջ վտանգ հարևան երկրների համար»<sup>1</sup>: 1989 թվականի նոյեմբերին նա առաջարկում է երկու գերմանական պետությունների համադաշնակցություն, որի հիմքում պետք է լիներ «գերմանական մշակութային ազգ» հասկացությունը /Spiegel 20.11.89/: «*Գերմանական բեռի համահարթում*» /“Deutscher Lastenausgleich“, 1990թ./ և «*Գերմանիան միաբա՞ն հայրենիք*» /“Deutschland, einig Vaterland“, 1990թ./ հոդվածների ժողովածուներում նա հանես էր գալիս ի պաշտպանություն ժողովրդական և սոցիալիստական ԳԴՀ-ի /Գերմանիայի դեմոկրատական հանրապետության/ ուժեղացմանը: Քանի որ արևելյան Գերմանիայի բնակչությունը «կրում էր բոլոր գերմանացիների կողմից տանուլ տված երկրորդ համաշխարհային պատերազմի հիմնական ծանրությունը, ապա Գրասը վիթխարի դրամական փոխանցում էր պահանջում Արևմուտքից Արևելք, որը պետք է կարգավորեր ԳԴՀ-ի տնտեսությունը»<sup>2</sup>: Նոր սահմանադրության ընդհանուր նախագիծն ըստ սահմանադրության 146-րդ հոդվածի և ոչ թե՛ 23-րդի, ինչպես այն ի կատար էր ածվել Զելնուֆ Քոլի կողմից, երկու գերմանական պետություններին իրավահավասար գործընկերներ կդարձներ: «Յամադաշնակցության» մոտեցման այս փուլից հետո տարածաշրջանային կառավարմամբ բազմամշակութային «գերմանական երկրների միությունը» կկարողանար մտնել եվրոպական Միության կազմի մեջ: Միասնությանը հասնելու այս

<sup>1</sup> Grass, G.: Werkausgabe in zehn Bänden. Hg. V. Heuhaus. Darmstadt, Neuwied 1987. Bd. VI. Էջ 150.

<sup>2</sup> Detscher Lastenausgleich. Wider das dumpfe Einheitsgebot. Frankfurt/M 1990. Էջ 10.

դանդաղ ճանապարհը, որը պատմականորեն աճած բազմազանության հիման վրա յուրահատուկ էր գերմանական ազգին, կիսկազդեր շովինիստական ուժերի ուժեղացմանը և ԳԴՀ-ի բնակչությանը հնարավորություն կընձեռներ մասնակցելու Գերմանիայի նոր սահմանմանը: Արտասահմանցիները, փախստականները և օտարերկրյա բանվորները տարածաշրջանային բազմազանության մեջ նույնպես կգտնեին իրենց օրինական տեղը հասարակության մեջ:

Արդեն տեղի ունեցած վերամիավորումից հետո Գրասը սահմանադիր ժողով էր պահանջում, որը պետք է կազմված լիներ բնակչության բոլոր խավերի ներկայացուցիչներից, որպեսզի լրացվեին ազգային բանավեճերը, որոնք վերամիավորման գործընթացի հապճեպության մեջ տեղի չէին ունեցել: Գրողը նշտապես նախազուշացնում էր գերմանական ազգային զգացման ուժեղացման վտանգի մասին: Միայն որպես «գործունակ միություն» Գերմանիան կարողացավ Երրորդ Ռայխի օրոք «գարգացնել և ի կատար ածել ժողովուրդների կազմակերպված ցեղասպանությունը», գրում էր նա «Գրել Աուշվիցից հետո» /1990թ./: Նա դեռևս այն համոզմանն էր, որ «Աուշվիցը վերջ չունի»:<sup>1</sup> Աջ արմատականների հարծակումները օտարերկրյա բանվորների և փախստականների վրա Գրասին հիշեցնում էին վայմարյան իրավիճակները: Անշուշտ, Գրասն իր հայացքներով միայնակ էր: Իր «Կորստի մասին ճառում» /1992թ./ նա եզրակացնում էր. «Իմ հայրենասիրությունը ... անցանկալի էր»:<sup>2</sup> Նրա քաղաքական քննադատությունը որպես գեղագիտական ընդդիմություն այդ ժամանակահատվածից սկսած գերազանցապես հանդես էր գալիս գրական ստեղծագործություններում, այսպես՝ «Չարագուշակ կանչերը» /“Unkenrufe“, 1992թ./, «Նոյեմբերյան երկիր» չարքում /“Novemberland“, 1993թ./, ուր գրողը արծագանքել էր Մյոլնում և այլ քաղաքներում աջ արմատականների չարաշահումներին, սակայն ամենից վառ արտահայտվել «Անեզր դաշտը» վեպում:

Գրասի 1995 թվականին լույս տեսած «Անեզր դաշտը» վիճարկելի վեպը, որը բավական մանրազնին նկարագրում է Գերմանիայի պատի փլուզումից հետո երկամյա ժամանակահատվածը, սուր քննադատության էր արժանացել ինչպես գեղագիտական, այնպես էլ քաղաքական տեսանկյուններից:

---

<sup>1</sup> Schreiben nach Auschwitz. Frankfurt/M 1990. էջ. 30.

<sup>2</sup> Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeigneten Deutschland. Göttingen 1992. էջ. 43.

Կարճ անդրադառնանք տեքստի բովանդակությանը: Ի՞նչ է տեղի ունենում: Վեպը կարելի է համեմատել Ֆոնտանեի «Շտեխլին» վեպի բովանդակության իր հետևյալ նկարագրի հետ. «Երկու երիտասարդ ամուսնանում են, և մի ժերունի մահանում է»: Փաստորեն «Անեգր դաշտը» վեպում նույնպես ոչինչ չի կատարվում: Պոռգրամի Ֆոնտանեի արխիվի՝ ԳԴՅ-ին տիպիկ հասարակական հաստատության, աշխատակիցներից կազմված մի կոլեկտիվ մեզ պատմում է ԳԴՅ-ի ժերացած քաղաքացի Թեո Վուքքեի մասին, որը երիտասարդ տարիներից սկսած որպես Թեոդոր Ֆոնտանեի նմանակ հանդես գալու տարօրինակությունն ուներ, և տարիների ընթացքում, իսկապես, նմանվել էր նրան արտաքինով և ներքինով:

Ֆոնտին /այս ծածկանվամբ էր Վուքքեն հայտնի Բեռլինի գրական շրջապատում/ Յոնաթան անունով պետական անվտանգության ծառայության ոչ այնքան երիտասարդ աշխատակցի հետ միասին շրջագայում է Բեռլինով մեկ: Վերջինս նույնպես մի գրական կերպարի հետևորդ է, այսինքն՝ Յանս Իոհանս Ենդլիխ կողմից նկարագրված 19-րդ և 20-րդ դարերի Թայլիոֆեր անունով գաղտնի ծառայողի: Երկուսն էլ գրուցում են 19-րդ և 20-րդ դարերի, 1871թ. և 1989-90թթ. վերամիավորման գործընթացների մասին: Պատմական և քաղաքական գրույցները հարստացվում էին «Անմահի» /որպես այդպիսին է հանդես գալիս Ֆոնտանեն, որի անունը տեքստում երբևէ չի նշվում/ կենսագրական փաստերով, ինչպես նաև մյուս ժամանակակից և ոչ ժամանակակից գրողների գործերից մեջբերումներով:

Յոնաթանը Ֆոնտինի «գիշերային և ցերեկային ստվերն է», որը նրան ողջ կյանքի ընթացքում, ինչպես արդեն Յոնաթանի նախորդ Թայլիոֆերը Թեոդոր Ֆոնթանեին, հսկում և պաշտպանում է, ճնշում և խրախուսում է: Վեպում Ֆոնտին երկու անգամ փորձում է փախուստի միջոցով խույս տալ Յոնաթանից, սակայն վերջին րոպեին հետ է բերվում: Երրորդ անգամ նրան հաջողվում է նորելուկ ֆրանսիացի թռչնիկի օգնությամբ Սավաննաներ փախչել և այնտեղից հրաժեշտ տալ Ֆոնտանեին հատուկ ոճով. «Կայուն եղանակին տեսադաշտը պարզ է: Ի դեպ, Բրիստը սխալվում էր. ես, ամեն դեպքում, կանխատեսում եմ դաշտի վերջը»<sup>1</sup>:

Այսպիսով, ակնարկներով հարուստ վեպում արտաքին իրադարձությունը կազմում է վեպի բուն նյութի միայն մի մասնիկը: Գործողության հիմքում ընկած է գաղտնի ցուցումների խիտ ցանցը: Այս վերաբերում է մասնավորապես տարբեր «հանգամանքների, որոնք ինքնաբերաբար են տկտկում /ընթանում/» /էջ 61/.

<sup>1</sup> Grass, G.: Ein weites Feld. Roman. Göttingen: Steidl 1995. էջ. 781.

Ֆոնտառնեի և Ֆոնտիի սիրո և ամուսնության անձնական հանցանքներից, իրենց քաղաքական վրիպումներից մինչև հոլոքոստի ազգային խղճի զգացումը: Աստվածաշնչային, պատմական և գրական ակնարկները մատնանշում են անձնական և կոլեկտիվ մեղքի անեզր դաշտը: Այսպես, 1961թ.-ից մինչև 1976 թվականը «Կուլտուրբունդի» /“Kulturbund“, Գերմանիայի ժողովրդավարական նորացման միություն ԳԴՀ-ում/ շրջանակներում Ֆոնտիի եզեկիլ անունով մշտական ուղեկիցը մի տաքսա էր: Այս անունը Ֆոնտին փոխառել էր մինչմարտյան հեղափոխության /մինչ 1848թ. հեղափոխությունը Գերմանիայում/ հետադիմական լրագրողից: Վեպում այս անվան թաքնված նշանակությունը բխում է Աստվածաշնչից՝ եզեկիլի 37-րդ գլխից: Այստեղ Աստծո մարգարեն առաջնորդվում է դեպի չորացած դիակներով լի «անեզր դաշտը»: Աստծո հրամանով եզեկիլը մահացածների բազմությանը կենդանություն է տալիս: Ապա մարգարեն ոսկորներով լի դաշտում հայտարարում է երկրի միասնության մասին և խաղաղության դաշինք է կնքում:

Եզեկիլի զուգորդությունները, որոնք հիշատակվում են վեպի 37-րդ էջում, կազմում են վեպի կառուցվածքային հիմքը՝ ընդհուպ մինչև վեպի 37 գլուխները: Այսպես, վեպի ողջ գործողությունը՝ պատի փլուզումից մինչև վերամիավորմից հետո ընկած ժամանակահատվածը տեղի է ունենում Աուշվիցի ոսկորներով լի սարերի լուռ ֆոնի վրա: Աստվածաշնչային մարգարեական հավերժ խաղաղությունը դեռևս չի իրականացել: Մինչդեռ լրատվական միջոցները ջանասիրաբար հայտարարում են «մինչև երկինք հռչակված աշխարհի խաղաղության մասին» /“Himmelhoch proklamierten Frieden, էջ 62/, բազմությունը վերամիավորման արբեցման ներքո հառաչում էր «խելացնորություն» /Wahnsinn!“/ և ազգային հիմնը վերածվում է Գերմանիայի մասին շովինիստական երգի /էջ 64/: Հին կտակարանի ակնարկները ընթերցողի ուշադրությունը ուղղում են նոր ազրեսիաների սպառնացող վտանգի վրա:

Վեպում Գերմանիայի վերամիավորման գործընթացի նկարագրումը ցույց է տալիս, որ Գրասը պատմությունը դիտարկում է ոչ թե վերին, այլ ստորին դիտանկյունից. այդ պատճառով մենք ոչինչ չենք իմանում կլոր սեղանների և միավորման շուրջ պայմանագրերի մասին, սակայն շատ բան ենք իմանում պարսպի փայտակատիկների և գերմանական մարկի հետ կապված իրարանցումների մասին: Այս մոտեցումն իր արտահայտությունն էր գտել պատմական նյութալիության տախտանկարների հատուկ գնահատման մեջ, որոնք Ֆոնտառնեի ժամանակներում մանրակրկիտ և վառ պատկերված պատմական իրադարձությունները տարածում էին ժողովրդի մեջ: Հենց այս ոչ մանրախնդիր, սակայն առանձնահա-



տուկ ցայտուն նկարագրման ձևը Ֆոնտիին երաշխավորում էր պատմության անմոռանալիությունը: Դրան հակառակ հեռուստացույցի պատկերների հորձանքում մի նկար ջնջում է մյուսը: Տախտանկարների արվեստը ոչ թե բարձր էր և վերժամանակյա, այլ ժողովրդական և ժամանակաընթաց, որը կենդանացնում էր կատարվածը, դրան ձև տալիս և ավանդում այն: Ակնհայտ է, որ Գրասի վեպը, հակված լինելով ֆիլմի պատկերման տեխնիկաներին և պատկերավոր նկարագրության միջոցներին, ժամանակի պատմությունը վերածում էր տախտանկարների: Այսպես, գերմանագետ Դիտեր Շտուլցը, որը Գրասին օգնել էր վեպի նյութի փնտրման հարցում, ճշգրիտ բնութագրել էր Գրասի վեպը որպես «գրական տախտանկարներ Աուշվիցից հետո»:<sup>1</sup>

Հանրագումարի բերելով ասվածը՝ կարելի է պնդել, որ Գրասի այս գործն ընթերցողի առջև դասական անմահության հավանությանը չի հանդես գալիս: Խոսքն այստեղ «մանրունքների նկարագրման» /„Kleinmalerei“, «հիշողությունների գալարումների» /„Gedächtniskrämmeln“, էջ 233/, գրույցների /„Plaudern“, էջ 95/ մասին է: Որպես նմուշ հանդես են գալիս հանրահայտ ժանրեր, ինչպիսիք են՝ վերոհիշյալ տախտանկարները և թեմատիկ թաթերական ներկայացումները, մնջախաղն ու շյագերները: Այսպես, տպավորություններով լի մի մնջախաղ միավորման գործընթացը, որը հասարակությունը տոնում է 1990թ. նոյեմբերին, Գրասը բնութագրում է ոչ թե որպես գերմանացիների ինքնաբուխ եղբայրացում, այլ որպես մի դժվար «պար տեղում» /էջ 411/, որպես «գրկախառնություն» և «տատանվող նավակում երկու ծերունիների վտանգավոր տեղափոխություն» /էջ 407-8/: Գրասը կիրառում է այնպիսի ժամանակակից հնարքներ, ինչպիսիք են մոնտաժը, սերիալ արտադրանքը կամ կինոմատոգրաֆիական դրվագները: Վեպում լեյտմոտիվները նշանակալից չեն, այլ աննշան և առօրյաից են, այսպես՝ պատերճոստերը /անընդմեջ շարժվող վերելակ/, մոզաիկան և այլն: Այս վեպում չի հաստատվում արվեստի ինքնավարությունը. պոետը, ավելի շուտ պոետների կոլեկտիվը, պատմության կիզակետում են, ինքնաբերաբար ապրում են այն, նույնիսկ անբաժան կապված են պետության հետ: Ինչպես նշվեց, խոսքը նաև մեծ իրադարձությունների և բարձր ոճի մասին չէ: Ֆոնտանեի խոսքերով, ոճը բխում է բուն իրից. «Իրականում գոյություն ունեցող անմահության ջանքերը» /հասկացվում է արխիվի «Անմահի»՝ Ֆոնտանեի ստեղծագործության առօրեական ուսումնասիրությունը/

---

<sup>1</sup> Stolz, D.: „Nomen est Omen. Ein weites Feld von Günter Grass“. Zeitschrift für Germanistik. 7.2. (1997). էջ 331.

նկարագրվում են առօրեական և խոսակցական ոճով, միտումնավոր բացթողումներով և հայտնի կրկնություններով, երբեմն-երբեմն արհեստականորեն ոճավորված տախտանկարներով: Դրանց արտահայտչականության մասին գերմանական վերամիավորման գործընթացի վերաբերյալ «մեծ իրադարձությունների» համեմատ, որոնք հետագայում կնդգրկվեն պատմության գրքերում, ընթերցողն ինքը կարծիք կկազմի: Ընդ որում, ընթերցողն, այնուհանդերձ, պետք է հրաժեշտ տա այն պահանջներին, որոնք նա սովորաբար ուղղում էր պոեզիայի հավերժական արժեքներին: Ավելի շուտ, ընթերցողն ինքը ազատության և բռնության, փոքրի և մեծի հավերժ դիալեկտիկայի մեջ է հայտնվում: Բոլոր այն քննադատները, որոնք Գրասի գրքի լույս տեսնելուց հետո քննադատել էին վերամիավորման մեծ թեմայի շուրջ «մեծ գրականություն» չստեղծման հարցում, ընկել էին հենց այդ թակարդը: Թե ինչն է մեծ դրանում և ինչը՝ փոքր, որոշում է ընթերցողը որպես ժամանակի պատմության սուբյեկտ: Արդյո՞ք նրան կհաջողվի փախչել դեպի բարոյական և քաղաքական հարցերի անորոշության «անեզր դաշտը», թե՞ նա Ֆոնտիլի պես փոխզիջմանը կդիմի, թե՞ Մարթայի պես փոփոխական սկզբունքներ կփնտրի, թե՞ էմիլի պես կկառչի նյութականից: Ամեն դեպքում նրա համար լավ կլիներ այս ամենը որոշակի հեռավորությունից դիտել. «Կայուն եղանակին տեսադաշտը պարզ է»:

Որպես անփոփում մնում է ավելացնել, որ նման տիպի գրականությունը հակված ընթերցողներ է պահանջում, որոնք կցանկանան ընթերցել «Անեզր դաշտը» առանց մեծ քննադատության կողմից նախատեսված կողմնացույցի և աշխարհագրական քարտեզի:

### Գրականության ցանկ

1. Grass, G.: Werkausgabe in zehn Bänden. Hg. V. Heuhaus. Darmstadt, Neuwied 1987. Bd. I. Gedichte und Kurzprosa.
2. Grass, G.: Werkausgabe in zehn Bänden. Hg. V. Heuhaus. Darmstadt, Neuwied 1987. Bd. VI. Das Treffen in Telgte; Die Kopfgeburten oder die Deuschen sterben aus.
3. Grass, G.: Detscher Lastenausgleich. Wider das dumpfe Einheitsgebot. Frankfurt/M 1990.
4. Grass, G.: Schreiben nach Auschwitz. Frankfurt/M 1990.
5. Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeigneten Deutschalnd. Göttingen 1992.
6. Grass, G.: Ein weites Feld. Roman. Göttingen: Steidl 1995.

7. Roscher, A.: Aufhören, auf leere Hoffnungen zu setzen. Gespräch mit Günter Grass. In: Neue deutsche Literatur 9 (1992).
8. Stolz, D.: „Nomen est Omen. Ein weites Feld von Günter Grass“. Zeitschrift für Germanistik. 7.2. (1997).

**ԿԵՐՊԱՐԱՆԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ  
ԷԼԻԱՍ ԿԱՆԵՏԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

«Ինչու՞ ես դու հիշում: Ապրի՛ր հիմա: Ապրի՛ր հիմա:  
Բայց ես հիշում եմ միայն, որպեսզի հիմա ապրեմ»: (6, էջ 18)

«Վատ գրողները վերացնում են կերպարանափոխության հետքերը, իսկ լավ գրողները ներկայացնում են դրանք», - գրում է Էլիաս Կանետին 1944 թվականին «Մարդկության արվարձան» /«Provin der Menschheit»/ նոթերի գրքում: /5, էջ 75/

Ըստ Էլիաս Կանետիի յուրաքանչյուր գրողի կոչումն է՝ տիրապետել կերպարանափոխության արվեստին. այն տարբեր ժամանակների և մարմինների փոխակերպվելու, բայց մինևույն ժամանակ շարունակ նույնը մնալու ունակություն է: Կերպարանափոխությունն ուրիշներին ճանաչելն է ներսից, կերպարանափոխել նշանակում է փրկել մահից, հավերժացնել նրան: Այն գործիք է, որը Կանետին օգտագործում է մտադրված՝ փնտրելու և հալածելու մահը «մինչև նրա վերջին ապաստարանը»՝ նրա հմայքը և կեղծ փայլն ավերելու, քայքայելու նպատակով՝ /4, էջ 70/: 1980 թվականին Ֆրանսիայում ինքնակենսագրական երկի առաջին «Փրկված լեզու» հատորի լույս ընծայման կապակցությամբ Le Monde ամսագրին տված հարցազրույցում Կանետին նշում է. «Ես այսօր հասկանում եմ, որ իմ գրքերով մարտահրավեր եմ նետել մահվանը՝ իմ սեփական և ուրիշների»:

Կերպարանափոխության հետքերը գտնվում են գրական ավանդույթների մեջ, հեքիաթներում և դիցապատումներում: Դիցապատումները կերպարանափոխության էպիկական ձևերն են: Առասպելաբանական-դիցաբանական զրույցներում հանդիպում են բազմաթիվ կերպարանափոխություններ՝ տոտեմ-կենդանիների կերպարներում կամ էլ մետամորֆոզներում, որոնք կիրառվում են՝ սպառնող ուժերի հարձակումներից խուսափելու համար: Լավագույն օրինակն է թեև «Գիլգամեշ» էպոսը, որտեղ հերոս Էնկիդուն կերպարանափոխվում է բնական մարդուց գերմարդու: Ողիսևսը կարողանում է իր արկածներից շատերին դիմանալ միայն այն պատճառով, որ նա տիրապետում է կերպարանափոխության արվեստին: Արիստոֆանի կատակերգությունների թեման նույնպես կերպարանափոխության երևույթն է՝ որպես մշտական փոփոխութ-

յուն մարդուց կենդանի և հակառակը: Օվիդիուսի «Մետամորֆոզներ»-ը ակնհայտորեն ցույց են տալիս կերպարանափոխության ընթացքը:

Կանետին վերագրում է գրողին «կերպարանափոխության պահապան» կոչումը /„Hüter der Verwandlung“/: /4, էջ 283/ Նա ի գորու է իր կերպարանափոխության արվեստի և ուժի շնորհիվ իրեն մեկ ուրիշի գոյի տեղափոխել: Կանետին փնտրում է «կերպարանափոխության պահապանի» իդեալը Կաֆկայի ստեղծագործությունների մեջ և բնութագրում է նրան որպես «կերպարանափոխության վարպետ» /“Verwandlungskünstler“/:

Կանետին Կաֆկայի հանդեպ իր հիացմունքը և բարձր գնահատականը արտահայտում է նրան նվիրված մի առանձին էսսեով՝ «Մեկ այլ դատավարություն. Կաֆկայի նամակները Ֆելիս Բ.-ին» /«Der andere Prozess, Kafkas Briefe an Felice B.»/, որտեղ Կանետին Կաֆկային բնորոշում է որպես իշխանության, ուժի մեծագույն փորձագետ: /«Experte der Macht“/: /4, էջ 127/ Կանետինն առաջին հերթին հետաքրքրում է Կաֆկա-մարդը, նրա կյանքը: Կանետին «Մեկ այլ դատավարություն. Կաֆկայի նամակները Ֆելիս Բ.-ին» էսսեի նպատակն է «ուսումնասիրել» մարդուն, ճանաչել «նրան ներսից»՝ աշխարհի իրական աշխարհներից մեկը լուսաբանելու միտումով: /2, էջ 292/ 1981 թվականին Կանետին ստանում է Ֆրանց Կաֆկայի անվ. գրական պատվավոր մրցանակը՝ Կաֆկայի անձի և ստեղծագործությունների մասին ուսումնասիրություններ կատարելու համար:

Էլիաս Կանետինի համար Ֆրանց Կաֆկան այն գրողն է, «որն ամենահստակ ձևով է արտահայտել մեր դարն իր ստեղծագործություններում, և այդ պատճառով էլ այն համարում է նրա **կարևորագույն մանիֆեստը**» /4, էջ 69/: Կանետին իր աշխարհընկալման մեջ հետևում է Կաֆկային, որն իր արտահայտություն է գտել նրա ինքնակենսագրական երկերի մեջ: Կաֆկային բնորոշ գործելակերպն է իրերի անընդհատ կրկնողությունը: «Երկխոսություն դաժան խոսակցի հետ» /„Dialog mit dem grausamen Partner“/ էսսեում Կանետին այս առումով գրում է Կաֆկայի մասին. «Նա երբեք ոչինչ ավարտին չի հասցնում: Նա կրկին ու կրկին փոխում է այն /վերջը/, նորից է գրում, նա այլ քայլերով է գործում: Երբեք նա սպառված չէր լինի, եթե նույնիսկ երկար ապրած լիներ»: /4, նույն էջում/

Ֆրանց Կաֆկան հայտնաբերել է իրական կյանքի մի կարևորագույն հատկանիշ, այն է՝ աշխարհի բազմիմաստությունը: Տեսանելի իրադարձությունները, առօրյայի տարրական փաստերը, իրողությունները նա դարձնում է բազմերեսանի իրականության դիմակներ. մշտական կրկնության, շարունակական փոփոխության

այս կաֆկայական ոգին կարելի է հանդիպել Կանետիի երկում: Նա կաֆկայական բազմիմաստությունը հասցրել է վարպետության և կատարելության: Կաֆկան, նրա ստեղծագործությունը և նրա նամակները սնման աղբյուր են հանդիսանում Կանետիի համար, որոնք նա ուզում է ուրիշներին իր երկերի միջոցով փոխանցել:

Կաֆկան նկարագրում է իր կերպարների կերպարանափոխությունը փոքր եակների, որոնք դրանով դառնում են ոչ ունակ՝ իշխանություն, ուժ գործադրելու և միաժամանակ հույս ունեն բռնի ուժի հարձակումից խուսափել, փախչել: Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» պատմվածքն արձագանք է իշխանության, ուժի հանդեպ: Կաֆկայի պատմվածքի հերոսը կերպարանափոխվում է վտանգավոր միջատի, և վերջում, ինչպես աղբ իր սեփական ընտանիքը նրան դուրս է գցում: Կաֆկայի Ջամզան դառնում է միջատ, որը չի խոսում, այլ կարողանում է միայն լսել, ընկնում է աստիճանաբար լիարժեք մեկուսացման մեջ: Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» պատմվածքի հերոսի՝ Գորոգ Ջամզայի անկումը կանխորոշված էր: Մի աննշան, ողորմելի կենդանի դառնալով՝ նա պահպանում է իր մարդկային արժանապատվությունը, բայց չի կարողանում տանել օրեցօր աճող դաժան վերաբերմունքը:

Էլիաս Կանետիի վերջին «Թռչելու տառապանքը»/«Die Fliegenpein»/ նոթերի գրքում հիմնական թեման նույնպես կենդանիների փոխակերպումն է: Այստեղ նա ցանկություն է հայտնում՝ կարճ ժամանակով դառնալ կենդանի, որպեսզի հասկանա մարդկանց՝ սեփական կեցության մասին պատկերացումը:

Թեոդոր Վ. Ադորնոն կենդանիների փոխակերպվելու մեջ տեսնում է սուբյեկտի դեգրադացիա, քայքայում, որն էլ պատճառ է դառնում նրա ոչնչացման համար, քանի որ կերպարանափոխվածի համար **ֆորիա** է դառնում իրականությունը:

Կերպարանափոխությունը նշանակում է ոչ միայն այլ դառնալ, այլ նաև նշանակում է ստեղծել նոր կենսակերպեր՝ անհետացած, կորած մարդկային հնարավորությունների վերահայտնագործման միջոցով: Գրողը, որն ինքն իր մասին է գրում, դառնում է կերպարանափոխության առարկա: Նա իր գոյությունը պահպանում է անընդհատ կրկնվող գործընթացում և ազատություն է ձեռք բերում կերպարանափոխվելիս: Գրողը հանդես է գալիս աշխարհի քարացման և չորացման դեմ, որտեղ կյանքն ուժի իշխանության, կամայականության, կատարողական օրենքին է ենթարկվում: Այնտեղ, որտեղ իշխանություն է տիրում, մշտական պայքար է մղվում կերպարանափոխության դեմ, որն ուղղված է վերակերպարանափոխման, այսինքն՝ պարզեցման մեխանիզմի դեմ: Եվ նա պայքարում է վերակերպարանափոխման դեմ՝ մարդկային գիտակ-

ցությանը հասցնելով կերպարանափոխության արկածը, մարդկային գոյության տարբեր հնարավորությունների մասին պատկերացումն արթուն պահելով: Կանետիի կերպարանափոխության հասկացության հիմնական տարրն է ուրիշի իմացությունը ներսից, և ինքնակենսագրական երկերում նա ներկայացնում կերպարանափոխության արվեստն ինքն իր մեջ. «Նրանք, այսինքն՝ գրողները, պետք է կարողանան դառնալ ամեն ինչ, նույնիսկ ամենափոքր, ամենանախ, ամենախելագար մի էակ: Նրանց ցանկությունը՝ ուրիշներին ներքուստ ճանաչել, չպետք է կանխորոշեն այն նպատակները, որոնց մի մասն է մեր առօրեական, այսպես կոչված հասարակականության կողմից ընդունված կյանքը. այն պետք է ազատ լինի հաջողության կամ օրինականության, ցանկության մտադրությունից»: (4, էջ 263) Կանետին ինքնակենսագրական երկում նախանշել է իր սեփական ճանապարհը՝ դեպի այս նպատակակետը: Հեղինակը ձևավորում է ինքն իրեն, իրեն հանդիպած մարդկանց, կենդանիներին և իրերին սեփական պատկերացումով, երևակայական ուժով կերպարանափոխելով՝ գտնում է իր սեփական ինքնությունը: Յուրաքանչյուր կերպար կերպարանափոխության կրողի համար մնում է այն, ինչ կա: Կերպարանափոխությունն ինքնին հանդիսանում է ինքնակենսագրական տեքստի դիմակ: Տեքստը սուբյեկտիվ պատկերներ է պարունակում, որոնք իշխում են փաստացի իրականության վրա: Գրողի սուբյեկտիվորեն ստեղծած տեքստի դիմակը գրքում ձեռք է բերում օբյեկտիվ եզրեր: Կերպարանափոխության միջոցով գրողը ցանկանում է վերացնել ինքնակենսագրական տեքստում առկա հակասությունը օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի միջև: Օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի հակադրությունը ենթադրում է ինքնին «Ճշմարիտ»-ի և «թյուր»-ի տարբերակում:

«Կերպարանափոխությունը» մի ամբողջ գլուխ է զբաղեցնում Կանետիի «Չանգված և իշխանություն» փիլիսոփայական գրքում, որտեղ նա իր պարզաբանումներն է տալիս գրողի խնդրի մասին. այն է՝ ապահովել աշխարհի հետ մարդու կապը և պահպանել կերպարանափոխությունը: 1976 թվականին Մյունխենի համալսարանի պատվավոր դոկտորի աստիճան շնորհելիս նա իր խոսքում նշել է, որ կերպարանափոխության առասպելաբանական փորձը հանձնում է ապագա գրողներին՝ ի պահապան, ըստ որի մարդը կարող է վերածվել քարի, բույսի, կենդանու և նաև այլ մարդու: Նրանք այս պարտականության պատճառով էլ ավելին են քան գրողներ, նրանք ստեղծագործող են, այսինքն՝ մարդ լինելու զաղտնիքի պահապաններն են, կերպարանափոխության պահապաններն են: Գրողի գործն է՝ ստեղծել և հորինել ավելին, քան կա, այն «կերպարանափոխությունն» է, «մեկ ուրիշի» մասը լինելը:

Կերպարանափոխության մոտիվը ի հայտ է գալիս նաև Կանետիի ինքնակենսագրական բնույթի մեկ այլ ստեղծագործությունում՝ Մարակեշ կատարած ճանապարհորդությունից հետո գրված «Մարակեշի ծայներ» գրքում, որտեղ նա կերպարանափոխության գործընթացը պատկերում է տուն մուտք գործելիս. «Մտնում ես տան սառնության մեջ և փակում դուռը: Մի պահ ոչինչ չես տեսնում: Կարծես թե հրապարակների և նրբանցքների կույրերից մեկը լինես, որին լքել են: Բայց շուտով կրկին վերադառնում է աչքի լույսը»: /7, էջ 26/ Փախուստը խելագար, աղմկոտ աշխարհից մտնողին տանում է մեկ այլ իրականություն, որտեղ նրան սպասում է հանդիպում կենդանու՝ կերպարանափոխության կրողի հետ, որին էլ դարձնում է իր տոտեմը: «Տեսնում ես միայն քարե աստիճանները, որոնք տանում են վերև և այնտեղ գտնում մի կատու: Նա մարմնավորում է ձայնագրությունը, որին ձգտում ես: Նրան շնորհակալ ես այն բանի համար, որ նա ապրում է, և նա թույլ է տալիս այսպես համարյա անծայն ապրել: Նրան կերակրում են, չնայած նա օրը հազար անգամ «Ալլահ» չի բացականչում: Նա խոշտանգված չի և նրան հարկավոր չի անձնատուր լինել ահավոր ճակատագրին: Մի գուցե նա դաժան է, բայց այդ մասին նա չի խոսում»: /7, էջ 26/

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ կերպարանափոխության գաղափարը էլիաս Կանետիի աշխարհընկալման հիմնական, կարևորագույն կատեգորիան է: Գրողը կերպարանափոխությամբ պահպանում է գրական ժառանգությունը, ընդվզում իշխանատենչության, պատերազմի, քաոսի դեմ: /4, էջ 258/

Եվ Կանետիին հետևելով՝ մենք էլ կարող ենք համոզված ասել, որ որևէ հեղինակի ստեղծագործությունը կարդալիս՝ մենք կերպարանափոխվում ենք, դառնում նրա մի մասը, ակնառու ձևով պատկերացնում նրա ստեղծագործական ուղին և անձնական կյանքը: Ընթերցողը՝ որպես սոցիալական էակ, տեքստն ընկալելու մեջ օբյեկտիվ է, բայց մեկնաբանում է այն իր սուբյեկտիվ տեսանկյունից:

### Գրականություն

1. Canetti Elias: Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Frankfurt am Main: Fischer, 1997
2. Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Die Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.



3. Canetti, Elias: Das Augenspiel. Die Lebensgeschichte 1931-1937. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
4. Canetti Elias: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt am Main: Fischer, 1998
5. Canetti, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
6. Canetti, Elias: Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
7. Canetti, Elias: Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
8. Canetti, Elias: Gespräch mit Theodor W. Adorno. In: Die gespaltene Zukunft. München: Hanser, 1972

## ԲՈՎԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

<b>Ե. Կարաբեգոյ</b>	Тема мистического безумия в творчестве германских романтиков и в прозе Чехова.....	3
<b>Н. Хачатрян</b>	Формирование неоромантической драмы во Франции.....	15
<b>А. Акопян</b>	Концепция и эволюция героя в романе Г.Гессе «Степной волк».....	22
<b>А. Меликбекян</b>	Эволюция образа главного героя романа Дж.М.Кутзее «В ожидании варваров».....	29
<b>С. Апрезова</b>	Концепция античности в романе Торнтон Уайлдера «Мартовские иды» .....	39
<b>Н. Абгарян</b>	Художественное воплощение идей древне-греческой философии в романе Казандзакиса «Жизнь и приключения Алексиса Зорбаса»... ..	49
<b>И. Арутюнян</b>	Философская концепция времени в творчестве Борхеса.....	62
<b>Н. Айрапетян</b>	Тема геноцида в контексте экзистенциалистского романа В.Кача «Кинжал в саду».....	74
<b>М. Минасян</b>	Тематика и проблематика творчества австрийских писателей-эмигрантов .....	83
<b>Н. Арутюнян</b>	Образы и имена героинь в художественной структуре произведений Дж.Р.Р.Толкиена ....	89
<b>К. Гулянян</b>	Литературная аллюзия как средство отражения диалога современности и традиции в романе Дж.Фаулза «Подруга французского лейтенанта».....	98

<b>Ս.Ենոքյան</b>	Տարածության ռոմանտիկական կառուցվածքը Զ.Լեոպարդի պոեզիայում .....	108
<b>Ե.Էթարյան</b>	Գերմանիայի վերամիավորման արտացոլումը Գյունթեր Գրասի «Անեզր դաշտը» վեպում /1995/ .....	114
<b>Լ.Սաֆարյան</b>	Կերպարանափոխության և ինքնության հար- ցերը Է.Կանետիի ստեղծագործություններում...	123

Համակարգչային ձևավորումը՝ Վ.Բրյուսովի անվան ԵրՊԼՀ-ի  
համակարգչային կենտրոն (ղեկավար՝ դոց. Վ.Վ.Վարդանյան)

Համակարգչային էջավորումը՝ Հ.Մ.Էլչակյան  
Ս.Վ.Առաքելյան

Ստորագրված է տպագրության՝ 10.04.05  
Հանձնված է տպագրության՝ 30.04.05

Տպաքանակ՝ 200

---

«Լինգվա» հրատարակչություն  
Երևանի Վ.Բրյուսովի անվան պետական լեզվաբանական համալսարան  
Հասցեն՝ Երևան, Թումանյան 42  
Հեռ.՝ 53-05-52  
Web: <http://www.brusov.am>  
E-mail: [yслу@brusov.am](mailto:yслу@brusov.am)